

36

hueso húmero

MÚSICA

José Quezada

NARRATIVA

Gregorio Martínez

Fernando La Rosa

ENSAYO

Mignolo/Zizek

POESÍA

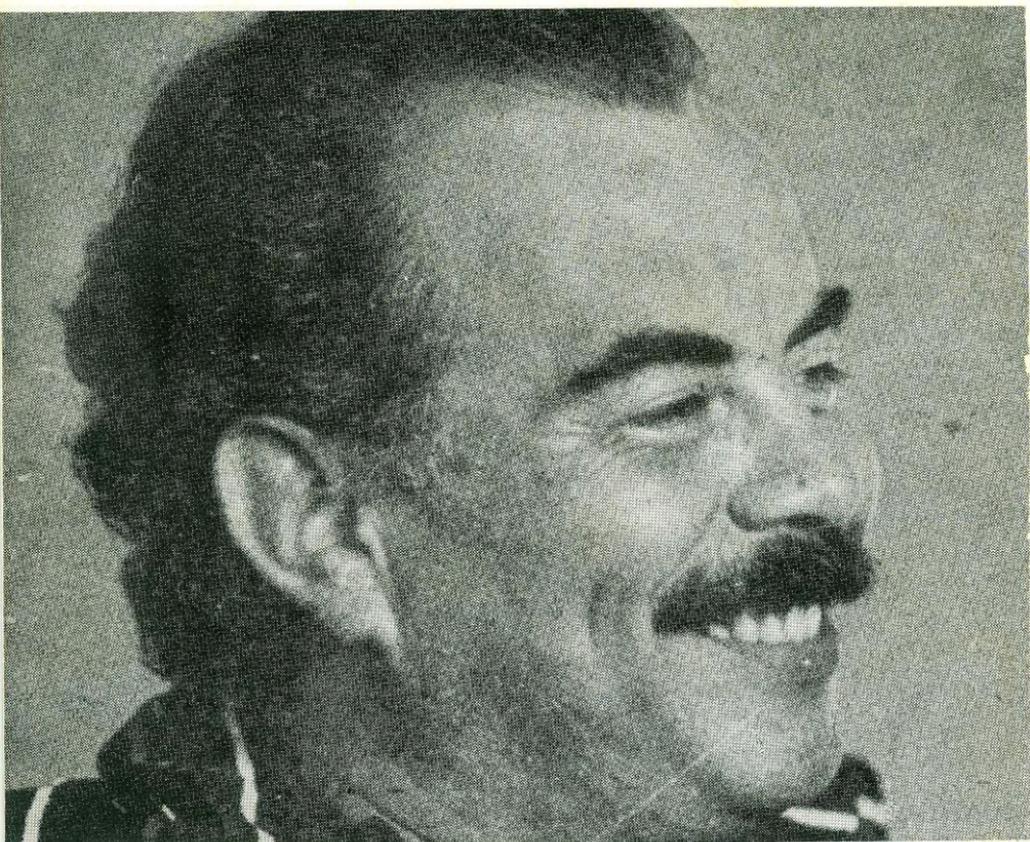
Abril/Ferrari

López Luján/Torres

DISCUSIÓN

Elmore





ALBERTO ESCOBAR
1929-2000

LINGÜISTA, CRÍTICO LITERARIO, POETA, MAESTRO UNIVERSITARIO.
TRABAJÓ CON EXCELENCIA, VIVIÓ CON MODESTIA, ENRIQUECIÓ AL PERÚ.

UNMSM

3-120.00

hueso húmero

U. N. M. S. M.

No. 36

Julio

BIBLIOTECA CENTRAL 2000

HEMEROTECA

FONDO MODERNO

10/22/01/2020 JS

SUMARIO

AMÉRICO FERRARI / Poemas	3
JOSÉ QUEZADA M. / La formación del mestizaje musical	7
GREGORIO MARTÍNEZ / Lección de Ana Tomiya	55
JOSÉ LÓPEZ LUJÁN / 6 poemas	66
SLAVOJ ZIZEK / Bienvenidos al desierto de lo real	71
CAMILO TORRES / Poemas	87
WALTER D. MIGNOLO / Colonialidad del poder y subalternidad	91
FERNANDO LA ROSA / Paisaje desganado, tarde inverosímil	119
RAFAELA LEÓN / Martín Adán: una infancia acomodada y materna	123
RAFAEL ALBERTI, ALLEN GINSBERG / Cartas	132
LIVIO GÓMEZ / La vida cultural en Tacna	140

EN LA MASMÉDULA

PETER ELMORE / El poeta como desplazado: las palabras a la intemperie	147
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA / Escila y Caribdis	156
RICARDO WIESSE / Arte y cambio social. Un testimonio	164
MARCOS MONTAÑEDO, ANDRÉS CABEZAS / Anacrónicas	170

VUELTA A LA OTRA MARGEN

XAVIER ABRIL / De <i>Hollywood</i>	175
------------------------------------	-----

LIBROS

ALBERTO ESCOBAR / Una nota sobre Raúl Deustua	185
HUGO NEIRA / Retratos con autorretrato	188
NATALIA MATTA / Un conocido <i>Atado de nervios</i>	191

EN ESTE NÚMERO	198
----------------	-----

TAPAS Y VIÑETAS: EDUARDO TOKESHI

DONACIÓN: ENILIO CÁDIZES CALIXTO

CARTA S/N: 24-10-19

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 EDITORIAL: *Jorge Capriata, Luis Loayza, Santiago López Maguiña,
Mario Montalbetti, Julio Ortega, Aníbal Quijano, Rodrigo Quijano, Susana Reisz*

IMPRESIÓN: ATENEA Impresores - Editores

I.S.B.N. 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: MALECÓN DE LA RESERVA 713, LIMA 18,

PERÚ. FONO 445 6264

www.huesohumero.com.pe

www.perucultural.org.pe

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

POEMAS / Américo Ferrari

COMBUSTIBLE MIRAR

De donde vengán
haces de luz nos vacían la vista:
bienvenidos
la vista incendiada
ve sólo luz

PIEDAD

Para abrigarlos en la muerte
el agua se levanta los cubre como un manto
ceden al deseado no estar

PALABRA CESANTE

La palabra en la nada
el viento blanco en el desierto

albor inmenso
para cesar

PARA NADIE CIEGO

Ahora es cuando se produce por fin el eclipse perfecto
y el planeta esplendente oculta el astro opaco
cuerpo de luz descansando en féretro fugaz
ceguera ardiendo en luz

— ya tacto es ver

boca de noche sobre sexo aspirante lamiendo
limo lento lamento cajón nadante

ventana abierta a nada

que esté —

está:

nada esta vez está —

estrella fugaz estallando

cuando

nunca es visión

del revés

del ver reverso de verso perfecto si

un cajón nada por cielos abiertos

cuando

fulgor oculto

negror y cuerpo lumíneo y boca ciega y astro astroso otro
opaco

están

en un cajón de cielo — :

entonces nunca

nadie

ve

nada

EL INSTANTE EXTANTE

Bajo increída bóveda increada
clavado en nuestros ojos como una punta de fuego irreductible
desde qué cansada eternidad
desde qué instante que no termina nunca
indefinido circundante
alguien atisba a nadie
alguien está esperándonos
a la puerta de la casa
de nadie
para llevarnos
allá
¿dónde alguien es?
— donde nadie quiere
ser

LA FORMACIÓN DEL MESTIZAJE MUSICAL (1550-1750) / José Quezada Macchiavello

I. EL MESTIZAJE MUSICAL Y SU CONTEXTO HISTÓRICO-SOCIAL

Antes de la invasión española a Sudamérica existían en el continente culturas aborígenes con diferente grado de evolución. En la conquista, según afirma el historiador Waldemar Espinoza Soriano, se enfrentaron dos formaciones económica y políticamente superiores,¹ por lo tanto, a primera impresión, el proceso de aculturación –que se define como la incorporación de un grupo humano en una sociedad de la que difiere cultural y étnicamente– no habría sido muy difícil. Sin embargo el Imperio del Tawantinsuyo era una realidad relativamente reciente y los incas se habían expandido sometiendo etnias diversas. En los extremos del continente existían otras formaciones culturales de importante aunque diferente grado de desarrollo, como los chibchas en Colombia, los araucanos en Chile, los guaraníes en Paraguay, e inclusive nómades en Argentina, cuyo contacto con los incas fue menor.

Cabe resaltar también que la aculturación en el territorio central del imperio del Tawantinsuyo presentó mutuas influencias, dado el grado de desarrollo cultural alcanzado por los pobladores andinos prehispánicos. Hubo condicionantes geográficos y socio-culturales muy importantes y diversos, produciéndose un mestizaje étnico y cultural con varios aspectos comunes, pero también con peculiaridades en cada región.

¹ ESPINOZA SORIANO, Waldemar: La Sociedad Andina Colonial . Historia del Perú (Tomo IV: Perú Colonial), Editorial Juan Mejía Baca, 4º Edición Lima 1982, pag 296.

La campaña evangelizadora que acompañó y prestó a la conquista el sustento espiritual, confirió unidad al fenómeno de aculturación, sobre la base de la cristianización.² De otra forma, a lo largo de la época virreinal hubo nuevos embates e influencias culturales sustentadas en cambios y modas producidos en España, tanto en el contexto de la decadencia de los Austrias, a lo largo del siglo XVII, como en el del ascenso de los Borbones en el siglo XVIII.

La transculturación, es decir, el trasplante de formas culturales, que empezó a producirse desde los primeros tiempos de la presencia de los españoles en Sudamérica, trajo como respuesta primero la aculturación de la sociedad andina y luego una paulatina asimilación, síntesis y reinterpretación creativa, que se denomina en líneas generales el mestizaje cultural. En este contexto general se dio también de manera particular el proceso de trasplante de música europea a América, que se produce en un contexto general de transculturación: el colapso del mundo andino, la consecuente aculturación y la respuesta compleja que se suele denominar “mestizaje cultural”, que incluye por supuesto el “mestizaje musical”, fenómeno que este artículo pretende enfocar.

Pertinencia de los términos

Desde los primeros párrafos de este trabajo se ha utilizado algunos términos, como “trasplante”, “transculturación”, “aculturación” y “mestizaje”, que es importante precisar. Los términos tienen sus defensores y sus detractores; pero la realidad no son los términos que la delimitan en el terreno del lenguaje. Los términos son pertinentes en tanto poseen contenido y sentido, y sirven para designar hechos de la realidad: la verdad está en los hechos reales.

² Monseñor Oscar Alzamora Revoredo SM Obispo Auxiliar de Lima, figura intelectual de reconocido valor fallecida en 1999, señalaba atinadamente que más que evangelización lo que se produjo en América fue un proceso de catequización. El instrumento fue el catecismo de Trento, antes que el Evangelio.

DE LOS SUEÑOS DE CARLOS MAYER

Nuestra ciudad es una de las más asoladas por esta larga, repugnante guerra. Durante meses que ya se han transformado en años, columnas de hombres y material bélico han resquebrajado el pavimento haciéndonos temblar. Los bombardeos aéreos y terrestres que trazaron y siguen trazando líneas de fuego en la noche abren sucios cráteres en los jardines.

Hemos visto cadáveres apresuradamente recogidos en las primeras semanas, abandonados después, y heridos sin gloria presos de sus desgarros y mutilaciones. Acabaron haciéndonos habituales, hasta soportables. Es eso lo que pienso y pensamos todos en aquellos momentos en que un silencio nos devuelve al tiempo y nos autoriza ciertas incipientes meditaciones: el resto es durar.

Y durar tiene otros nombres: hurtar, golpear, esperar, intrigar, asaltar, mentir y hasta —¡estúpida naturaleza!— procrear. Para mí, durar es soñar que anoto lo que sueño. Soñar y recordar con la incoherencia con la que siempre soñamos y recordamos: sólo la literatura puede ser lineal y el que aquí anota no es novelista. En cambio, para el alocado autor de poemas cursis de esta casa significa salir en noches nubosas o en días tranquilos para cuidar, remozar y mantener un absurdo jardín en este perdido rincón del mundo. En cuanto a la mujer alta, ojerosa y pelirroja con sus senos desmesurados, durar es coger el gran automóvil negro y salir a matar hombres.

Quizás ya lo haya dicho todo y quien alguna vez pueda y quiera recoger este sueño haría bien en perdonarse el resto: no deja de tener sus peligros querer traducir los sueños al lenguaje que se reclama de la lucidez. Lo abominable/fasci-

siglos; del mismo modo, para comprender en este contexto la respuesta del mestizaje musical. Por otro lado están la continuidad del desarrollo musical europeo, con sus diversos logros y su tendencia expansiva, acentuada a lo largo de los siglos XIX y XX y finalmente la decadencia de la influencia europea, como factores que deben ser considerados de primera importancia. Es posible afirmar que el trasplante musical iniciado con la conquista continuó con intermitencia durante los siglos XVIII y XIX, culminando hacia mediados del siglo XX con la incorporación de un nuevo y último contenido: la crisis misma de la cultura musical europea.

Introducción de un orden discreto en el continuum del mestizaje musical

La periodización es una herramienta de carácter taxológico, la introducción de un orden discreto en un *continuum*. Desde esa perspectiva en el *continuum* del proceso del mestizaje en la época virreinal se puede insertar un *orden discreto*, como hipótesis de trabajo, estableciendo dos grandes periodos: un primero formativo, que se inicia en la conquista, con la aculturación, culminando en la síntesis barroca, y un segundo periodo que comprendería la época de la Ilustración, aproximadamente desde 1750 hasta 1820, que significa en muchos aspectos una profunda ruptura de la síntesis cultural lograda, que da inicio a una crisis que se proyecta hasta el presente; sin embargo representa también la consolidación de una cultura mestiza peruana que vive en tensión dialéctica con una cultura oficial de las clases situadas en la parte media y alta de la pirámide social, que después de la independencia será escasamente percibida y sostenida por el Estado.

Este trabajo cubre de manera somera y general la primera etapa, la formativa, que se inicia con el trasplante de la música europea a los territorios que fueron los del Tawantinsuyo, en el mismo momento del nacimiento de la idea del Perú.

Cabe preguntarse si la presencia de la música española produjo como respuesta una identidad musical andina, que probablemente la *pax incaica* no había alcanzado imponer. Quizás los quechuas del Cusco

no tuvieran una música demasiado distinta a las de las culturas andinas anteriores, quizás no fuera tan desarrollada y por consiguiente no alcanzara imponerse como sistema unificado. Serían sumamente escasas las expresiones con carácter de rezago evidente de la música prehispánica vivas en el presente en situación folklórica; mucho de lo que hoy se entiende como música indígena andina apareció y se desarrolló como una manifestación de identidad cultural de los dominados ante el invasor, a lo largo de los siglos de dominación.

Necesidad de repensar la historia de la música. Naturaleza expansiva de la música europea

Antes de continuar es menester reflexionar sobre el gran contexto histórico de la música y la situación del Perú en éste. La historia de la música occidental se ha escrito siempre como un conjunto de biografías de grandes maestros organizadas por periodos definidos de manera más o menos precisa; pero siempre a partir de personalidades dominantes y de talla, en desmedro de las grandes líneas y de la interpretación de los procesos. América aparece en algunas de esas obras enciclopédicas como un apéndice, una historia presentada no de manera integral y en secuencia cronológica, como es en la parte principal de dichas enciclopedias dedicada a la música "universal", sino más bien siguiendo una organización geográfica, país por país, sin establecer relaciones entre estos, presentados en subcapítulos escritos con diferentes criterios, no siempre acertados, por músicos de cada uno de dichos países.

De hecho, las historias de la música tradicionales nos dicen poco acerca de la característica central y más importante de la cultura musical de Occidente, cual es su naturaleza expansiva. Según el musicólogo norteamericano Bruno Nettl, el acontecimiento más importante de la historia musical mundial –a partir de 1860 aproximadamente– habría sido la penetración de la música y del pensamiento occidentales en otras culturas musicales del mundo;³ pero Nettl se refiere a

³ NETTL, Bruno: "Trasplantaciones de músicas, confrontaciones de sistemas y mecanismos de rechazo". Revista Musical Chilena, 1980, XXXIV, N° 149-150, pag 5.

un plazo muy corto, ya que, si bien es cierto que el proceso de expansión de la música occidental se ha acelerado en los últimos 150 años, se puede constatar que empezó en realidad en la época en la que los europeos se lanzaron a conquistar los mares, al inicio de la denominada Edad Moderna.

Arnold Toynbee es más preciso –a pesar de estar situado en un marco más amplio– cuando expone: “El encuentro entre el mundo y Occidente puede muy bien demostrar, retrospectivamente, que es el acontecimiento más importante de la cultura moderna”.⁴ Cabe añadir que el encuentro al cual el notable historiador británico alude se produjo en el contexto de procesos de expansión, en ciertos casos de dominación e imposición, que dieron como resultado la penetración y trasplante de la cultura europea, y, asimismo, en muchas ocasiones, respuestas de aculturación y más tarde de reinterpretación resiliente en las sociedades que soportaron esa penetración.

Durante la baja Edad Media se extendió, primero en la Europa mediterránea y central, una cultura musical que, si bien estuvo afianzada por las clases dominantes, abarcaba diversos estratos sociales. Más tarde, en la segunda mitad del siglo XVI, fortalecida cruzó el Atlántico hacia la recién descubierta América. Los siglos siguientes establecieron distinciones incuestionables entre las músicas populares y las que pertenecían a las élites más sofisticadas.

América fue la gran aventura europea. Con los viajes de Colón continuó la tendencia expansiva dirigida hacia el poniente. Sucesivamente el eje de la civilización europea fue caminando hacia el occidente: de Grecia a Roma, a Aquisgrán, a París, Madrid, Londres... la vía lleva *hasta América, al predominio de New York a partir de mediados del siglo XIX*. Y quizás cruzará el Pacífico dirigiéndose al Extremo Oriente. La música, indirectamente afectada por la expansión marítima, ha seguido más o menos la misma ruta, con algunos retrocesos y retornos: Grecia, Roma, Aquisgrán, París, Castilla, Flandes, Florencia, otra vez París, Viena, Norteamérica.

⁴ TOYNBEE, Arnold: El mundo y el occidente, Aguilar, Madrid 1967 (6ª edición) Prefacio del autor, pag 3.

América, por lo tanto, especialmente Iberoamérica, no debe considerarse más como un apéndice en las enciclopedias de historia de la música; como tampoco los países europeos que llegaron más tarde al banquete de la música occidental, mencionados por lo general sólo a partir de la aparición de las grandes figuras que aportaron al mundo, léase Glinka en Rusia, Smetana en Bohemia, Grieg en Noruega o Sibelius en Finlandia, por ejemplo. De hecho interesa saber qué sucedió en Rusia, al menos desde Pedro el Grande hasta que llegó Glinka como consecuencia de un proceso. ¿Qué sucedía en Praga para que apareciera Vorísek varias décadas antes que Smetana? ¿Cómo era la vida musical de Turku y Helsinki cien años antes de Sibelius? En todos los casos cabe preguntarse e indagar cómo estos países asimilaron una música de origen franco-italico-germano, que se convirtió en europea al rebasar las fronteras donde inicialmente se desarrolló. Pero la música europea llegó antes al Nuevo Mundo que a la Rusia de Pedro el Grande, con España como agente, país cuya cultura musical en el siglo XVI predominaba además en toda la Europa central y mediterránea e inclusive hasta en la poca cercana Inglaterra, la enemiga acérrima que difundió “la leyenda negra”: *The cruelty of Spaniards*. España participó también y de manera decisiva, en la formación de aquella música, después predominantemente franco-italico-germana, que floreció en los siglos posteriores del barroco, la Ilustración y el romanticismo. Con la conquista de América, primero, y con la expansión por los países nórdicos y los eslavos después, la música europea adquirió el rango de occidental.

La música occidental es pues una construcción sobre la base de un crecimiento del ámbito geográfico de la música europea y su expansión hacia América en primer término, que engloba aportes europeos; sin duda sobre una base europea, pero también incorporando importantes aportes de las culturas con las cuales Occidente se enfrentó en su expansión y que asimiló en gran medida.

Músicas separadas y separables

El acontecimiento expansivo que describe Nettl coincidió además con el paulatino traslado del centro-eje de la civilización occiden-

tal hacia América del Norte. En ese contexto se produjo de manera relativamente reciente, por ejemplo, la expansión de la música de los Estados Unidos –con el gran aporte de origen africano que contiene– a lo largo del siglo XX, culminando el macro-proceso de penetración musical occidental en todo el orbe.

Esta realidad, que es casi una verdad de perogrullo, demuestra por constatación que el acontecimiento más importante de la historia de la música occidental es su expansión y penetración en casi todo el planeta; pero la música occidental se ha ido nutriendo de los aportes de las culturas distintas con las cuales se enfrentaba, hasta el punto de transformarse, de manera radical en algunos casos, produciendo tal variedad de manifestaciones que hacen cuestionable el que se pueda hablar ahora de una sola música occidental; tal el caso de la música negro-americana: ¿pertenece ésta al mismo mundo de la de Bach o Mozart, por ejemplo?

Bruno Nettl propone que el mundo de la música es en realidad un conjunto de músicas, que como idiomas distintos pertenecen a sociedades distintas. Se podría llevar este concepto inclusive hasta el plano de las subculturas que se manifiestan en una sociedad y al de los sectores y clases que la conforman. Cabe preguntarse hasta qué punto las músicas pertenecen a un mismo sistema musical, inclusive en Occidente “...si Bach, Brahms, el jazz y los Beatles corresponden a una música occidental”.⁵ Se parte necesariamente del concepto de músicas separadas y separables, que por lo tanto se pueden comparar y confrontar.

De hecho acierta Nettl cuando considera que es menester analizar si Bach, Brahms, el jazz y los Beatles corresponden a una única música “occidental”; no obstante es posible comprobar –y Nettl lo cree así también– que existen una serie de elementos centrales que hacen valedero hablar en alguna medida de una música occidental unitaria – al menos como hipótesis de trabajo– que integra diversas manifestaciones, o mejor dicho las distintas músicas de Occidente.

⁵ Nettl. Bruno: Op. cit. pag.5.

Seguro que a quienes escuchan absortos la *Pasión según San Mateo* de Bach, la metafísica hecha música de los últimos cuartetos de Beethoven o la arrolladora fuerza expresiva de *Tristán e Isolda* les será difícil admitir que no es la aparición de los grandes maestros el hecho más importante de la historia de la música occidental, sino tal vez sólo una parte, aunque de indudable trascendencia y valor artístico, dentro de un proceso que cubre una vastedad de manifestaciones. Quizás en Huamanga, en Madagascar o en Filipinas se sepa apenas quién es Wagner, pero sin duda se puede percibir en estos lugares el impacto de un sistema musical que se puede denominar música occidental.

La expansión, los diversos procesos de trasplante y la aparición de varias de las distintas modalidades configuraron un sistema con diferentes subdivisiones –al cual alude Nettle– que se integraron de manera general en un conjunto que se podría denominar “música occidental”.

Economía y estandarización

A partir de lo expuesto por Toynbee se podría inferir que la globalización cultural es una *megatendencia* –para utilizar otro término muy en boga en cierta sociología contemporánea– de larga data: algo latente durante todo el proceso expansivo de la cultura occidental. Dentro de esta *megatendencia* se puede constatar que se produce un proceso de estandarización de las expresiones, una especie de *megaaculturación*.

Nettle plantea que la economía de formas y estilos aparece como uno de los más importantes mecanismos de rechazo en los medios que sufren un proceso de confrontación y la consecuente posibilidad de enfrentar una aculturación. “La música tradicional es preservada manteniéndola dentro de fórmulas restringidas que requieren menor gasto de energías, lo que se realiza de diversas maneras. Puede declinar el número de personas que la ejecuta. Puede introducirse maneras más eficientes de aprendizaje, como por ejemplo el uso de la notación. Una multitud de estilos regionales puede reemplazarse por un estilo nacio-

nal único. Gran número de formas y géneros pueden substituirse por un grupo más pequeño o bien la estandarización de las formas".⁶

Tal vez de manera más precisa cabría considerar la economía y estandarización como medios extremos de defensa, que no siempre corresponden a un mecanismo de rechazo, sino una respuesta ante la pérdida de espacio de la música tradicional en su propio medio, al enfrentar a otra distinta, trasplantada con una considerable fuerza de penetración.

No se cuenta con datos valederos para determinar certeramente si la música prehispánica produjo, con la *pax incaica*, síntomas de estandarización u otros mecanismos de rechazo, o si estos empezaron a manifestarse ante la aparición de la música española, que vino sostenida por toda una ideología de dominación, como importante instrumento de conquista espiritual. Pero no parece una mera coincidencia que el gran movimiento de resistencia y rechazo de la penetración española en el siglo XVI, que desató la acentuación de la extirpación de idolatrías, fuera conocido como *Taqui Onqoy* ("la enfermedad del canto y la danza"); quizás existía allí una velada conciencia de rigor y austeridad, de la imposibilidad de mantener una diversidad de expresiones vivas, que perdían sentido ante la presencia del agresor con sus cantos, sus imágenes, sus formas de dominio; una especie de fiebre de inflamación que procura rechazar un cuerpo extraño. En la guerra todas las fuerzas productivas se concentran en la producción de material bélico; asimismo, en la guerra cultural en la consolidación de un único tipo musical de resistencia.

El ámbito geográfico

El proceso de trasplante de la música europea, la aculturación y el fenómeno complejo que se denomina metafóricamente mestizaje musical se dio de manera articulada en los países comprendidos en el Virreinato del Perú, que por casi doscientos años fue el más extenso y rico de todos los que han existido, tal como afirma el historiador José Antonio del Busto⁷; dominio que incluía territorios hoy pertenecien-

⁶ NETTL, Bruno: .Op. cit. 1980 pag. 13.

⁷ DEL BUSTO, José Antonio: Compendio de Historia del Perú. Studium, Lima, 1988, pag 215.

tes a Panamá, Colombia, Venezuela, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay y por cierto el actual Perú.

A propósito cabe tener presente cómo se fueron modificando los límites del gran virreinato sudamericano fundado el 20 de noviembre de 1542 en Barcelona, cuando el rey Carlos I anuló la *Gobernación de Nueva Castilla*, que había detentado hasta su muerte el año anterior **Francisco Pizarro, conquistador del imperio de los incas y fundador de Lima o Ciudad de los Reyes**, que sería la sede capital.

Las divisiones políticas del Virreinato del Perú fueron: la *Audiencia de Santa Fe* (a partir de 1550, denominada luego Bogotá), la *Audiencia de Charcas* (a partir de 1559) y las de Panamá, Quito Lima, Buenos Aires y Santiago de Chile (*Capitanía General de Chile* a partir de 1572). En 1787 se creó la *Audiencia del Cusco*. Entre 1717 y 1740 se separó la *Audiencia de Bogotá*, dando lugar al *Virreinato de Nueva Granada*, que incluyó a partir de 1742 la *Capitanía General de Venezuela* y la región de Guayaquil en Ecuador; esta última volvió a formar parte del virreinato peruano a fines del siglo XVIII. En 1776 se separaron las audiencias de Charcas (Bolivia) y Buenos Aires, que formaron el *Virreinato de Río de la Plata*. Parte de la *Audiencia de Charcas* en el Altiplano fue reintegrada después como *Intendencia de Puno*.

Es obvio que se diera un predominio de Lima y reflejos a través de algunos subfocos que irradiaban lo que se producía, o al menos llegaba por Lima. En esa medida la historia del proceso es común en varios países sudamericanos.⁸

⁸ El caso de Brasil es distinto debido a su dependencia colonial de Portugal, que presentó características muy distintas a la relación entre España y sus dominios sudamericanos, por lo tanto escaparía al ámbito de este estudio, no obstante la importancia que tiene ese gran país en el medio sudamericano y más aún al haber sido una de las grandes puertas abiertas hacia Europa en Sudamérica. La relación de la cultura musical de Brasil con las de los otros países sudamericanos, salvo esporádicas manifestaciones en Argentina, se manifiesta e intensifica solamente en el siglo XX. Se trata pues de un proceso que, al menos hasta fines del siglo XIX, es autónomo en relación al resto de los países de Sudamérica. Cabe recordar además que este país se independizó en 1822 del dominio portugués, pero un miembro de la familia real portuguesa fue designado como primer emperador de Brasil, Pedro I, que reinó hasta 1840. Pedro II, su sucesor, llevó a cabo una política expansionista a costa de territorios de Uruguay y Paraguay. Sólo en 1889 se declaró la República Federal después de un golpe militar contra la monarquía.

La línea histórica

Para comprender el fenómeno de transculturación y la reinterpretación mestiza es imprescindible continuar en el marco histórico e intentar una visión resumida de la secuencia de este proceso. Es así que durante el siglo XVI se inicia el trasplante de la música europea a Sudamérica, con España como agente principal. Por lo menos hasta la mitad del Siglo de las Luces fue un fenómeno que se dio en oleadas más o menos continuas, principalmente en el Virreinato del Perú, cuya capital, la Ciudad de los Reyes, se convirtió en el siglo XVII en la segunda metrópoli del imperio español y como tal fue la más influyente en términos culturales en toda América del Sur. En el contexto de este proceso se fueron produciendo fenómenos de sincretismo, reinterpretación y retención que dieron lugar a la aparición de expresiones que se pueden considerar en líneas generales como de mestizaje musical.

Poco antes de la independencia del dominio español, Chile, Argentina, Colombia y Venezuela cobraron preponderancia y algunas ciudades en estos países alcanzaron un nivel de desarrollo cultural tan importante como el que se manifestaba en Lima. Luego de la independencia, en cada país se siguió produciendo nuevas oleadas del proceso de trasplante, con intermitencia y peculiaridades muy resaltadas en cada caso. Durante el siglo XIX Argentina y Chile alcanzaron un mayor nivel de desarrollo cultural y musical. Por su parte Colombia y Venezuela mantuvieron en el norte del continente una posición relevante. Sin embargo el Alto Perú, que fue durante el virreinato, gracias al auge minero de Potosí, un centro cultural importante, particularmente en las ciudades de Cochabamba y La Plata, convertido en Bolivia decayó por razones de tipo geopolítico al quedar esta nación privada de una salida al mar, derrotada en guerras devastadoras contra Chile, país que a su vez fue consolidándose con gran estabilidad como el hegemónico en el Pacífico Sur.

La músicas en los distintos estamentos y ámbitos de la sociedad virreinal

Al referirnos a la música del Virreinato del Perú tomamos un conjunto de manifestaciones diversas producidas en los estamentos y castas de la sociedad. Cada uno de los estamentos y castas tuvo una cultura musical característica. Mal podría hablarse solamente de música culta y música popular; se caería en una visión sumamente limitada. Hablar de una división entre cultura clásica, erudita o académica como opuesta a una de tipo popular no tendría el mínimo sentido en este caso; se trata de términos que nos sirven poco para comprender y designar realidades, en todo caso podrían seguir teniendo alguna vigencia para la música europea producida a partir de las últimas décadas del siglo XVIII, pero en el caso hispanoamericano no tienen lugar.

Se puede tentar, al menos como hipótesis de trabajo, una clasificación de las músicas de la sociedad virreinal peruana de acuerdo a los ámbitos en los cuales éstas se producían, que sería la siguiente:

Cultura oficial:

- a) El ámbito eclesiástico (templos y fiestas)
- b) El ámbito cortesano
- c) El ámbito teatral profano

Cultura "no oficial" y marginal

- d) El ámbito criollo (plebeyo)
- e) El ámbito mestizo (intermedio entre el criollo y el indígena, en cierta forma marginal)
- f) El ámbito indígena
- g) El ámbito negro

II. IDOLATRÍAS, CATEQUIZACIÓN, MÚSICA Y DANZA

España trajo el mestizaje pero llegó a las tierras del Nuevo Mundo ya como una realidad mestiza: godos, judíos y moros mezclados. Y la ola del mestizaje continuó en los territorios que fueron del Tawantinsuyo. La Iglesia no solo prestó una colaboración eficaz a la aventura de la conquista, al poder político, sino que fortaleció su presencia e influencia en la sociedad española, en tanto convertía a los indios en súbditos del rey católico y en fieles cristianos; claro está que después del debate sobre si estos indios tenían o no alma, que culminara con la aceptación de que sí la poseían.

Gracias en gran parte a la influencia de las ideas de Bartolomé de las Casas, obispo de Chiapas, se reconoció finalmente que el indio tenía alma, pero en la mayor parte de los casos fue para justificar su posición social como seres humanos destinados a servir. En algún momento se les consideró merecedores de un castigo por haber afrentado a santo Tomás. *Ttunapu*, que es santo Tomás, predicó los diez mandamientos en tiempos inmemoriales –según un mito extendido, que narra Francisco de Ávila– y cuando fue amarrado por los indios para ser asesinado un varón no conocido lo hizo escapar; juntos se deslizaron por el lago Titicaca sobre una enorme cruz que había construido el apóstol, que luego los indios derribaron y pretendieron quemar, pero al no poder lograr este cometido la enterraron en la ribera.⁹

De Santiago Mata-Indios a Santiago Mata-Españoles

El grito de Santiago que alentó a los españoles para vencer a los moros dio lugar al mito de *Santiago Matamoros*. El apóstol cabalga triunfal aplastando y venciendo con su espada a los seguidores de Mahoma. Y

⁹ La figura de Ttunapu en el Perú es semejante a la de Quetzacoatl en México. En principio esta presencia de santo Tomás en el Nuevo Mundo pretendería sustentar la existencia de una historia espiritual común, que el cristianismo habría redescubierto en el siglo XVI, pero al parecer no siempre tuvo una connotación positiva y constructiva.

este mito se traslada a las Indias. Santiago cabalga matando indios, primero en México y luego en los Andes. El apóstol símbolo de la Reconquista lo será también de la conquista. El sonido del arcabuz retumba como el trueno, *Illapa*, unido al grito de Santiago. Santiago es entonces *Illapa*.

Los indios creen que el poder del arcabuz es el del nombre del apóstol y le confieren en algunos casos una connotación diabólica. He allí la razón de las prohibiciones, durante el periodo de la extirpación, de que los indios se bauticen como Santiago y la proliferación en cambio de los bautizados como Diego, una variante de Santiago y de Yago.

Emilio Choy, que estudió y reflexionó sobre este mito con profundidad, escribió al respecto: "Fue el poder del arma de fuego y el de los hombres que manejaban a Santiago lo que el oprimido nativo ansiaba adquirir. Más que el *Illapa* de las lluvias, que servía para la agricultura que mayormente beneficiaba a los amos, quería el *Illapa* o Santiago, que podía servir para conseguir liberarlos de los invasores".¹⁰ Los indios creen que deben ser como los españoles para poder vencerlos. Si Santiago los sometió, Santiago los liberará.

La lucha que se da en el plano espiritual trae como consecuencia la transformación y el cambio de sentido de las prácticas mágico-religiosas o su desaparición; las que sobrevivirán, a veces veladas, serán asimiladas o se impregnarán de sincretismo, sustentando la aparición de una nueva concepción del mundo, nuevos cultos y nuevas formas de expresión cultural, entre estas las de la música y la danza.

El trasfondo religioso del mestizaje cultural

El examen de lo acontecido en el plano espiritual, con lo que tiene de conflictivo y negativo y lo que significa como síntesis positiva, puede servir para inferir qué sucedió con otras expresiones sumamente

¹⁰ CHOY, Emilio: De Santiago Matamoros a Santiago Mata-Indios, Revista del Museo Nacional, Tomo XXVII. Lima 1958.

vinculadas a lo religioso entonces, como son las artes visuales, la música y la danza. La historia del arte y también, por supuesto, la de la música forman parte de la historia del espíritu y de las ideas.

Más aun, la sociedad virreinal peruana, desde los años de su formación durante la conquista, es fundamentalmente tradicional, regida por lo religioso, con formas de vida religiosa complejas y totalizadoras; lo religioso además se presenta predominantemente como cultural. Desde esa perspectiva se puede postular que todas las expresiones de cultura de la sociedad virreinal estarán teñidas por alguna forma, más o menos intensa, de relación con el culto religioso: las mismas manifestaciones profanas se distinguirán como tal por oposición a las sagradas; los religiosos constantemente intentarán regir, o condenarán en términos morales las manifestaciones profanas.

Cabe anotar que fue el culto mariano en términos espirituales la expresión que enraizó más e hizo posible la pretendida historia religiosa común; sin duda también un proyecto espiritual común, que, al realizarse por casi doscientos años y plasmarse en una serie de creaciones en el ámbito de la religiosidad popular, las artes visuales y la música, se podría calificar de mestizo. La figura de María, con el contenido maternal y de mediadora entre Dios y los hombres, caló profundamente en el mundo indígena americano. Ciertamente que María en alguna medida encubre a la *Pachamama* o al *Cerro de Potosí* en los Andes o a *Tonantzín* en México, como una madre común, pero también rescata una tradición sobre el origen común de lo humano, idea que se impulsa en el contexto de la conquista espiritual de América y que favoreció la síntesis.¹¹

Las fiestas religiosas en los primeros tiempos de la catequización

Son muchos los testimonios con los que se cuenta respecto a la importancia de la música durante la catequización de los runakuna. Los indios asumieron la nueva fe con rapidez. La música utilizada ya por los primeros catequistas refuerza el adoctrinamiento. Los conocimientos

¹¹ MORANDE, Pedro: Iglesia y Cultura en América Latina, VE, Lima 1989.

musicales europeos fueron prontamente asimilados. En *el Discurso sobre la descendencia y gobierno de los incas*, se menciona a Carlos Topa Inga, hijo de Paullu Inca y nieto de Huayna Capac, como “*un gran músico y muy hombre de su persona*”.¹²

En las zonas rurales, en los pueblos y en las ciudades, las danzas de moros y cristianos, las pasiones representadas, las comedias a lo divino y las danzas del Corpus Christi fueron frecuentes desde los primeros años de la dominación española. En 1553 se empieza a celebrar en Lima la fiesta del Corpus Christi, con música y danza. Con el correr de los años esta celebración alcanzaría un brillo sólo comparable al que tenía en Sevilla.

La participación de los indios en las fiestas fue propiciada desde los inicios, pero no sin traer debates y algunas restricciones. La vigésimo sexta constitución que promulgó el primer Concilio de Lima de 1552 dice “*Y porque somos ynformados que las representaciones que se suelen hacer y hacen en las Iglesias, como son las de la Pasion y otros autos a remembranzas de la Resurrección e de la Natividad de Nuestro Señor, se han seguido y siguen muchos yncombinientes e muchas veces son nuevos en Nuestra Sancta Fee Catholica*”. Los nuevos en la fe eran los indios, los mestizos e inclusive los negros y mulatos, en todo caso no muy doctos en la fe, a quienes además se les encomendaba la música.¹³

El Corpus Christi se celebró en muchas ciudades andinas, entre éstas por cierto el Cusco, donde hasta hoy se mantiene como una magnífica y multitudinaria expresión de sincretismo y de supervivencia de formas de culto de los primeros tiempos de la dominación española, así como de veladas permanencias de ancestrales prácticas de fondo mágico-religioso.

En las primeras fiestas del Corpus Christi danzaban los indios y mestizos con máscaras, se escenificaban bailes dialogados con el acompa-

¹² VARGAS UGARTE, Rubén: *Notas sobre la Música en el Perú*. Cuaderno de Estudio, Tomo III, Instituto de Investigaciones Históricas de la PUCP, Lima, 1946.

¹³ SAS, Andrés: *La música en la Catedral de Lima durante el Virreinato*, UNMSM, Lima 1970-71, Tomo I, Capítulo X, pag. 198.

ñamiento de flautas, tambores y pututos, a semejanza, según el doctrinero Acosta, “de las actuaciones que practicaban en las celebraciones del *Inti Raymi*”.¹⁴ La participación de las distintas “naciones”, incluyendo en las fiestas de la costa a los negros esclavos, implicaba la presencia de expresiones “paganas”, ocultas de manera sincrética. Pero así como la riqueza iconográfica de las artes visuales mestizas –sean éstas las virreinales o las populares del presente– se basa en la inclusión de motivos originales ajenos a la cristiandad europea, los ritos, las coreografías de las danzas religiosas, etc., sustentan su interés y quizás explican su supervivencia por lo que representan como sincretismo, repuesta pronta a la aculturación o reinterpretación, reconocida en su fuerza por todo el pueblo de una determinada comunidad.

En Potosí se celebró en 1555 una fiesta dedicada a Santiago, a la Virgen de la Concepción y a Cristo Sacramentado que se convirtió en un verdadero paradigma. En dicha ocasión abrieron la procesión centenares de danzantes indios divididos por naciones. Vinieron luego los artesanos españoles, luego el anda de Santiago con pinturas que mostraban el auxilio que había prestado a los españoles en España y en el Perú; luego continuaban los soldados españoles con su música y seguían los indios con sus flautas de caña, caracoles marinos, trompetas de calabaza, tambores de troncos y cajas españolas. Al final cerraban todo los estamentos superiores y los clérigos con sus cantos. Desfilaron los “incas del Cusco” incluyendo a Atahualpa ataviado suntuosamente y a Sayri Túpac por entonces insurrecto en Vilcabamba. Como señal de un temprano, y de hecho deliberadamente buscado mestizaje, los indios tocaban sus instrumentos y los de los españoles.¹⁵

Tanto el arzobispo Gerónimo de Loayza como su sucesor santo Toribio de Mogrovejo y luego el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero insistieron en el control de supuestos abusos. Los dos primeros concilios limenses dedicaron tiempo a reglamentar las fiestas y a controlar el

¹⁴ ACOSTA, Joseph de: *Historia natural y moral de las Indias*. Fondo de Cultura Económica. México, 1962.

¹⁵ TORD NICCOLINI, Javier y Carlos Lazo García en *Historia del Perú*, Tomo V. Ed Juan Mejía Baca, Lima, 1980. Pag. 228 y 229.

aporte de los indios y negros. A pesar de las constantes prohibiciones episcopales durante toda la época virreinal, las expresiones sincréticas continuaron vigentes en las formas artísticas y en algunos casos en las manifestaciones religiosas, fortaleciendo el mestizaje cultural.

Pero las órdenes religiosas fueron más tolerantes y entusiastas con la participación de los nuevos en la fe, generalmente muy hábiles para la música. Los franciscanos hicieron mucho por la difusión de la música en el contexto de la evangelización. Pudo ser que así como en México Hernando Franco compusiera cantos polifónicos marianos en idioma nahuatl, en el Perú desde muy temprano los indios salmodiaban y cantaban canto llano y canto de órgano en latín y en quechua, con perfección. No es extraño que figuraran junto a motetes de Guerrero himnos en la lengua de los incas. En eso los franciscanos fueron pioneros y fundaron en Quito un colegio para hijos de caciques, niños mestizos y pobres, que el virrey Andrés Hurtado de Mendoza –primero con el título de marqués de Cañete– confirmó en 1558. La fama que obtuvieron como cantores y músicos dichos hijos de caciques y los mestizos fue duradera y extensa; entre ellos destacó Cristóbal, hijo del cacique de Caranque, considerado por su hermosa voz y reconocido como uno de los primeros diestros organistas indios. Según informó el Licenciado Salazar de Villasante, oídor de la audiencia de Lima, al pasar por Quito en 1562, el hijo del cacique de la Puná leía y escribía música y practicaba además el *canto llano* (gregoriano) y el *canto de órgano* (polifonía).¹⁶

Los dominicos lograron también buenos resultados tempranos; entre estos destaca el doctrinero fray Pedro Vega, reconocido como gran cantor. Fray Juan Meléndez, en sus *Tesoros verdaderos de Indias* (tomo I), da cuenta de la labor musical de este dominico y reseña que la práctica musical en el Valle del Mantaro era por entonces de primer orden: “...*hay en ellas capillas excelentísimas de músicos y cantores que no tienen que envidiar a las mejores que el mundo admira*”.¹⁷

Los *autos sacramentales* se comenzaron a montar en Lima hacia 1563. En dicho año, en el que concluyó el Concilio de Trento, se repre-

¹⁶ Vargas Ugarte, Rubén: Op cit.

¹⁷ Vargas Ugarte, Rubén: Op cit.

sentó en la Ciudad de los Reyes, con la participación de música y danza de españoles, criollos, mestizos, indios y negros, un fastuoso auto sacramental de Alonso Hurtado.¹⁸ Existen datos valiosos respecto del origen de los maestros encargados de las coreografías, que consecuentemente pueden llevar a presumir el de las danzas y prácticas musicales. Antonio González, al parecer toledano según indica Sas,¹⁹ fue la “*persona que ympuso los muchachos de la dança*” para el Corpus Christi de 1579. Sas supone que es el mismo Alonso González que cita como autor de autos sacramentales Guillermo Lohmann²⁰. Este González trabajó en Lima para el cabildo entre 1551 y 1566 y luego se mudó a Trujillo. Quizás el toledano volviera a Lima y fuera en realidad el mismo Antonio González.

Hasta 1583 las fiestas en Lima corrieron a cargo de las autoridades eclesiásticas, después fueron las cofradías las encargadas de organizarlas, como sigue siendo hasta el presente. Bajo la advocación de un santo, un Cristo o una Virgen, se conforma una agrupación social con una organización jerarquizada más o menos común, que refuerza en sus miembros el sentido de pertenencia. El patrono defiende a los cofrades como superior, pero estos están obligados a prestarle servicio y a proporcionarle tributo. Los mayordomos designados para las fiestas de un año comprometen todo el dinero que poseen y en ciertos casos se arruinan con tal de cumplir con el santo patrón.

La cofradía es una forma de sacralización del orden jerarquizado del mundo, con superiores e inferiores, un retrato de la sociedad virreinal. En muchos casos incorpora en su interior a diversas parcialidades, es decir, grupos humanos que operan como organismos intermedios, englobando a distintas familias, a los cuales se les reconoce comportamientos y conductas características y por ende distintivas. Estas formas de división social que se presentan hoy en el Perú, existían al parecer durante el Virreinato, tal como refiere el célebre obispo Martínez

¹⁸ LOHMANN VILLENA, Guillermo: El arte dramático en Lima durante el Virreinato, Talleres del Estado, Madrid, 1945.

¹⁹ Sas, Andrés: Op. cit. pag. 200

²⁰ Lohmann Villena, Guillermo: Op. cit.

Compañón en las últimas décadas del siglo XVIII en su *Auto de la visita a Catacaos*²¹; probablemente inclusive se remontan a organizaciones ancestrales de la sociedad andina prehispánica.

Sostiene Manuel Marzal, quien ha hecho profundas investigaciones sobre la religión campesina en el Perú, que “la necesidad del culto solemne parece ser un postulado de la cultura tradicional”;²² por otro lado las cofradías funcionaron y funcionan aún, preservando y acrecentando tradiciones religiosas, conservando cantos, ritos, vestuario y cuanto pueda servir para el culto, que son además celosamente guardados como propios y exclusivos en la mayor parte de los casos. Cabe mencionar que en general se trata de entidades cuya perspectiva religiosa es eminentemente cáltica.²³

Por su composición étnica, a veces de mestizos, otras de indios, algunas de negros y en varios casos plurales, así como por la función que cumplían en el marco de las fiestas, las cofradías contribuyeron sobremanera al mestizaje musical, incorporando y fusionando danzas indígenas que cambiaban de significación, con españolas e inclusive negras, de acuerdo a los distintos poblados y zonas rurales donde operaban a lo largo de 250 años.

El Taqui Onqoy, los jesuitas, el III Concilio Limense y el virrey Toledo. Regulación de la música y danza aborígen en el nuevo contexto ritual católico

El Taqui Onqoy –la enfermedad del baile– apareció en Parinacochas en 1565 y se extendió en la zona sur andina que incluye los actuales departamentos de Huancavelica, Apurímac y el Cusco, como un movimiento religioso nativista que propugnaba entre los indígenas el rechazo del cristianismo, la expulsión de los españoles y el retorno al culto

²¹ MARZAL, Manuel: Estudios sobre religión campesina. PUCP Fondo Editorial, Lima, 1988.

²² Marzal, Manuel: Op. cit.

²³ Marzal Manuel: Op. cit.

ancestral de las huacas. La unificación de los diversos dioses regionales andinos para derrotar a Jesucristo constituía el primer paso para vencer a los españoles y lanzarlos de nuevo al mar. Por un lado el término *Taqui* evidencia la importancia que tenía la música en el mundo mágico religioso indígena; también el concepto aludiría a un contenido chamánico y a un ritual de iniciación con cantos y danzas destinados a propiciar el éxtasis. Los fieles convertidos después del rito iniciático debían expandir la buena nueva combatiendo las costumbres y modos de creer de los españoles. Los que rechazaban el mensaje se convertirían en auquénidos para morir después despeñados.

Adicionalmente *Taqui Oncoy* podría connotar una idea de que la propia música y danza, los cultos mismos estaban enfermos, afectados por la presencia de los españoles con los suyos de índole católico. De una u otra manera es evidente el sincretismo, el rechazo ante la poderosa aculturación que sufría el pueblo quechua, como la quiebra espiritual del mundo andino. Dice Luis Millones al respecto: “Nótese que a 30 años de la muerte de Atahualpa no quedan rasgos del culto imperial. Ni el Sol, ni la Luna, ni Wiracocha son nombrados por el movimiento. Hay en cambio la misteriosa mención de un dios particular que guiaba al líder de la revuelta, el indio Juan Chocne; la deidad era invisible y se desplaza por los aires en una canasta. A Chocne lo acompañaban dos mujeres que se hacían llamar Virgen María y María Magdalena”.²⁴ Es probable que gran parte de las expresiones de música y danza que se sostenían en las prácticas y rituales mágico-religiosos se estuvieran trastocando y debilitando también.

En 1567, a un año del inicio del *Taqui Onqoy*, se convocó el II Concilio de Lima, con el propósito principal de regimentar la aplicación de los decretos del Concilio de Trento, según lo dispuesto por Felipe II, dirigidos a fomentar y unificar métodos de catequesis y expansión de la religión católica entre los indígenas andinos. El gran inconveniente era que las expresiones de música y danza evidenciaban con fuerza una resistencia cultural y espiritual de los aborígenes andinos en cuyo

²⁴ MILLONES, Luis: “Religión indígena colonial” en *Historia del Perú*, Tomo V. Ed Juan Mejía Baca, Lima, 1980.

trasfondo estaba la pretensión de continuidad del Incanato, como también toda profanación de los ritos que debilitaría el poder de la Iglesia. Los instrumentos y los comediantes (léase danzantes) fueron prohibidos una vez más: *“Prohibemus, el omnino vetamus ne histriones neque quivis alii intret ecclesiam al pulsandum timpano aut alio instrumento prophano”*.

A partir de 1568, con la llegada de los jesuitas, las representaciones cobraron no obstante mayor auge; pero, a pesar del despliegue de recursos, siempre se trató de un arte sencillo, directo y convincente, dedicado fundamentalmente a la transmisión de la fe y sus dogmas como a poner coto a desviaciones peligrosas, cerrando el paso a cualquier intento de penetración de las ideas reformistas que habían proliferado en Europa a principios del siglo XVI.

Las órdenes enfatizaron la enseñanza musical del indio que no solo participó en las fiestas con su música sino que fue capaz pronto de ejecutar a perfección la música católica. El padre Bernabé Cobo da cuenta en su *Fundación de Lima* de la destreza que alcanzaron las ejecuciones vocales e instrumentales de la iglesia jesuita del cercado de Lima, que integraban hábiles indios tocadores de trompetas, chirimías²⁵ y sacabuches. Los indios del pueblo de Surco gozaban de gran prestigio, mantenido a lo largo casi 150 años. Dice Cobo: *“Muchos de estos indios son extremados músicos de voces e instrumentos y ofician tan bien una Misa como la mejor capilla de cualquiera Iglesia Catedral. Tienen cuatro ternos de chirimías, dos de trompetas, violones e instrumentos músicos con que acuden alquilados a solemnizar las fiestas que se celebran en la ciudad”*. En Juli la Capilla de Música integrada por indios, fundada por los sacerdotes de la Compañía de Jesús desde muy temprano, tuvo fama por cerca de 200 años, hasta la expulsión de los jesuitas en 1767. El jesuita alemán Wolfgang Bayer, que residió en Juli entre 1752 y 1766, manifestaba que dicha capilla podía competir con sus similares europeas.²⁶

²⁵ Las chirimías frecuentes en la práctica instrumental renacentista, desplazadas de la música catedralicia y cortesana por las dulzainas en el siglo XVII, se mantienen en el folklore peruano con un nombre tan pintoresco como “chirisuya”.

²⁶ Vargas Ugarte, Rubén: Op. cit.

Pocos años después del Taquí Oncoy cayó la última resistencia inca en Vilcabamba al sur de Machu Picchu. Las insurrecciones incas son aplastadas implacablemente por el fuego del arcabuz. En 1571 Huamanga recibió con honor y fastuosidad al virrey Francisco de Toledo, que estabilizó las instituciones virreinales: ese año se firma “La paz perpetua de Aqobamba” (Apurímac); el inca Titu Cusi Yupanqui se hace vasallo del rey de España pero muere envenenado. Toledo sofoca completamente la insurgencia aborígen capturando a Túpac Amaru (I), último inca de Vilcabamba, en 1572, que muere decapitado en la plaza de armas del Cusco. De luto hipócrita asiste Toledo al funeral cristiano: Túpac Amaru es enterrado en el templo de Santo Domingo, simbólicamente erigido sobre las bases del Koricancha, extraordinaria edificación que representa de manera imponente la imposición de España sobre el mundo andino y la confrontación de las dos culturas, que dio origen al Perú.

En tanto Toledo reordenaba la mita minera, forma terrible de explotación que arrancaba el oro y la plata de las entrañas de los Andes en Potosí y Huancavelica. Bajo este sistema, miles de indios de cédula fueron trasladados a los centros mineros, donde en condiciones infrahumanas debieron trabajar turnos de doce horas diarias, a profundidades cercanas a los 180 metros. El auge musical de Potosí y La Plata, aun el florecimiento cultural del barroco en América y Europa, se fundamenta en el oro del Perú y la bonanza producida a costa de la mita y la vida de miles de indios.

A lo largo de las últimas décadas del siglo XVI van quedando definitivamente establecidas las bases económicas del virreinato. La encomienda ha conseguido la castellanización. Miles de hombres pagan tributo a un español, que vela por su adoctrinamiento. Se instaura el *yanaconaje* y se organizan las comunidades indígenas según las necesidades del Estado virreinal, pero estas consolidan el *ayllu* ancestral. La conquista del Tawantinsuyo ha concluido y prosigue ahora la gran conquista espiritual de los indios. Se ha producido un tremendo proceso de aculturación en los Andes.

Toledo determinó también que en las fiestas del Corpus Christi había que imponer “más fuerzas humanas en lo exterior... con todas las

apariencias posibles, porque si en todas partes esto es necesario... en ésta se ha de poner, más cuidado en la representación por ser estos indios plantas nuevas y darles ejemplo para que crean". De hecho las fiestas serían propicias para retratar el orden social con la obvia manifestación de la superioridad de los estamentos dominantes. La regulación del regocijo público y la articulación de todos los estamentos sociales, con **predominio de los superiores, era una poderosa arma psicosocial de gran utilidad para perpetuar el orden establecido.**

En este contexto y con la importancia que cobraron las fiestas se afirmó la presencia totalizadora de la Iglesia en la cultura. Consecuentemente la música "oficial" fue la que pertenecía al ámbito religioso, aunque cabe remarcar que ya por entonces existían referencias a danzas profanas difundidas tanto en el ámbito cortesano como en el plebeyo, como se verá más adelante.

La extirpación de idolatrías

Como consecuencia del *Taqui Onqoy* por un lado, como por la constatación de la fuerte presencia que seguían manteniendo los cultos mágico-religiosos prehispánicos, se intensificó una campaña de dirigida a extirpar las idolatrías, que significó una revisión de los métodos de catequización. La influencia del Concilio de Trento coincidió con la lectura de la peculiar realidad espiritual que se había dado en el Virreinato del Perú, tras los 40 primeros años de la cristianización.

Entre 1565 y 1620 varios eclesiásticos fueron designados por los altos dignatarios de la Iglesia para recorrer el país extirpando los cultos idolátricos subsistentes. Entre los principales extirpadores están Francisco de Ávila, autor del famoso libro *Dioses y hombres de Huarochirí*, traducido y publicado por José María Arguedas,²⁷ Fernando de Avendaño, Francisco Cano y Joseph de Arriaga, autor el último del libro titulado *La extirpación de la idolatría en el Perú*, publicado en 1621.

²⁷ AVILA, Francisco de: *Dioses y hombres de Huarochirí*. Traducción de José María Arguedas. Museo Nacional de Historia- Instituto de Estudios Peruanos, Lima 1966.

Este movimiento como sus prolongaciones llevadas adelante por curas doctrineros a lo largo de las siguientes décadas, hasta la mitad del siglo XVII, no pretendió acabar con los elementos del antiguo culto en su totalidad y buscó más bien integrarlos en alguna medida para reforzar la cristianización y por ende la dominación espiritual con elementos narrativos y valores indígenas. Implacablemente persiguieron, eso sí, a los hechiceros que disputaban la autoridad espiritual de la Iglesia.

Los extirpadores de idolatrías sutilmente cambiaron el sentido de algunos mitos, inclusive contribuyeron a la formación y difusión de algunos. En la recopilación del padre Avila se percibe un intento de utilizar los mitos de Huarochirí como ilustraciones ejemplares. En el mito de *Inkarri* estudiado profundamente por Franklin Pease,²⁸ que lo rastrea desde el siglo XVI, se percibe por un lado la sobrevaloración del inca como gobernante, pero también como un poder que es sometido por el español. Para algunos, el inca decapitado ha de volver a regenerarse a partir de la cabeza enterrada en Lima.²⁹ Hay quienes creen que esto se deberá a la voluntad del Dios Cristiano, otros que creen que su venida coincidirá con el *juicio final*. Otros lo consideran irremediamente muerto y también existen quienes creen que su prisión y caída se debió a su analfabetismo. El mito sirve a los extirpadores en todo caso para resaltar el poder del Dios Cristiano, tal como el de *Adaneva*, en el cual el *Dios Mañuco*, hijo de *Adaneva* y la Virgen de las Mercedes destruyó a los hombres antiguos para formar una nueva humanidad. En esta nueva sociedad el indio estaba llamado a servir con la promesa de una mejor vida después de la muerte. Se lee en Avendaño “*el barro no tienen derecho para escoger ser jarro y no olla*”.³⁰

Los extirpadores, los obispos y muchos clérigos preclaros entendieron la importancia de rescatar el quechua y de predicar en esa lengua, como también la de hacer cantar a los indios cantos religiosos y las verdades de la fe traducidas a la lengua de los incas. En ese contexto

²⁸ PEASE, Franklin: El dios creador andino. Mosca Azul Editores, Lima, 1973.

²⁹ ARGUEDAS, José María: Tres versiones del mito de Inkarri, Ossio, Lima, 1973.

³⁰ AVENDAÑO, Fernando: Sermones de los misterios de Nuestra Santa Fe Católica, en lengua castellana y la general del Inca impúgnase los errores particulares que los indios han tenido. López Herrera, Lima, 1648.

la labor de sacerdotes como Jerónimo de Oré, uno de los hitos emblemáticos de la catequización, o la de estudiosos como Diego Gonzales Holguín³¹ –que incluye en su vocabulario, editado en Sevilla en 1603, términos como “harauí”, “kashua” y “huayno”– resulta imprescindible para estimar un momento de importancia decisiva en la formación del mestizaje musical.

Luis Jerónimo de Oré y Juan Pérez Bocanegra

El sacerdote franciscano Luis Jerónimo de Oré, nacido en Huamanga en 1554, es un precursor de la teología catequética, concebida desde una perspectiva antropológica, orientada en particular al hombre andino, al cual quiere llevar la fe cristiana. A lo largo de décadas, estudiosos han destacado su importancia, entre estos sus hermanos franciscanos Julián Heras OFM³² y Mons. Federico Richter Prada OFM, obispo de Ayacucho y paisano del gran lenguaraz de fines del siglo XVI.³³ Entre sus diversos libros *Symbolo Catholico Indiano*, editado por el piemontés radicado en Lima Antonio Ricardo en 1598, resulta esencial, el más significativo y el que contiene además las mayores contribuciones de Oré al mestizaje musical y a su estudio, precisamente en el contexto de la época de la extirpación de idolatrías. Cabe destacar que Oré directamente no fue un extirpador cuanto un verdadero intelectual y un pastor de vocación excepcional. Predicó entre los collaguas del Valle del Colca, en Jauja, en Huamanga, en el Cusco, en Potosí, etc. En 1605 llevó sus obras ante el Papa Paulo V y en Córdoba de España conoció al Inca Garcilaso de la Vega. Sus libros se publicaron en lugares tan distantes como Roma y Alejandría. Fue comisario de su orden en Florida, Cuba, Aragón y Castilla. En 1620 fue nombrado obispo de la Imperial en Concepción (Chile) y antes de tomar la sede viajó a Trujillo, Cusco y Huamanga, confirmando a 14,000 fieles durante su viaje. Después de una intensa labor en Chile falleció en Concepción, en 1630.

³¹ GONZÁLEZ HOLGUÍN, Diego: Vocabulario de la lengua General de todo el Perú, llamada Qquichua o del Inca. Lima, 1901.

³² HERAS, Julian: Bio-bibliografía de Fray Luis Jerónimo de Oré, OFM (1554-1630). En Revista Histórica de Lima, 1966.

³³ RICHTER PRADA, Federico: EL Obispo Luis Jerónimo de Oré, Santiago de Chile, 1990.

Luis Enrique Tord establece tres temas de interés en el *Symbolo Catholico Indiano*: la concepción del mundo, la de los ángeles y el método evangelizador a través de cánticos y música.³⁴ En el contexto de las Ideas de Trento, el *Taqwi Onqoy*, la extirpación de idolatrías y lo establecido en 1583 por el III Concilio Limense, se comprende el excepcional valor del libro del ilustre fraile menor de Huamanga. La sesión XXV del tercer Concilio de Lima dice a la letra “últimamente, porque es cosa cierta y notoria que esta nación de Yndios se atraen y provocan sobremanera al conocimiento y veneración del sumo Dios con las ceremonias exteriores y aparatos del culto divino; procuren mucho los obispos y también en su tanto los curas, que todo lo que toca al culto divino se haga con la mayor perfección y lustre que puedan, y para este efecto pongan estudio y cuidado en que aya escuela y capilla de cantores y juntamente música de flautas y chirimías y otros ynstrumentos acomodados a las iglesias”.

No parece haber sido intención de Oré y probablemente tampoco la de distintos obispos y clérigos rescatar “melodías” prehispánicas y ponerles letras en quechua cristianizadas. Más bien es probable que prefirieran poner letras en quechuas a melodías de la tradición gregoriana, o componer melodías muy simples y fáciles de cantar sin pensar tanto en las capillas integradas por indios diestros en la música, como en el pueblo que concurría a las ceremonias y sobre todo aquellos a los que se pretendía atraer a la fe católica. La utilización de música prehispánica para componer música sacra, que se suele desprender y sustentar en algunas ambiguas descripciones de Garcilaso de la Vega en los *Comentarios Reales de los Incas* y de lo que cuenta respecto del organista del Cusco poniendo en canto de órgano melodías prehispánicas, no parece tener mucho asidero, quizás porque servía poco a los fines de la catequización. Era más eficaz cantar con entonaciones “cristianas” textos cristianos en quechua. Gran parte de la música prehispánica sucumbió con la caída de los dioses andinos y con la extirpación de idolatrías.

Es de sumo interés transcribir algunos párrafos del *Symbolo Catholico Indiano*. En coincidencia plena con lo propuesto por el III Concilio Limense dice Oré: “es cosa muy conveniente, que en las fiestas y Domini-

³⁴ TORD, Luis Enrique. Luis Jerónimo de Oré y el *Symbolo Catholico Indiano*, estudio previo en la edición facsimilar dirigida por Antonine Tibesar OFM. Australis, Lima, 1992.

cas principales, se canten las visperas, y se haga procesion devotamente y se cante la misa: para lo cual haya cantores y maestro de capilla, los cuales sean entrenados en el canto llano y canto de organo: y en los instrumentos de flautas, chirimias y trompetas: pues todo esto autoriza y ayuda, para el fin principal de la conversion de los indios y confirmacion en la fe catholica, que han recibido de la santa yglesia Romana" (XII, 51, v).

Oré llega a precisiones exhaustivas: "Acabado el officio de Nuestra Señora, diran absolutamente rezado o en tono cantado el himno del Symbolo, seguí que para cada fiesta de la semana esta señalado. Y despues desto se cantara el Te Deum laudamus en la lengua, y aquellos devotissimos versos del Symbolo de San Ambrosio y de San Agustin. Te ergo quaesumus: y Miserere nostri domini: Miserere nostri. Se diran hincadas las rodillas mas pausados, y con mas devocion que los otros versos. Luego se cantara el Responsorio breve de prima: CHRISTE fili Dei vivi: como adelante va puesto y traducido todo lo dicho en la lengua: y con ello acabara el officio de la mañana. A la tarde se cantara el tono de Sacris Solleniis el Symbolo menor quotiano, con el Responsorio, verso y oracion des completas, cuya traduccion se hallara luego... Y despues desto cantaran la Antiphona del tiempo de nuestra Señora, y un Responso por las animas del Purgatorio" (XIII F, 53, v).

"Y los indios y indias se da de ordenar a una parte y a otra para entrar en procesion cantando la doctrina, la que entonara dos niños cantores dos los mas habiles y de mejores voces, y mas bien entrenados: a los quales van siguiendo y respondiendo los otros niños y cantores juntamente todo el pueblo: repitiendo las mismas palabras con el tono que las entonan los dos niños cantores y vaya entrando de una y otra parte los indios del pueblo... y con los postreros indios entrara el que lleva el pendon y juntamente con toda la compañía de cantores y niños alabando a Dios y triumphando del demonio, que a su pesar se enseña la doctrina a gente tan ignorante, y poseida de sus engaños" (XIII F, 54-55, v).

Se percibe también la importancia que le da al culto mariano y a las cofradías: "Los Sabados se cantara con toda la solenidad possible la missa de nuestra Señora con asistencia de los cofrades de su cofradia pues la ay hasta en los pueblos de muy poca gente, y es muy justo aunque sea un siki indio, que viva en una estancia, o dessoerto de la puna, sea cofrade y devoto de nuestra Señora. Acerca de la Salve, manda el concilio de Lima, action segunda, cap. 27, lo siguiente Salve Regina, cantetur in Cathedralibus & Parochialibus eccesiis" (XIII F, 56, v).

“Para esta santa devocion de la Salve tocara solamente las campanas, y con la postrera señal se juntaran en la plaça los cantores y muchachos de la escuela con toda la gente que seles llegare debaxo de la vanderá de la cofradia de nuestra Señora: y entraran en procesion cantado la letania de nuestra Señora en la lengua según adelante cuva puesta... Y vestido el Sacerdote de sobrepelliz y estola, o con capa según la comodidad tuviere, comenzara entonando Salve Regina. La qual proseguira el choro con el organo, o con flautas, o con otros instrumentos” (XIII F, 57).

Pero sin duda el texto más interesante desde el punto de vista técnico es el siguiente: “Porque no careciessen desta ayuda y consuelo los indios, compuse con particular estudio, y no sin trabajo grande, este nuestro *Symbolo Catholico Indiano* en metro Saphico, que consta de Troqueo, Spondeo y dactilo y dos troqueos: es el mismo metro en que Horacio compuso la Oda segunda...El qual metro es frecuentado por la yglesia en diferentes tiempos y solemnidades, y con diferentes cantos y entonaciones. Tenemos en el *Brevario Romano* para los maytines y laudes de la Dominica, dos himnos compuestos por san Gregorio en ese metro. Y ese mismo compuso Paulo Diachomno los tres himnos elegantisimos de S Juan Baptista. Y en la fiesta de los Angeles, y en el comun de los santos Confessores, y de las santas Virgines se cantan himnos deste metro, y para las segundas visperas de domingo de Quaresma ay otro himno desta poesia, cuyo tono es el octavo de muy buen artificio y melodia. Y este me parecio para cantar los Indios, porque se muevan a devocion con la letra principalmente, y el tono les sea ayuda y parte para lo mesmo” (XVII F, 63- 63, V).

La reconstrucción musical del *Symbolo Catholico Indiano* no resulta fácil. En el folklore se podría hallar aún algunos cantos como *Capac Eterno Dios* (F 160) o el *Cammi Dios canqui yurak hostia santa* (F 123 v). Robert Stevenson transcribe su versión del himno del *Capac Eterno Dios* (F 160) del *Symbolo Menor*, que se desprende correspondiente al tono *Sacris Solemnis* o *Credo* de los Apóstoles.

Los esposos D'Harcourt transcriben el himno *Cammi Dios canqui yurak hostia santa* en dos versiones (Nº 8 y 9 de la colección)³⁵ que les fue

³⁵ D'HARCOURT, Raoul y Marguerite: *La Musique des Incas et ses survivances*. Librairie Orientaliste, Paris, 1925. Traducción de Roberto Miró Quesada. Occidental Petroleum Corporation of Peru. Lima, 1990.

cantada por el sacerdote Josph Porret a principios del siglo XX, captada en Huanta, poblado cercano a Ayacucho, la antigua Huamanga donde Oré nació. Sería poco atinado afirmar que la versión de Porret es la misma que se cantaba en los tiempos de Oré, la transmisión oral implica por cierto modificaciones a veces radicales, pero sí es válido suponer que en líneas generales el sentido podría haberse mantenido y que la pentatonía podría haber sustituido el tono inicial. De la lectura de Oré se desprende que las melodías se enseñaban con tonos gregorianos, no con los supuestos modos incaicos.

La pentatonía de los himnos religiosos puede ser una especie de *subgradación* o *degradación* de los modos gregorianos, aparecida como mecanismo de economía o estandarización. La pentatonía si bien existía en la música prehispánica, tal cual se desprende del estudio organológico en el marco del la arqueomusicología, se pudo extender paulatinamente como respuesta a la imposición de los modos gregorianos. En todo caso ningún estudioso percibió su existencia durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX, a pesar de que la pentatonía se encuentra en piezas de la colección del obispo Martínez Compañón, a fines del siglo XVII.

Desde el punto de vista métrico la transcripción realizada por los esposos franceses, utilizando la notación moderna europea, desvirtúa este himno. Tal vez tentar una transcripción en neumas métricos permitiría un acercamiento más fiel al libre carácter rítmico de este himno, cuyas reminiscencias gregorianas bien remarcan los esposos D'Harcourt. Un estudio detenido de la métrica de los textos y de sus correspondencias probables con himnos del Breviario Romano bien podría incrementar aún más el interés por el *Symbolo Catholico Indiano*.

Culminando el movimiento religioso y musical que Fray Luis Jerónimo de Oré caracteriza, está el *Ritual formulario e institución de curas* de Fray Juan Pérez Bocanegra, sacerdote de Andahuaylillas, editado en Lima, en 1621. Aparece en este libro la primera polifonía en lengua vernácula editada en América, *Hanac Pachap*, escrita, tal como los cantos de Oré, en verso sáfico.

De la lectura del libro se desprende que Pérez Bocanegra es el autor de la música muy probablemente. El cura se encuentra además retratado en el púlpito de la iglesia de Andahuaylillas, denominada por su fastuosa belleza y decorado “la Capilla Sixtina de los Andes”.

En su brevedad, la factura polifónica de *Hanac Pachap* es perfecta y es válido presumir que el compositor contaba con una preparación seria y que estaba familiarizado con el repertorio de motetes y villancicos españoles del siglo XVI.

En el aspecto rítmico se percibe algunas reminiscencias de la *pavana*, que para los oídos contemporáneos suenan a “folklore andino”. En los últimos cuarenta años *Hanac Pachap* ha sido ejecutada en incalculables oportunidades y grabada en más de veinte versiones, intentando en muchos casos remarcar un carácter indígena, a veces con un tempi muy acelerado, inconveniente si se tiene presente que se trata de un canto procesional de múltiples estrofas

Con esta pequeña joya que es *Hanac Pachap* puede culminar una etapa importante, aún temprana, dentro de la formación del mestizaje musical, que desafortunadamente no tiene correlato en documentos posteriores. Las referencias de las fiestas y de la práctica musical son abundantes en el siglo XVII, pero no han sido conservadas piezas de música escritas hasta los últimos veinticinco años de dicho siglo, aproximadamente. De los testimonios y descripciones se puede desprender, no obstante, el importante desarrollo del mestizaje musical alcanzado entonces y la culminación de la etapa formativa en esa época, justamente llamada el *Siglo de Oro Peruano*.

Lo mestizo y lo criollo en el ámbito profano

Las danzas y las canciones populares provenientes de España sufrieron procesos de hibridación dando lugar a sucesivos tipos criollos, una modalidad de ser del mestizaje, aunque tal vez de escaso contenido indígena.

Desde fines del siglo XVI se tiene noticias de danzas que si bien fueron de origen hispano contenían una carga de mestizaje. Refiere Mateo Roxas de Oquendo, cronista de García Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete (virrey entre 1589 y 1596), que se bailaban en Lima junto con la *zarabanda* y la *chacóna*, la *valona*,³⁶ la *churumba*, el *puerto rico* y el *totarque*. Lohmann Villena da cuenta de este dato y de que seis músicos que vinieron con el marqués de Cañete ofrecían actuaciones en la Plaza Mayor de Lima los días domingo y entre la semana en las residencias de los vecinos pudientes.

La *zarabanda* habría aparecido en España hacia 1580, pero fue prohibida por licenciosa en 1583. Jerónimo de Huerta, en el prólogo de su poema épico *Florando de Castilla*, se refiere a la *zarabanda* como ejemplo de mala composición vulgar. Según Cotarello, en 1588 figura su nombre como baile en romances y al año siguiente se imprimen sus versos en un cancionero en Madrid.³⁷

La *zarabanda* hasta el siglo XVIII fue una danza picaresca, según Sachs una pantomima sexual de insuperable expresividad, que bailaban hasta en las calles las parejas, con movimientos de retroceso e insinuantes contorsiones, agitando castañuelas. Se lee en Sachs una descripción tomada de una fuente de la época: “*Las muchachas con castañuelas, los hombres con panderos, exhiben de este modo las mil actitudes y gestos de la lascivia, balancean las caderas y entrechocan los pechos, cierran los ojos y danzan el beso y la última satisfacción del amor*”. Qué lejos está aquella *zarabanda* picaresca y libidinosa de las místicas *zarabandas* de Bach, o las refinadas y cortesanas de Corelli o Händel por ejemplo.

La *chacóna*, con seguridad originaria de América, fue considerada hasta el siglo XVIII como la más desenfadada y apasionada de las danzas. Es una pantomima amorosa que parece vinculada a la *zarabanda* en sus orígenes; fue quizás una reinterpretación de la *zarabanda*, un

³⁶ Esta danza según Vega se bailaba hasta 1834 en Costa Rica.

³⁷ COTARELLO Y MORI, Emilio: Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVII. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, tomo I, Vol 1º. Madrid, 1911.

primer temprano producto mestizo que se impuso también en Europa. La procedencia americana, según Cotrarello, aparece en la más antigua referencia europea a esta danza: dos años después de la crónica de Roxas de Oquendo, Simón Agudo la incluye en un entremés que escribió con motivo de las bodas de Felipe III. Hay quienes presumen que el nombre sería de origen quechua, ya que “chacón” significa jefe; sería tal vez la danza de la jefa. Hay quienes vinculan el nombre a la toponimia, sería, por ejemplo, el caso de El Chaco, que cabe anotar, no obstante, fue descubierto después de la aparición de la *chacóna*.

En *La ilustre fregona* de Cervantes (impresa en 1613) dice el autor del *Quijote* “que el baile de la *chacóna* /es más ancho que la mar./ Requieran las castañetas... Vierten azogue los pies/, derrítense la persona/... El brío y la ligereza/ en los viejos se remoja... Esta indiana amulatada,/ de quien la fama pregona/ que ha hecho más sacrilegios/ e insultos que hizo Aroba.

Es interesante anotar que Cervantes la considera no solo indiana, sino amulatada, reconociendo tal vez un aporte negro.

Lope de Vega afirma en 1618, en una de sus comedias, la procedencia americana de la *chacóna* cuando escribe: “*De las Indias a Sevilla ha venido por la posta*”.

Es interesante anotar que la indiana amulatada se extendió pronto por Europa y de España, como era de esperar, saltó a Italia. Monteverdi presenta en 1632 sus *Scherzi musicali Cioè Arie, & Madrigali in stil recitativo, con una Ciaccona a 1 & 2*. Frescobaldi, por ejemplo, compone ya *chacónas* de sentido muy distante a la lasciva de origen indoamericano, construidas además en términos contrapuntísticos como será frecuente en el barroco, tal el caso de su *Partite sopra ciaccona* (1627) y *Corrente y ciaccona* (1637).³⁸ Por otro lado es importante observar que, tal como ocurriera con la *zarabanda*, la *chacóna* se refinó y cambió de sentido en la música cortesana y eclesiástica; recuérdese como ejemplos solamente la *Chacóna en sol menor* de Purcell, que no es mucho más de setenta años posterior a los comentarios de Lope de Vega y Cervantes, la de Buxtehude

³⁸ La *chacóna*, semejante a otra forma de probable origen español la *passacaglia*.

o la excepcional como famosa *chacona* de la *Partita N° 2 para violín solo*, de Johann Sebastian Bach, compuesta alrededor de 1720.

El cambio de sentido ocurrido con la *zarabanda* (que luego fue *sarabande*) y la *chacona* tiene que ver con la relación dialéctica entre lo sagrado y lo profano en el barroco, que excede por cierto el marco geográfico de España y sus dominios; ocurre algo semejante en la Alemania luterana y pietista. La cultura religiosa impone sus normas: la música se refina y se sublima dejando de lado mucho de su sentido espontáneo y original, más aún si tiene toda una connotación erótica.

Seguramente además de las citadas danzas se conocían en Lima la *pavana* y la *gallarda*, pareadas generalmente como alta y baja danza. La *gallarda*, según Thoinot Arbeau,³⁹ deriva del *turdion* y sustituyó en España a la *piva*, como ocurre en el libro *Le Gratie d'amore* del milanés Cesare Negri, dedicado en 1602 a Felipe III. La *gallarda* no era un baile variado pero sus pasos eran más fuertes y viriles. La monotonía se salvaba haciendo suceder estas cortas gallardas de distinta melodía que se ejecutaban cada una con distintos pasos.

Otra danza importante fue el *canario*, que se bailaba en Francia e Italia por aquella época, según se puede observar en Thoinot Arbeau,⁴⁰ considerada, como indica Sachs, *grandement difficile*.⁴¹ El estilo rítmico y métrico del *canario*, y sobre todo su carácter aguerrido, debe haber sugerido al eminente musicólogo argentino Carlos Vega incorporarlo en la línea que va desde aquellas danzas renacentistas hasta la *zamacueca*, *cueca* y *marinera*. A grandes rasgos enuncia esta línea que comprendería: *gallarda – corriente – canario – zarabanda – chacona – xácara – rastro – tárraga – fandango – zamba – zamacueca – cueca – marinera*.⁴² Por otro lado hay compositores europeos de gran importancia, como Lully, Couperin y Purcell, que trabajaron esta danza y por cierto Gaspar Sanz a fines del siglo XVII, cuyo canario es famoso.⁴³

³⁹ THOINOT ARBEAU: Orquesografía (Orchesographie, 1596). Buenos Aires, 1946.

⁴⁰ THOINOT ARBEAU: Op cit.

⁴¹ SACH, Kurt

⁴² VEGA, Carlos: El origen de las Danzas Folkloricas, Pag 180. Ricordi Buenos Aires 1956.

⁴³ Es una de las piezas de Sanz que toma Joaquín Rodrigo en su *Fantasia para un Gentilhombre*.

No hay noticias directas de la *courante* en el siglo XVI peruano; sin embargo esta danza, conocida en París desde 1515, se difundió bastante en Italia y España. El tema del asedio y rechazo de la pareja está presente en la coreografía y de manera directa o indirecta se puede rastrear su presencia en las diversas danzas ternarias frecuentes en España y América a lo largo de los siglos XVI y XVIII. Muy seguro se convirtió en una danza más grave hacia 1650. En la difundida y sumamente importante colección de danzas instrumentales *Terpsichore* (1612) de Michael Praetorius, aparecen *courantes* de manera frecuente al lado de danzas denominadas *spagnoletta*, más o menos semejantes en el aspecto rítmico, con marcadas semejanzas del mismo tipo también, a los bailetes cantados, en forma de villancico, de fines del siglo XVII en el Virreinato del Perú. Probablemente y en general, las *spagnoletti* eran compuestas fuera de España por músicos que querían remarcar el carácter rítmico típico de las danzas ternarias hispanas, sumamente difundidas. Cabe recordar que España compartía entonces con París una hegemonía en el campo coreográfico, que recién empezó a declinar a la mitad del siglo XVII.

Relación de música y danza

Es un hecho que el estudio de las danzas, su origen y trasplante resulta imprescindible para la caracterización y comprensión del mestizaje musical, en la medida en que gran parte del repertorio que se trasplanta y recrea es danzado. Adicionalmente hay que tomar en cuenta la relación de permanente tensión entre la música sagrada y la profana. Si bien la cultura musical oficial es fundamentalmente la religiosa, se da una especie de tensión dialéctica permanente entre la música eclesial y la profana. Como se ha señalado, la música de la Iglesia tiende a asimilar ritmos de danzas, a darles un carácter más serio y a cambiarles el sentido, produciéndose una especie de “redención” de lo profano, convirtiéndolas en formas seculares de uso extendido en el templo, asimilando incluyéndolas –librándolas de todo atisbo sensual evidente– en las fiestas religiosas.

El aporte de Carlos Vega para el estudio de las danzas ha sido de primera importancia. La danza, como señala Vega, es música en movimiento que “no se percibe mientras no se ejecuta; es un conocimiento que se realiza. Se produce en el tiempo como la música; y así como la línea de altitudes sobre duraciones se concreta en una melodía, las evoluciones sobre pasos esquematizan una forma coreográfica”.⁴⁴ La danza es en sí menos rígida y más sujeta a transformarse en tanto se reproduce en diversos medios, y en su transformación contribuye a la modificación de la música.

Siguiendo con lo propuesto por Vega se define dos conceptos de particular importancia: forma y manera. La forma sería “lo que el danzante lleva consigo en potencia, como se lleva un soneto en la memoria; es lo que aprende y transmite, lo que recreará cada vez, por vez primera y única en detalle, cuando suene la correspondiente música. Esta forma es la que llega, la que se modifica”.⁴⁵ Y agrega una aproximación certera al concepto de manera: “pero la forma no es toda la danza; es apenas previsión de itinerarios, de pasos, flexiones, reverencias; de argumentos, gestos, ademanes. Entre la forma potencial y la forma realizada se insertan *las maneras de hacer, el estilo*, la intención, los elementos complementarios con que el danzante adereza y anima el esquema, y una velocidad socializada, dos estilos principales: el del salón y el del teatro, además, todos los estilos de la campaña y, en los países americanos, el de los ambientes aborígenes y africano. Todos pueden influirse. Las *formas* presentan distinto aspecto según las *maneras* que las vitalizan”.⁴⁶

Sentido y significación

Es un hecho que las danzas, además de sus formas y maneras, se cargan de sentido y significación. El contexto social en que las danzas se producen y reproducen, el significado que adquieren como representa-

⁴⁴ VEGA, Carlos: Op. cit. Pág. 13.

⁴⁵ Vega, Carlos. Op. cit. Pág. 14.

⁴⁶ Vega, Carlos. Op. cit. Pág. 14.

ción de un status social determinado, de una situación de clase y hasta de una determinada conciencia, confieren a las danzas un sentido que en principio puede ser desde sacralización del orden hasta de transgresión simbólica del mismo, pasando por los más sutiles o directos matices de crítica. La danza transcurre del mundo connotativo del sentido y la alusión hasta el de la significación más denotativa. Danzar es actuar, es representar a otro o representarse a sí mismo.

El cambio de sentido no solamente se da por la tensión entre lo sagrado y lo profano. Al cambiar de escenario, representantes y contextos, las danzas cambian de sentido y significación y por cierto modifican el sentido y carácter que tiene la música que las sustenta. Cada grupo crea sus propias manifestaciones musicales y de danza, con una dinámica de *interinfluencia* que da sentido y significación a la propia realidad personal y colectiva del que canta y danza. Al respecto de estas diferencias y expresiones distintivas dice Carlos Vega: "A la imponente presencia del aborigen se añade pronto la ruidosa invasión del africano, y el grado en lo que lo europeo se inserta en el hacer y sentir de ambos, determina la formación de escalonados círculos sociales que encabeza el grupo palaciego virreinal casi puro y concluyen los numerosos grupos indios y negros casi puros. El superior representa a Europa; los inferiores representan a América precolombina y al África; los intermedios a base europea son los criollos. Hubo pues en los extremos danzas europeas, indias y negras, todas en alguna medida alteradas, nada más que por coetaneidad y compresencia; hubo además características danzas criollas".⁴⁷

III. LA SÍNTESES BARROCA

Las referencias de las fiestas y de la práctica musical son abundantes en el siglo XVII, pero no han sido conservadas piezas de música escritas hasta los últimos veinticinco años de dicho siglo, aproxima-

⁴⁷ Vega, Carlos. Op cit. Pag. 17.

damente. De los testimonios y descripciones se puede desprender, no obstante, el importante desarrollo del mestizaje musical alcanzado entonces y la culminación de la etapa formativa en esa época, justamente llamada el Siglo de Oro Peruano.

En *Luz y Norte Musical para caminar por las Cifras d la Guitarra Española, y Arpa, tañer y cantar á compas por canto de Organo; y breve explicacion del Arte* (Madrid, 1677) de Lucas Ruiz de Ribayaz, hay un interesante testimonio de danzas españolas que sin duda se practicaban en América: pavanas, gallardas, hachas, chaconas, rugeros, zarabandas, paradas, españoletas, folías, jácaras, matachines y pasacalles. El autor, que vino a Lima en el séquito del Conde de Lemos en 1667 –permaneciendo poco tiempo–, indica no obstante haber visto “*Diferentes Reynos, Prouincias remotas y vltamarinas que no saben, ni practican dichas cifras ni otras ningunas: porque aunque se tañe y canta, no es mas que de memoria exceptuando á algunos que saben Musica de Canto de Organo*”. No excluye, claro está, como se lee, que se cante y tañe, aunque “de oído”. Dice también Ruiz de Ribayaz: “mis fundamentos musicales fueron adquiridos mientras servía a los condes de Lemos y Andrade”, cosa que no hizo sólo en el Perú sino en Italia anteriormente, como parece que también ocurrió con Tomás de Torrejón y Velasco, quien es uno de los exponentes principales de la música barroca en el Virreinato del Perú.

Pero, como es comprensible tratándose de una cultura que sigue siendo tradicional y católica esencialmente, al menos durante toda la era de la dinastía Habsburgo; más que en cualquier otro campo se dio en el terreno espiritual y religioso una síntesis relevante que se manifiesta desde la primera mitad del siglo XVII. En ese sentido el mestizaje no es sólo un hecho étnico, ni tampoco en el caso de las artes sólo una fusión o hibridación entre expresiones indígenas e hispanas, sino una reinterpretación compleja y de gran riqueza de matices, sustentada en un concepción religiosa cristiana imperante, única en el fondo aunque con diferencias de índole cultural muy marcadas. Seguramente los indígenas interpretaban a su manera las creencias católicas, desde sus propias perspectivas, su posición cultural y social, pero existen evidencias, muchas y sumamente extendidas, sobre el gran arraigo que tuvo la fe católica en los indígenas durante la dominación española, que persis-

ten hoy y se manifiestan en una proliferación de fiestas religiosas, procesiones, devociones, cultos patronales, etc.

Es un hecho que la síntesis consolidó un ordenamiento del mundo apropiado a los intereses de la España dominante de los Austrias. Fue el resultado de una política cultural coherente y extraordinaria, aplicada por casi dos siglos por la Iglesia; cierto que de trasfondo existía una ideología que sustentaba el enorme poder de las órdenes religiosas, fue por ello que con el ascenso de los Borbones dicho poder se debilitando, particularmente con la difusión de las ideas ilustradas en España, que alcanzaron apogeo con Carlos III, que a pesar de que se manifestaran como una suerte de Ilustración cristiana, trasuntarían siempre un fondo de cuño jansenista y galicano.

La Ilustración –por más cristiana que apareciera en la versión española– estaba reñida necesariamente con un mundo regido en términos ideológicos por la religión católica y más aún por las órdenes religiosas. El orden del mundo barroco americano y la síntesis cultural producida en éste quedarían desmantelados especialmente después de la expulsión de los jesuitas de todos los territorios del reino español, decretada por Carlos III en 1767. El estado Borbón y sus sucesores, los estados nacionales americanos, serían incapaces de producir una nueva síntesis equiparable a la del barroco.

Pedro Morande propone como una hipótesis –que por su seriedad es menester tomar en cuenta– “que la condición de posibilidad para el desmembramiento de América Latina en una veintena de países durante el siglo XIX fue la destrucción practicada en el XVIII sobre las órdenes religiosas que constituían el nexo de comunicación cultural de las distintas regiones de América Latina y de éstas con Europa y el resto del mundo”.⁴⁸

España no fue capaz de mantener un proyecto social y cultural que fuera eficaz para sus fines de dominación, en la medida en que éste pasaba necesariamente por la mediación de la Iglesia, particularmente

⁴⁸ Morande. Op. cit., pag. 128.

por las órdenes religiosas. Lo desechó cambiándolo por una concepción del estado y la sociedad en el fondo ajena a las realidades culturales de sus dominios, o tal vez, precisamente abriendo paso a una nueva ideología de gran vigencia entonces, que había empezado a transformar a Europa y la conduciría paulatinamente a la consolidación de los estados nacionales. Pero en América del Sur, al menos, las bases para la discontinuidad y la ruptura quedaron afirmadas entonces.

Durante un espacio de casi cien años, desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII, se manifiesta una sensibilidad artística indígena, que en la pintura y la arquitectura ha dejado, tal vez más que en la música o la literatura, sus mejores testimonios. Después de la posterior crisis de la sociedad virreinal y particularmente en el siglo XIX, el indio fue relegado y marginado. Si sufrió la explotación de los españoles en la mita, en los obrajes, en las minas, en la sociedad republicana pasó al olvido y a la marginación en condiciones de extrema pobreza. Al respecto manifiesta Teresa Gisbert: "el indio andino, por su apego a lo tradicional, fue víctima de un marginamiento sin precedentes desde la Independencia –porque era incompatible con las ideas ilustradas, vigentes durante el siglo XIX– hasta la revolución de 1952. Después de esa fecha, algunos antropólogos occidentales inventaron una nueva forma (más tecnologizada que las anteriores) de castigar la creatividad del indígena, y su sensibilidad: tratan de convencerlo de que les es necesario un regreso al pasado prehispánico, como si fuera cosa tan natural 'desvestirse' de todo elemento occidental tras pasados quinientos años".⁴⁹ Si bien es necesario aclarar que la revolución de 1952 es un hito válido exclusivamente para la historia boliviana, la situación es la misma en todos los países andinos. En el Perú tal vez la fecha podría ser otra, pero la realidad en el fondo es la misma. Al indio no se le concede el derecho a participar de una cultura mestiza, porque tanto para los hispanistas como para los indigenistas, que conciben lo hispano y lo indígena como aspectos fundamentalmente opuestos de nuestra realidad cultural, la síntesis barroca es un hecho incómodo y difícil de reconocer. El indio relegado a la reivindicación de su pasado prehispánico es más útil en

⁴⁹ GISBERT, Teresa: Iconografía y mitos indígenas en el arte. Gisbert & Cia Editores, Bolivia, 1980. Pag. 109.

términos simplistas como agente revolucionario; aunque lo real sea que la posibilidad de una nueva síntesis mestiza resulta más revolucionaria en el sentido profundo y esencial del término.

*Continuidad del mestizaje en el ámbito eclesiástico.
Rasgos de mestizaje en la música secular eclesiástica*

En el ámbito eclesiástico se dio alguna presencia de la música indígena –en particular durante la primera catequización a fines del siglo XVI y principios del siglo XVII, como se ha visto– y se aceptó más las manifestaciones negras, que como más adelante se verá conectó con la tradición escrita.

El espacio por excelencia para el mestizaje, apoyado particularmente por la Iglesia, fue el de las fiestas, que se ha tratado ya en líneas generales, que representaron un puente intercultural entre los estamentos dominantes y los medios y bajos.

Y más allá de la presencia de elementos indígenas hay peculiaridades que representan una evidente reinterpretación de expresiones trasplantadas sucesivamente, que se manifiestan en creaciones originales. Algunos elementos formales y géneros característicos y propios de España en el siglo XV, así como giros rítmicos comunes en los más tempranos villancicos y recurrentes en los cancioneros renacentistas, se convierten en la base de todo un florecimiento artístico, cuyos dos más importantes exponentes a finales del siglo XVII son Juan de Araujo y Tomás de Torrejón y Velasco.

El mestizaje en el ámbito eclesiástico privilegia de sobremane-
ra la policoralidad,⁵⁰ que continúa en el barroco en las postrimerías del
siglo XVII, y gran parte del siglo XVIII en el Virreinato del Perú –con

⁵⁰ La policoralidad en España con músicos de la talla de Comes y Rogier, por ejemplo, alcanzó gran difusión en la primera mitad del siglo XVII, continuando una práctica que empieza con Tomás Luis de Victoria, a fines del siglo XVI, y que corre paralela al desarrollo de la policoralidad en la Iglesia de San Marcos de Venecia con los Gabrieli y sus sucesores.

testimonios que se encuentran hoy en archivos de Cusco y Bolivia— como en casi ningún otro lugar del planeta, que llega al villancico y a la “cantada”, rebasando el universo de la música litúrgica, en latín. La policoralidad es en los Andes una imagen sonora de la bonanza de la plata; la correspondencia sonora de la arquitectura barroca y de la estética del horror al vacío.

El barroco favoreció el mestizaje. En el supuesto negado de que los españoles hubieran llegado a las tierras del Tawantinsuyo con un arte racional, con un clasicismo, fuera este el renacentista o el iluminista, la síntesis hubiese sido más difícil o imposible. Las dos culturas coincidieron en la irracionalidad emotiva del barroco; en un arte creado con el lóbulo derecho.

En los villancicos polifónicos de Torrejón y Velasco, así como en varios pasajes de su ópera *La púrpura de la rosa* —la primera estrenada en América (Lima, 1701)—, están presentes también ritmos y giros melódicos que sin duda irán configurando los posteriores géneros de danza popular, que en conjunto formarán el acervo criollo sudamericano.

Si se percibe diferencias de carácter, y es más un sentido totalmente opuesto, entre las descripciones de las zarabandas y las versiones que de esta danza producen de los grandes maestros del barroco europeo, se puede indicar que en algunos de los villancicos de Torrejón y Velasco están presentes los ritmos de esta danza como de extendida difusión en el virreinato y obviamente en España.

No cabe duda de que en las obras de Juan de Araujo elementos populares están presentes de manera más frecuente y marcada aún; en esa línea, como señala Carlos Seoane, Araujo sería el más importante creador.⁵¹ Entre las numerosas obras de Araujo encontramos también villancicos de negros —en dialecto negro— género que a pesar de que aparece también en España, acusa aquí una mayor presencia de elementos rítmicos originales que formaban parte del acervo negro peruano de entonces.

⁵¹ SEOANE, Carlos y Andrés Eichmann: *Lírica colonial boliviana*. Editorial Quipus. Bolivia, 1993. Pag. 24.

El aporte negro es de suma importancia, aunque resaltaré más en la última centuria virreinal. Es un hecho también, que se puede constatar en las supervivencias folklóricas, que el negro participó con su música y danza peculiares en las fiestas religiosas tanto en la costa como en los Andes.

Seoane caracteriza con acierto el “arte mestizo” no necesariamente como un arte de simbiosis de lo español con lo indígena, sino como un modo americano –que por supuesto engloba los importantes aportes negros– un arte que tiene vida y personalidad propias en América.⁵² Precisamente en el ámbito eclesiástico, como seguramente en el del teatro musical, género en el cual desafortunadamente es escasa la música conservada en el Perú, se manifestaría el mestizaje como un modo americano.

Algunas leyes

El citado Carlos Vega, en su notable estudio, citado varias veces a lo largo de este trabajo, *El origen de las danzas*, formuló tres leyes (o más bien tendencias) que podrían proyectarse más allá del campo de la etnocoreografía, al estudio integral de los trasplantes de música y de la generación de nuevas expresiones englobadas en el mestizaje musical. Las leyes que propone Vega, que como generalizaciones aproximan al presente trabajo a primeras conclusiones de tipo tentativo, son las siguientes:

- a) Las clases rurales imitan a las urbanas⁵³
- b) Las clases superiores toman elementos del pueblo⁵⁴
- c) Existen ciudades que por su nivel de desarrollo cultural se convierten en *focos radiales* o centros de radiación⁵⁵

⁵² Seoane Carlos y Andrés Eichmann: Op. cit.

⁵³ Vega, Carlos. Op. cit. Pag. 27 a 33.

⁵⁴ Vega, Carlos. Op. cit. Pag. 35 a 38.

⁵⁵ Vega. Op. cit. Pag. 39 a 46.

Por lo general el origen social de los músicos y de los maestros de danza facilita la dinámica de la transmisión entre el pueblo y las clases altas y viceversa. La creación y la enseñanza les son delegadas. En las capas altas existen quienes asumen la función de árbitros y aceptan las propuestas que se divulgan. Aceptados los tipos sobre la base de una tendencia general de mayor alcance cual es *el inferior imita al superior*, consagrada por la sociología,⁵⁶ empieza el descenso en la pirámide social: el plebeyo imita al patricio, el campesino al noble urbano, el laico al clérigo, el provinciano al capitalino. El superior impulsa e impone, pero el desnivel siempre permanece porque tan pronto como los círculos inferiores asumen una moda los superiores la abandonan.

Sin embargo la segunda ley pareciera ser contradictoria, pero se basa también, en cierta medida, en el origen social de los músicos y los maestros de danza profesionales que encuentran danzas (o cantos) en los estratos inferiores que ellos refinan y presentan a los estratos más altos. Pero estas expresiones populares no suben a todos los salones a la vez, sino a uno en el cual una vez aceptada y refinada la danza se irradia hacia otros. Dice Vega: “El caso de ascenso resulta de un sigiloso –casi secreto y a veces desconocido– trasplante al salón de un baile que se ejecutaba en algún remoto punto del mapa. Una sola persona se ha movido para introducirlo; un solo salón ha recibirlo.”⁵⁷ Luego añade, trayendo a colación la diferencia: “El caso del descenso, en cambio, es torrencioso. Centenares, miles de emisarios –hombres, teatros, correos, etcétera–, llevan la novedad a centenares, a miles de salones”.⁵⁸

La tercera ley de Vega deriva de las anteriores y sustenta la existencia de centros radiales. Vega señala: “El mundo, por lo menos el mundo de los milenios próximos pasados, ha obedecido a los dictados de los grandes centros superiores, de los pueblos más cultos. Una enumeración rápida de los *focos radiales históricos*, sin pretensiones de exactitud, concretará esta idea. Fueron centros de influencia sobre amplios contornos: Atenas, Alejandría, Constantinopla, Roma, Bagdad, Damasco,

⁵⁶ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 28.

⁵⁷ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 36.

⁵⁸ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 36 y 37.

Córdoba de España, Florencia, las cortes castellanas, las cortes francesas, París".⁵⁹

De manera atinada se refiere a América señalando la influencia de París como foco que irradia hacia el Nuevo Mundo, que a su entender se habría impuesto a partir del siglo XVII, agregando: "Sin desconocer que España tuvo en el siglo XVI su gran etapa de influencia sobre Europa, las cortes hispánicas se comportaron después, hasta la época de las revoluciones americanas, como subfocos retransmisores entre París y las cortes virreinales".⁶⁰

Además, según la tesis de Vega, en Sudamérica habrían existido tres grandes subfocos: Río de Janeiro, Lima y Buenos Aires. Lima habría sido el que alcanzó primero la hegemonía, que mantuvo por muchos años, y Chile habría sido un subfoco que recibía de Lima e irradiaba a Buenos Aires.⁶¹ Santiago irradió en todo caso como un subfoco de segunda jerarquía, en la medida de su dependencia de Lima.

IV. A MODO DE CONCLUSIÓN

El espacio urbano y profano del mestizaje. Lo criollo y lo mestizo

Los coliseos estaban abiertos a nobles y plebeyos. Y Lima, a decir de Andrés Sas, era un coliseo en grande. Y si bien el teatro estuvo regido por la cultura oficial, logró cierta autonomía paulatina, dando un ingreso cada vez mayor a lo profano. Fue abierto y plural, como la fiesta, admitiendo a los hispanos y criollos de distintos sectores sociales, e inclusive en alguna medida, tal vez tardía, a los mestizos.⁶²

⁵⁹ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 39.

⁶⁰ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 39 y 40.

⁶¹ Vega, Carlos. Op. cit. Pag 43 y 44.

⁶² En números de 1791 y 1792 del Mercurio Peruano, publicación de ideología de avanzada e ilustrada de fines del siglo XVIII, se produce una polémica en torno a los yaravíes mestizos en el teatro.

En la época de la Ilustración, que excede al ámbito cronológico de este trabajo, la tonadilla escénica será una de las expresiones más importantes del teatro popular y durante la dominación española se verá con más amplitud la importancia del teatro en relación al mestizaje musical.

A diferencia del teatro, seguramente en el ámbito cortesano y palaciego la presencia de la música de los sectores bajos fue escasa o nula; tal vez se introdujo algunas manifestaciones de creación criolla de manera discreta. Las noticias sobre el aporte del negro son mayores también en el siglo XVIII; cabe señalar también sus importantes y a veces veladas contribuciones en el terreno coreográfico, que fueron sin duda más vigorosas en salones de mediano nivel y resultan decisivas para la formación de la cultura musical criolla. En ese sentido, tanto lo criollo como lo negro en materia musical forman parte en el Perú del gran fenómeno del mestizaje.

Es menester señalar otra vez una coincidencia plena con lo propuesto por Carlos Seoane, cuando caracteriza el "arte mestizo" no necesariamente como un arte de simbiosis de lo español con lo indígena, sino como un modo americano, que puede ser obra de criollos, de negros, de mestizos, con mucho de relectura y reinterpretación de la tradición musical europea, como de creación original.

Afrontar como problema la discontinuidad cultural –y musical también– del Perú pasa necesariamente por el reconocimiento de los logros de la síntesis barroca y la reinterpretación de lo que de ella sobrevive en un mundo esencialmente pluricultural. El mestizaje es un hecho de varias caras y de gran riqueza sobre el cual se puede construir una *sociedad intercultural, que fue y sigue siendo la posibilidad del Perú*, como una rara y original manera de ser occidental.

LECCIÓN DE ANA TOMIYA /

Gregorio Martínez

para el doctor Víctor Valle Molina, médico cirujano residente ahora en Venezuela, el único profesor que en el colegio Simón Rodríguez de Nasca nos hablaba de libros y de literatura.

I

Cuando Jean-Paul Sartre despertó de la duermevela, después de un gratificante goce y todavía con olor a ostras en la boca, por simple manía ociosa de gente de pluma abrió el cajón de su escritorio. Entonces vio, gracias a sus moribundos ojos de sátiro, los cojones del dramaturgo nasqueño Toribio Sastre, aún frescos y fidedignos, con trabajadas rayaduras nítidas, encima de las cuales se lucía, finalmente, el bordado minucioso de una escritura híbrida, acabalgada entre cuneiforme y alfabética, pero todavía con claros visos jeroglíficos, una industria rara, de grafía limpia e inconfundible en su elaboración que disentía, en los rasgos, del artificio hendido de los sumerios. ¿Quién iba a imaginarse que aquel prodigio había sido elaborado por la mano laboriosa de Crisálida Bustamante? En Nasca, por supuesto, todos, sin margen de duda; pero fuera de los linderos de la árida provincia, absolutamente nadie. Nadie. Crisálida Bustamante era la orfebre de paciencia infinita, la misma que había heredado de su padre, don Próspero Bustamante, la única joyería y relojería que existía en Nasca.

Pues en dicho lugar histórico, en Nasca milenaria, tierra de misterios, reino prehispánico anterior en más de un milenio al imperio de los incas, Toribio Sastre, dramaturgo en ciernes, había fraguado poquito a poco su antojadiza vocación artística, escribiendo en pliegos de papel sulfito, o sea en papel de despacho, diálogos y juguetes escénicos para las veladas sabatinas de la Escuela Primaria de 2do. Grado Enrique Fracchia. Mucho después, en marzo de 1959, Toribio Sastre abandonó el

pueblo sin amargura alguna, enyuntado de buena gana con el poeta y filósofo extravagante Félix Peirayo, un uruguayo trotamundos que recorría las Américas de cabo a rabo, a su regalado gusto, desde Oregon en el hemisferio norte, hasta la Patagonia en el hemisferio sur, recitando poemas propios y ajenos, hablando en cada ciudad o villorio, con la misma alquitarada elocuencia, de su teoría seductora sobre la palinogenia humana, virtud que él consideraba superior a la partenogenesis oculta de las serpientes, y explicándole a la gente, sin pestañar, en improvisados pizarrones de lo que fuere, oscuros problemas matemáticos, insondables enigmas rompecabeza tales como la verdad inconclusa de aquel teorema, entonces aún irresuelto, planteado por el jurista francés Pierre de Fermat, embrollo algebraico sin **Lqqd** desde el siglo XVII que siempre traía a colación, especialmente en Nasca, entre los aprovechados discípulos de la profesora andahuaylina Blanca Laguna, aquella conjetura matemática que el cerebral y suicida Yutaka Taniyama había desarrollado en infinitos rollos de papel de arroz con la ayuda invalorable de su colega, más terrenal, Goro Shimura.

Valgan verdades, netas y desnudas, el filósofo francés Jean-Paul Sartre nunca en su vida había estado en Nasca, infierno grande, excepto en sueños, como lo atestiguaba en sus memorias escritas de puño y letra, su compañera Simone de Beauvoir. Pero se daba el caso, como a pedido de boca, que la sastrería exquisita de Tomás Carvallo, secretario de cultura del comité provincial de la Alianza Popular Revolucionaria Americana, APRA, ubicada en la calle Miguel Grau, cerca al Barrio de las Latas y al lado de la zapatería del potroso Porfirio Acuache, se llamaba: LA MODA DE PARIS. Entonces, así, la cola de la serpiente anfibaena se convertía en cabeza, exactamente como lo había proclamado, siempre, un estribillo adefesiero del decimista de Coyungo Indalecio Chávez.

Una sola ostra, gorda y jugosa, rosada por cierto antes que alabastrina, había tenido el pensador existencialista Jean-Paul Sartre delante de sus ojos estrábitos. ¿Ostra rosada? A veces, podía suceder. Precavido, el docto profesor la olió primero, pernicioso, y detrás de la alborotada fragancia de flores de lavanda, el ideólogo del siglo XX, de olfato cultivado por el aroma sereno de los vinos blancos de Meursault,

percibió el incomparable almizcle del hediondillo genital. Sacó la lengua en contra de la dialéctica de Hegel, como si fuera a comulgar con una rueda de molino, sumido de repente en el fervor de la conciliación, y lamió goloso los pliegues de la carne delicada, salobre, semejante a la apariencia de la pulpa cruda y traslúcida que emparentaba a todos los moluscos marinos de los siete mares.

Exactamente, igual como cuando rechazó el premio Nobel de literatura, en 1964, Jean Paul-Sartre se mantuvo sosegado, saboreando la delicia suprema, magnificándola con el pensamiento más allá de la razón pura, kantiano reticente, y embebecido en el goce solitario, sapo en la vertiente, hasta que el turbio Morfeo, celoso, lo ahogó en sus brazos lechosos, de afeminada opulencia. Estaba soñando que el conde Henri de Saint-Simon le decía que las ideologías, igual que el almizcle, se podían reconocer por el olor sin necesidad de descuartizarlas con el razonamiento, cuando la joven estudiosa del pensamiento de los socialistas utópicos y secreta impugnadora feroz de los principios esenciales del libro *El ser y la nada*, Ana Tomiya Roncagiolo, nasqueña, heredera única de la hacienda Copara, plegó definitivamente los labios túrgidos de su ostra encantadora, se levantó cautelosa del borde lustroso del escritorio marqueteado que había hecho las veces de filo de catre y, luego, alcanzó sigilosa su vistoso bolso de mano, una talega dócil, de cuero repujado, hechura del artista ayacuchano Hermógenes Janampa, llamado Paulo Sartre por sus amigos provincianos que publicaban, en Lima, en la Facultad de Letras de la Universidad Mayor de San Marcos, la revista literaria *Piélago*. Dentro del bolso de mano, envueltos en un pañuelo de ormesí, estaban, casi vivos, sólo les faltaba la palpitación, los cojones lirondos del dramaturgo nasqueño Toribio Sastre, una réplica exacta, laborada en cera por una artífice del modelado que incluso daba un curso en la **Ecole des Beaux-Arts**, cuyo taller, bien conocido en París, se hallaba en el bulevar Saint Germain des-Pres.

Sartre había dicho y repetido en el CAFE LE FLORE, otorgándose él mismo la respectiva licencia, gallo viejo pendejo, que a Félix

Peirayo y a Toribio Sastre, acaso los dos latinoamericanos más parlanchines que había en París, lenguaraces sesgados y sospechosos, evidentemente les faltaba cojones, a la hora de la verdad, para firmar el comunicado de apoyo a la revolución cubana. Oportunistas del carajo, quizás becarios encubiertos de sus gobiernos corruptos. Corrían los años de 1960. Peirayo, aun cuando no lo confesara, nunca había podido sacudirse del ideario agridulce de su compatriota José Enrique Rodó, autor de *Ariel*, idealismo que se fortaleció en la mente del poeta uruguayo el día que leyó al mexicano José Vasconcelos y luego al político peruano Víctor Raúl Haya de la Torre, pero que verdaderamente se le convirtió en doctrina, en cuerpo de pensamiento, luego que conoció, en Nasca, al ilustrado y bien leído médico cirujano Víctor Valle Molina, un dirigente clandestino de la secta llamada Alianza Popular Revolucionaria Americana y profesor ad honorem de anatomía humana, también de lógica, en el colegio mixto Simón Rodríguez. Toribio Sastre, por otro lado, siempre había sido un militante de la Alianza, no tanto por razones políticas, a pesar de que creía en el compromiso social del dramaturgo, sino porque admiraba la cultura y la intuición estética del sastre Tomás Carvallo, posiblemente el hombre más sensitivo que vivía en Nasca, incluso con mayores luces, a la hora de los deslindes, que el propio doctor Víctor Valle, cirujano al fin, quien a veces pensaba, abrumado por el desencanto pedagógico, que debía restaurarse, sin pena, en los inciertos programas educativos del Perú, el **trivium** y el **cuadrivium** de la rígida escolástica clásica. Si bien Félix Peirayo expresó, confiado y suficiente, que le resbalaba por la rabadilla y le llegaba a la costura de los güevos la opinión de Jean-Paul Sartre, por esquemática, cartesiana y fosilizada al igual que el enteco periódico *Les Temps Modernes*, el nasqueño Toribio Sastre, quien muy fácil pasaba de la miel a la hiel, tomó el comentario del sabio pensador francés como un frontal desafío.

—Para que Jean-Paul Sartre vea que tengo cojones, y bien rayaditos con tinta china, se los voy a poner bajo las narices, a ver si así se le enderezan los ojos. ¿Qué se imagina este neogamonal zurdo, que nosotros, querido Félix, nos estamos orinando en los calzones igual que el pobre Maurice Merleau-Ponty, que mansito se dejó atarantar por el lobo? —dijo Toribio Sastre.

Félix Peirayo, poeta vidente de amplio espectro, entrevió inmediatamente la tragedia fuera de toda proporción, la sangre corriendo a raudales, y detuvo el paso en seco. Se le había revelado, en medio de la sangre, el rostro de James Bernoulli, el suizo que desarrolló, tembloroso, la teoría del cálculo de probabilidades. Entonces podía suceder, concluyó Félix Peirayo. Iban caminando, igual que otras veces, por Saint Germain des-Pres.

—Eso yo no lo permitiré, mi cuate Toribio Carambola —amenazó, enfático, Félix Peirayo, mientras ensayaba unos pasos antojadizos de guaracha que más parecían de tango apache— En todo caso, hermanito, ponle adelante una copia facsimilar, pero nunca tus meros y únicos cojones, que los necesitas, coño, a pesar de los milagros que pueda hacer la palingenesia.

Dicho y hecho, con resolución matemática, pendiente de la ley de probabilidades, Félix Peirayo cogió a su amigo por el brazo y lo llevó de remolque, sin atender las protestas, hasta una especie de tienda-taller-museo de cera, ubicado en el mismo bulevar Saint Germain, a unos cien metros y pico de donde se encontraban, en el **Quartier Latin**, en la vera izquierda del Sena.

Apenas asomaron, una mujer joven y resuelta, de una hermosura intimidante, les salió al encuentro. Para evitar malos entendidos, Félix Peirayo, serio y respetuoso, mucho más guapo que Angel Rama y Jorge Negrete juntos, echó mano de su erudición palingenésica y le explicó a la bella artífice de la cera que por razones de concomitancia entre arte y ciencia, no por motivos genésicos, necesitaban, urgente, una copia fiel de un par de testículos, los de su amigo ahí presente.

La artista **sui generis**, muy desenvuelta, acostumbrada a los temas escabrosos, pues aquello era algo consustancial a los museos de cera en todo el mundo, no se sorprendió ni un ápice del encargo. Miró el cielorraso y se introdujo un dedo en la boca como si sacara cuentas.

—Hágalos fresquitos, mademoiselle, como acabados de cortar —dijo Toribio Sastre, repentinamente animado.

—Tengo que ver al higo en la mata —dijo la artífice de la cera, tajante y decidida, pronunciando **figue**, higo, con tan deliciosa entonación que al aludido se le hizo patente, en las papilas de la lengua, la sabrosura de los higos que daban las higueras del callejón de las hermanas Pómez, en Nasca. Pero, luego, Toribio Sastre se sonrojó sin remedio. Pese al bochorno, hizo de tripas corazón y se dispuso a exhibir, seguro de que no había vuelta de hoja, sus gónadas de carnero merino. Todo como si se tratara del arreglo temático para pintar, en este caso modelar, una naturaleza muerta o todavía viva, **still life**, como preferían llamarla los británicos.

Tanto esmero puso la bella artista de la cera en la menuda tarea, bajo la mirada extasiada de Félix Peirayo y la quietud complaciente de Toribio Sastre, que al final logró, no sólo la consistencia exacta de los compañeros del interesado, sino las rayaduras minuciosas y la escritura cuneiforme que había obrado sobre ellas el pulso firme de Crisálida Bustamante.

Aunque Toribio Sastre sabía que la estudiante nasqueña Ana Tomiya Roncagiolo era discípula del filósofo existencialista, y por ende una admiradora, pues nunca le cuadró en la cabeza que ella fuera una objetora radical de *El ser y la nada*, sin ninguna vacilación le propuso el negocio, ya que no tenía nada que ocultar. Sólo necesitaba que alguien, con acceso al estudio del ponderado maestro de la Sorbona, le pusiera en el cajón del escritorio una sorpresa especial. Para evitar complicaciones y malentendidos, Toribio Sastre iba a poner en la sorpresa una tarjetita con su nombre y su firma para mayor garantía. Estaban en el CAFE ODEON y Ana Tomiya Roncagiolo lo miró en los ojos, como nunca lo había mirado antes, ni siquiera en Nasca, cuando estudiaban en el colegio mixto Simón Rodríguez. “Me late que esta ninfa está agarrando viaje con Sartre”, pensó Toribio Sastre, en jerga de eterno estudiante a la deriva, exento de cualquier pizca de celos, pero agujoneado por un repentino ardor adolescente que le puso la verga de punta. Se apretó el dedo del corazón, luego sacó un abono para una semana de metro y se lo alcanzó a Ana Tomiya Roncagiolo.

—Antes, Toribio, tienes que contarme, a calzón quitau, cómo y cuándo fue que Crisálida Bustamante te hizo tan laborioso tatuaje —dijo ella.

—Eramos chicos, tan chicos que recién estábamos estudiando el silabario, y yo iba a la relojería, al costado del cine-teatro Medina, ¿te acuerdas?, y nos pasábamos horas de horas jugando en el altillo, mientras don Próspero Bustamante, abajo, sentado en su gabinete, nunca acababa de arreglar tantos relojes de pulsera, de bolsillo, de mesa, hasta de pared, que le llevaba la gente de Nasca, de Acarí, de Changuillo, de Ingenio, de Estaquería y de cien caseríos a la redonda. Crisálida ya sabía, entonces, todos los secretos de la relojería y para no aburrirse se consiguió unas agujas de oro que servían para tatuar con tinta china sobre la piel viva. Todavía no sabíamos leer, aunque me parece que sí, que siempre hemos sabido leer, y ella me dijo muy seria: “Tienes que ser valiente, Toricha, te voy a dibujar, en la parte más escondida, la escritura secreta de los antiguos nascas, elaborada con minúsculos frejolitos pintos, para que entonces parezcas el mismo carnerito de Dios.” Primero me puso anestesia con un chisguete de carnavales, de esos perfumados y frígidos, luego empezó, mejor que si hubiera calcado el dibujo con papel carbón, ticu ticu, ayayay, un bordado bien finito, mejor que si estuviera laborando en organdí de seda.

—Te creo sólo la mitad. Yo pienso que tú y Crisálida habéis sido amantes por años. Pero lo de las agujitas y el chisguete Pierrot y Colombina con éter y pachulí me convence. Bueno, dame la sorpresa de una vez.

Toribio Sastre, nublado por una repentina melancolía, puso sobre la pequeña mesa del bar la réplica virtuosa de sus cojones, envueltos a la manera de un nidal en un fino pañuelo de ormesí.

—Quédate con el pañuelo como un recuerdo —dijo—. Por favor, no se lo dejes al cabrón de Sartre.

UNMSM

Frente a la presencia vívida de los cojones homólogos, marcados por el aspecto cerúleo de la muerte ficticia, el pensador galo se quedó absorto, meditabundo, deletreando y degustando en silencio, lejos de toda menudencia mundana, el misterio de la escritura nasquense tatuada por Crisálida Bustamante y vertida de modo fidedigno, casi prodigioso, por la bella artista parisina. Se acordó, como si lo estuviera viendo en el *cinema mudo*, quizás en la *cinemateca del Centro Pompidou*, en Beaubourg, que el precoz egiptólogo, el joven Jean François Champollion, había encontrado la clave de los jeroglíficos e ideogramas que aparecían grabados en la famosa roseta de piedra, justamente el 28 de julio de 1821, casi en el mismo momento que el general argentino de apellido francés, Saint Martin, acicalado con unas espesas patillas de **gigoló**, proclamaba la independencia del Perú en la plaza mayor de Lima. Sartre cerró el cajón y en el acto sintió en la boca un regusto a chicharrón de sebo. Fritura de chancho **polanchay**, o **polish shine**, animal de manteca, no de carne, pensó Jean-Paul Sartre, quien era una autoridad reconocida y pública en jamones crudos y salazones curados de puerco de ortodoxa hechura casera. Sabía, perfectamente, quién era el remitente de aquella elaborada sorpresa, de modo que pasó por alto el detalle y no miró, acaso por escarnio, la fina tarjetita canson que acompañaba aquel intencionado regalo. Jean-Paul Sartre nunca se imaginó que una respuesta tan pegada a la letra, homogona, encerrara a la vez una semántica tan frondosa, ramificada en semas, sememas, semantemas, semejante en pedantería al libro del renegado y fallecido Maurice Merleau-Ponty, *Las aventuras de la dialéctica*.

Muchos años más tarde, en la década de 1980, a la hora que los discípulos más cercanos del filósofo existencialista estaban haciendo el inventario de su olvidado legado, sumidos irremediamente en la pachocha de la ilusión perdida, Julia Kristeva abrió por inercia el cajón más personal de Jean-Paul Sartre. Ya ni siquiera recordaba que andaba en busca del manuscrito original del libro *¿Qué es la literatura?* Entonces

encontró, en ese lugar sacro, los cerúleos cojones de Toribio Sastre, aún nítidos y frescos, como recién cortados de la mata.

II

Quizás porque desde el año en que llegó a París, el nasqueño Toribio Sastre siempre había vivido en la Place Monge, en las inmediaciones por donde habitó el escritor Manuel Scorza y también el pintor Michel Grau, a la hora de recoger los papeles que había dejado archivados en una carpeta, acaso el único legado postrero de Toribio Sastre, todos sus campatriotas y amigos pensaron, al unísono, que el poeta peruano José Carlos Rodríguez, más conocido como Warachicuy, era la persona indicada para hacerse cargo de dicho material inédito.

Además, si la antigüedad significaba clase, como decía la lógica castrense, José Carlos Rodríguez resultaba, bajo cualquier cotejo, uno de los vecinos ilustres de aquella zona parisina, residente, por herencia, del departamento que antes había ocupado Alfredo Bryce Echenique, en rue Amyot, París 7, departamento donde todavía quedaba, en un lugar preferencial de la pequeña sala, el misterioso sillón Voltaire, el mismo que el novelista limeño mencionaba a la largo y ancho de su caudaloso libro *La vida exagerada de Martín Romaña*.

A pesar del cargamontón que le hicieron, ¿quién podría saber si por insidia o por desidia?, José Carlos Rodríguez no se mortificó, ni se lo tomó a pecho, al contrario, soltó su sonora y bien reconocida carcajada de charapa, de extrovertido amazonense peruano con una línea de sangre libanés, de los Nájjar de la antigua Fenicia (de los hititas decía él) y más tarde, a la hora undécima, en el momento que terminaba la reunión, tranquilo, porque tranquilo venía de tranca, se puso bajo el brazo la carpeta amarillenta, el legado inédito de Toribio Sastre, el malogrado dramaturgo de Nasca, y salió a la intemperie de París, cruzó raudo, en diagonal, la Place Monge apestosa a esa hora a queso Camembert, y se

encaminó, friolento, por la callejuela de los restaurantes, hacia su tibia morada.

“Este inédito te pertenece”, me dijo, años después, José Carlos Rodríguez, autor del poemario *Warachicuy*, editado e impreso en París, cuando casi sin conocerme me alojó de buena gana en su departamento de la rue Amyot. Yo estaba sentado en el sillón Voltaire, verdaderamente desconcertado. No sabía si pararme y abrazarlo por su gesto tan significativo, tal vez en nombre de Aroldo Corso, alcalde de Nasca y primo del poeta beatnik Gregory Corso, o, simplemente, mirarlo de reojo y dejarlo en Babia, en aquel territorio incierto, pero ubicado en la región de León, el antiguo reino de León, que tanto mentaban los españoles.

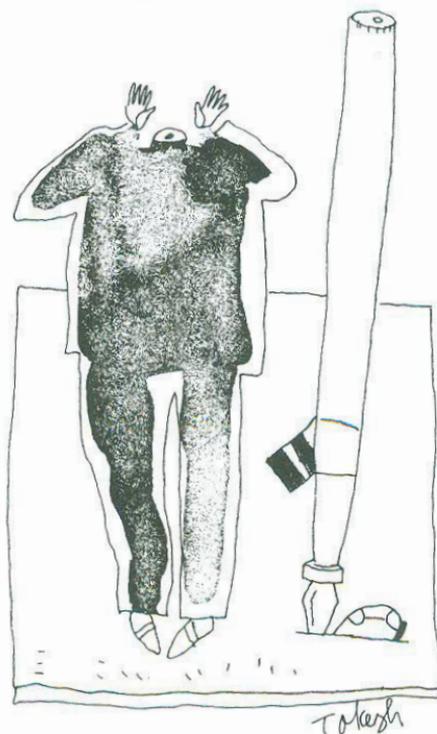
Sobre la carpeta gastada y amarillenta, llena de lamparones de cerveza y salpicaduras casuales de café, estaba escrita, con tinta deslavada de matiz morado, la frase titular CAJONES DE SASTRE, sobrecorregida luego para que se leyera COJONES, según José Carlos Rodríguez, por la mano traviesa de Félix Peirayo. Sin embargo, un examen atento de la carpeta, a plena luz, podía revelar, en la parte superior de la mencionada frase, los tenues trazos de una inscripción de mayor tamaño, que parecía hecha con tintura de té, la cual decía laconicamente: FABRICA.

—¿Qué es de Félix Peirayo? —pregunté sobresaltado.

—Trabaja en el Serpentario de París, cerca al **Jardin des Plantes**. Ya no cree en la palingenesia. Ahora sostiene que la clave para la reencarnación está en la partenogenesis de las serpientes. Dice que secretamente las serpientes nos han ganado, sin remedio, la partida por el clonaje y la multiplicación autónoma, en desmedro de la reproducción heterónoma que requiere el ayuntamiento hembra y macho. Te confieso que a mí me marea, con sus teorías bizantinas, este uruguayo pendejerete. Tú, que lo has conocido de antaño, quizás lo comprendas hogaño. Según Peirayo, no hay en la tierra lugar tan misterioso como Nasca; no tanto por las famosas líneas y dibujos del desierto, afirma, sino

por los ojos de agua, ¿cuáles son esos ojales, compadre?, distribuidos geométricamente en el área, sostiene, y que pocos advierten, señala incisivo. Tienes que hablar con él. Ahora se ha convertido en el gran experto mundial, la Biblia en el campo de las serpientes y culebras. Tanto que el Serpentario de París ha tenido que contratarlo. Sabe más que los biólogos y los genetistas juntos.

(Fragmento de novela en proceso, cuyo título será *Fábrica*. A través del material inédito legado por el nasqueño Toribio Sastre, fallecido y olvidado en París, se reconstruye, paso a paso, las lecciones de anatomía que dictara en el colegio Simón Rodríguez de Nasca el médico Víctor Valle Molina, ávido lector y mente atenta a las aventuras del espíritu. Una sola vez el doctor Valle interrumpió su lección de anatomía en el tercer año de secundaria. Fue para concederle la hora y la palabra al extravagante y trotamundos Félix Peirayo, poeta uruguayo de sabiduría infinita, de quien pueden dar fe los escritores norteños del grupo Trilce, especialmente Juan Morillo. Una noche, en el bar Palermo de Lima, Juan Morillo narró, ante mi asombro, las ocurrencias que habían vivido en Trujillo un grupo de jóvenes, atizados por un extraño poeta uruguayo llamado Félix Peirayo).



6 POEMAS / José López Luján

1.

De la repetición
se destila la presunción de una forma,
eso es el conocimiento.

Uno ignora
como quien va a debutar.
Y la visión
son los revestimientos de Luxor,
los altares de Minos tras un último peñasco,
una noción de un canto fúnebre polinesio.

Una primera visión
es ser poseído
y poseer sólo
las puertas abiertas del vacío.

Uno ignora como quien debuta.
Porque sólo con el tiempo uno posee
una certeza
menos frágil al tiempo.

2.

Alimento mi carne para los perros.
Festín de gusanos nutricios, libre al fin:
fluir puro
seré.

Sobre una colina
alimentaría gustoso a un árbol
(si fuera posible tal gusto).
No le temo
al castigo eterno tampoco.

Vague mi alma
dolorosa ya, alejada (de la posibilidad) del pecado
o confúndase
en la presunción de una columna dórica
en siglos por venir.
En una choza de desperdicios relucientes
y radioactivos
algún primerizo de los atrios
descifrará mi mirada estúpida en una hoja en blanco,
eso será la muerte.
Eso es la muerte
y eso fue
lo que engendró
al ojo del árbol.

Falla en la costra magmática y salpicón de la sangre
aún vegetal
aún mineral
tumor o escoriación
rojo y verde incandescente.

Y eso es todo
por ahora.

Por mi calle bajan las húmedas quinceañeras
de las papas y los camotes
(las solteras abortan cada mes
pequeños planetas anegados).

3.

Dejaré
de ver.
Fuera
sensaciones.
Esa nueva luz
sin oscuridad
y sin nuestra luz.
No dolor. No placer. No nirvana.
Si hay quien olvida
carne viviente
siendo carne viviente,
¿quién recuerda
carne desvanecida
siendo carne desvanecida?
¿Quién recuerda
debajo del pozo de la muerte?
El ojo desciende
al sueño
y ve, al fin, el sueño
de sí mismo.
Ojo mielado en oleágina
dorado en el agua más profunda
original, matricia,
brillante ojo de Tiresias.

4.

Soy consciente de mi muerte
como de mi falibilidad.

Ácidos, lácteos adulterados, venalidad y corrupción, sí
me estáis expulsando.

Acaso me esté yendo
con mi cuento a otra parte.

Los demás
quédense, para hablar,
pero díganse, por lo menos,
una palabra sincera.

A mí, siempre del otro lado, déjenme
mis verdades de sueños, mis silencios,
déjenme por lo menos
esas palabras sinceras.

5.

¿Tendré fe, señor, para que quites el puñal de mi mano,
para que perturbes mi existencia,
para que sanes mi carne y mi culpa?

Se desbarrancan los mundos a tumbos,
cómo palpitan sus vidas dentro de uno,
el auge vertiginoso y el caos,
la historia interna se hace evocación y éxtasis,
momia dentro de la pirámide,
acimut exacto del astro,
latido,
huevo
en el espacio.

6.

No verás lo que no se oye,
ni olerás lo que no se gusta,
ni lo que no se ve ni se tacta.
Que en tu corazón no florezca una rosa
por amor,
ni en tu mente, una línea de orbitación.

Sólo dentro de ti,
lo que no se ha visto, ni olido,
ni escuchado, ni gustado.
No como la naturaleza, ni movido por amor,
ni la idea que se anuncia. Sólo lo que palpita,
el caos, el fuego,
el origen en la nada.

BIENVENIDOS AL DESIERTO DE LO REAL / Slavoj Zizek

Un extraño suceso tuvo lugar en la escena política neoyorquina a fines de noviembre de 1999: Leonora Fulani, la activista negra de Harlem, le dio su respaldo al candidato presidencial Patrick Buchanan del Partido Reformista, declarando que trataría de llevarlo a Harlem y movilizar a los votantes en su favor. Mientras ambos socios admitían sus diferencias en varios temas claves, hicieron hincapié en “su mutuo populismo económico y particularmente en su antipatía hacia el libre comercio”. ¿Por qué este pacto entre Fulani, la izquierdista radical, militante de la política marxista leninista, y Buchanan, reaganiano de la guerra fría y figura mayor del populismo del ala derecha?

La sabiduría común de los liberales tiene una respuesta rápida para eso: los extremos –el “totalitarismo” de izquierda y de derecha– coinciden en su rechazo de la democracia y, hoy en día especialmente, en su falta de mutua adaptación a las nuevas tendencias de la economía global. Además, ¿acaso no comparten una agenda antisemítica? Mientras que el sesgo antisemítico de los afroamericanos radicales es bien conocido, ¿quién no recuerda la descripción provocadora que hizo Buchanan del congreso norteamericano como un “territorio ocupado israelí”? A pesar de estas perogrulladas liberales, uno debería concentrarse en averiguar qué es lo que une efectivamente a Fulani y Buchanan: ambos pretenden hablar en nombre de la proverbial “clase obrera en vías de desaparición”. ¿Es que acaso en la percepción ideológica de hoy, el trabajo en sí mismo (el trabajo manual como opuesto a la actividad “simbólica”) y no el sexo, ocupa el lugar de la indecencia obscena que debe apartarse de la mirada pública? La tradición que va desde *El oro del Rin* de Wagner y *Metrópolis* de Lang, la tradición en la cual el proceso

productivo sucede bajo tierra, en cuevas oscuras, culmina hoy en millones de anónimos trabajadores sudando en fábricas del tercer mundo, desde los gulags chinos a las líneas de montaje de Indonesia o Brasil —en su invisibilidad, Occidente puede darse el lujo de balbucear acerca de la “clase obrera en vías de desaparición”. Pero lo que es crucial en esta tradición es la ecuación de trabajo con crimen, la idea de que el trabajo, **el trabajo pesado, es en su origen una actividad criminal indecente que** debe ser apartada de la mirada pública.

Hoy en día, los dos superpoderes, Estados Unidos y China, están cada vez más y más emparentados como capital y trabajo. Estados Unidos se está convirtiendo en un país de administración en planeamiento, banca, servicios, etc., mientras su “clase obrera en vías de desaparición” (a excepción de los migrantes chicanos y otros que trabajan sobre todo en la economía de servicios) reaparece en China, en donde la gran mayoría de los productos norteamericanos, desde juguetes hasta material electrónico, se manufacturan en condiciones ideales para la explotación capitalista: sin huelgas, libertad limitada de movimiento de la fuerza laboral, bajos salarios... Lejos de ser simplemente antagonistas, las relaciones entre China y los Estados Unidos son al mismo tiempo profundamente simbióticas. La ironía de la historia es que China se merece de manera absoluta el título de “Estado de la clase obrera”: es el Estado de la clase obrera del capital norteamericano.

El único lugar en las películas de Hollywood en el que se ve el proceso de producción en toda su intensidad es cuando el héroe penetra en el territorio secreto del capo criminal y localiza ahí el lugar del trabajo pesado (destilando y empacando las drogas, construyendo el cohete que destruirá Nueva York...). Cuando en una película de James Bond, el capo criminal, luego de capturar a Bond, lo lleva en un tour por su fábrica ilegal ¿no es lo más cercano que llega Hollywood a una orgullosa presentación realista socialista de cómo es la producción en una fábrica? Y la función de la intervención de Bond es, por supuesto, hacer volar por los aires ese lugar de producción, permitiéndonos volver al semblante diario de nuestra existencia en un mundo con la “clase obrera en vías de desaparición”...

La manera postmoderna estándar de rechazar la importancia del conflicto de clase no es principalmente llamar la atención acerca de la supuesta “clase obrera en vías de desaparición”, sino más bien enfatizar cómo el conflicto de clase no debería ser “esencializado” como el punto de referencia final hermenéutico a cuya “expresión” todos los demás conflictos pueden ser reducidos: hoy en día asistimos al florecimiento de nuevas y múltiples subjetividades políticas (de clase, étnicas, gay, ecológicas, feministas, religiosas...) y la alianza entre ellas es el producto de la abierta lucha contingente en hegemonía. Sin embargo, filósofos tan distintos como Alain Badiou y Fredric Jameson han señalado, a propósito de la actual celebración de la diversidad de estilos de vida, cómo este crecimiento de las diferencias reposa en un subyacente Uno, i.e. en la radical obliteración de la Diferencia, de la brecha antagonista. Lo mismo vale para la crítica postmoderna standard de la diferencia sexual como “oposición binaria” a ser deconstruida: “no sólo hay dos sexos, sino una multitud de sexos, de identidades sexuales...”. En todos estos casos, en el momento en que introducimos la “creciente multitud”, lo que estamos diciendo en efecto es exactamente lo opuesto, la subyacente Igualdad (*Sameness*) que lo invade todo, i.e. la noción de una brecha radical antagonista que afecta al cuerpo social entero es obliterada: la sociedad no antagonista es aquí el “contenedor” realmente global en el cual hay suficiente espacio para toda la multitud de comunidades culturales, estilos de vida, religiones, orientaciones sexuales...

Ya existe una razón FILOSOFICA muy precisa por la cual el antagonista debe ser una **diada**, i.e. porque la “multiplicación” de las diferencias reafirma al subyacente Uno. Como ya ha enfatizado Hegel, cada género tiene finalmente sólo dos especies, i.e. la diferencia específica es finalmente la diferencia entre el género mismo y su especie “en sí”. Es decir, en nuestro universo, la diferencia sexual no es simplemente la diferencia entre las dos especies del género humano, sino la diferencia entre un término (hombre) que aparece en representación del género en sí y el otro término (mujer) que aparece en representación de la Diferencia dentro del género en sí, debido a un específico, particular momento. De este modo, en un análisis dialéctico, incluso cuando tenemos la impresión de múltiples especies, tenemos que buscar a las especies excepcionales que dan cuerpo de manera directa al género en

sí: la verdadera Diferencia es la “imposible” diferencia entre esta especie y todas las demás. Paradójicamente, Laclau se encuentra aquí más cerca de Hegel: inherente a su noción de hegemonía está la idea de que, entre los elementos particulares (significantes) hay uno que directamente “colorea” el significante vacío de la universalidad imposible en sí misma, de manera que, dentro de esta constelación hegemónica, oponerse a este **significante particular equivale a oponerse a la “sociedad” EN SÍ**. Cuando la **diada** antagonista es reemplazada por la evidente “creciente multitud”, la brecha que se halla así obliterada es, en consecuencia, no solamente la brecha entre el contenido diferente DENTRO de la sociedad, sino la brecha antagonista entre lo Social y lo no Social, la brecha que afecta la verdadera noción Universal de lo Social.

En este universo de la Igualdad (*Sameness*), la manera principal de la apariencia de la Diferencia política es generada por el sistema bipartidista, esa apariencia de la opción en la que básicamente no hay ninguna. Los dos polos convergen en su política económica (véanse recientes celebraciones, de parte de Clinton y de Blair, de la “estricta política fiscal” como la opinión clave de la izquierda moderna: la estricta política fiscal sostiene el crecimiento económico, y el crecimiento nos permite cumplir con una política social más activa en nuestra lucha por una mejor seguridad social, educación, salud...). Su diferencia es por último reducida a los comportamientos culturales opuestos: su “apertura” multiculturalista, sexual, etc., versus los “valores familiares” tradicionales (de manera típica, esta es la opción derechista que se dirige y alcanza a movilizar lo que queda de la “clase obrera” central en nuestras sociedades occidentales, mientras que la “tolerancia” multiculturalista se ha convertido en el motivo recurrente de las nuevas “clases simbólicas” privilegiadas: no debe sorprender a nadie el hecho de que, en el ridículo espectáculo de Giuliani versus la exposición de arte *Sensation*, el capital corporativo estaba en el lado de *Sensation*). Esta opción política no puede sino recordarnos el problema que sentimos cuando queremos un edulcorante artificial en una cafetería norteamericana: la siempre presente alternativa del Nutra-Sweet Equal y el High & Low, de bolsitas azules y rojas, en donde casi cada uno tiene sus preferencias (evite las rojas, tienen sustancias cancerígenas, o viceversa...) y este apego ridículo a la opción de cada uno no hace sino acentuar el absoluto sin sentido

UNMSM

de la alternativa. (¿Y acaso no sucede lo mismo para los talk-shows nocturnos, en donde la “libertad de opción” está entre Jay Leno y David Letterman? ¿O para las gaseosas: Coca o Pepsi?)

Es un hecho bien conocido que el botón de “Cerrar la puerta” en muchos ascensores es un placebo sin utilidad, dispuesto en el lugar sólo para darle a los individuos la impresión de que participan de algún modo, contribuyendo a la rapidez de la jornada del ascensor —cuando apretamos ese botón, la puerta se cierra exactamente al mismo tiempo que cuando apretamos el botón que indica el piso sin “apurar” el proceso por el hecho de apretar también el botón de “cierre la puerta”. Este caso extremo de falsa participación es una apropiada metáfora de la participación de los individuos en nuestro proceso político “postmoderno”... Por supuesto, la respuesta postmoderna a esto sería que el antagonismo radical emerge sólo a medida que la sociedad es aun percibida como totalidad —¿no fue acaso Adorno quien dijera que contradicción es diferencia bajo el aspecto de identidad? De modo que la idea es que con la era postmoderna, el retroceso de la identidad de la sociedad involucra SIMULTANEAMENTE el retroceso del antagonismo que parte en dos el cuerpo social —aquello que recibimos a cambio de esto es el Uno de la indiferencia como el medio neutral en el cual la multitud (de estilos de vida, etc.) coexiste. La respuesta de la teoría materialista a esto es demostrar cómo este verdadero Uno, este territorio en común en el que múltiples identidades florecen, reposa de hecho en determinadas exclusiones, y está sostenido por un invisible quiebre antagónico.

Y esto nos trae de vuelta a Buchanan: de manera significativa, la única fuerza política con mínimo peso de seriedad que **SÍ evoca** todavía una respuesta antagonista de Nosotros contra Ellos es la nueva derecha populista (Le Pen, Haider, Republicanos en Alemania, Buchanan en Estados Unidos). Sin embargo, es precisamente debido a esta razón que juega un papel estructural clave en la legitimación de la nueva hegemonía multicultural tolerante liberal-democrática. Para empezar, tiene el común denominador negativo de todo el espectro de centro-izquierda: son los excluidos, los que a través de esta misma exclusión (su —por el momento, al menos— inaceptabilidad como partido del gobierno) pro-

veen la legitimidad negativa de la hegemonía liberal, la prueba de su comportamiento “democrático”. En este sentido, su existencia desplaza el VERDADERO centro de atención de la lucha política (que es por supuesto la urgencia de cualquier alternativa radical de izquierda) hacia la “solidaridad” de todo el bloque “democrático” contra el peligro derechista. Ahí reside la última prueba de la hegemonía democrática liberal de la escena política ideológica, la hegemonía lograda con la emergencia de la “Tercera Vía” socialdemócrata: la “Tercera Vía” es precisamente la social democracia bajo la hegemonía del capitalismo liberal democrático (i.e. desprovisto de su mínimo chispazo subversivo), consiguiendo de este modo excluir la última referencia al anticapitalismo y a la lucha de clases. Segundo, es absolutamente crucial que los nuevos populistas de derecha sean la única fuerza política “seria” de hoy en día que se dirijan a la gente con la retórica anticapitalista, cubierta no obstante de ropajes nacionalistas/racistas/religiosos (corporaciones multinacionales que “traicionan” a la gente sencilla y trabajadora de nuestra nación).

En el congreso del Front National hace un par de años, Le Pen subió al escenario a un argelino, un africano y un judío, los abrazó y le dijo al público reunido: “Ellos son tan franceses como yo –ison los representantes del gran capital multinacional, ignorando su deber hacia Francia, quienes constituyen el verdadero peligro para nuestra identidad!” Hipócritas como son estas declaraciones, son no obstante la señal de cómo la derecha populista se dirige a ocupar el terreno dejado vacante por la izquierda. Aquí el nuevo centro liberal democrático juega un doble juego: coloca a la derecha populista como nuestro enemigo en común, mientras manipula eficazmente este cuco derechista para hegemonizar el terreno “democrático”, i.e. para definir el terreno e imponerse sobre su verdadero adversario, la izquierda radical. Así, confundidos como pueden estar, sucesos como el apoyo de Fulani a Buchanan no son otra cosa sino finalmente el desesperado intento de la izquierda radical de escapar de la hegemonía de la “izquierda postmoderna” de la Tercera Vía: en esta sobrecogedora, monstruosa coalición, la izquierda de la Tercera Vía recibe de vuelta su propio mensaje en forma invertida – verdadera. Dicho en corto, el sobrecogedor matrimonio de Fulani y Buchanan es un síntoma de la izquierda de la Tercera Vía.

Desde esta perspectiva, incluso la defensa neoconservadora de los valores tradicionales se ve bajo una nueva luz: como la reacción contra la desaparición de la normatividad ética y legal, la cual es reemplazada gradualmente por regulaciones pragmáticas que coordinan los intereses particulares de distintos grupos. Esta tesis puede parecer paradójica: ¿no vivimos acaso en la era de los derechos humanos universales que se reafirman incluso en contra de la soberanía de un Estado? ¿No fue el bombardeo de la OTAN a Yugoslavia el primer caso de intervención exitosa (o al menos autorrepresentada como exitosa) con base en el interés normativo, sin referencia a ningún interés “patológico” de tipo político económico? Dicha nueva normatividad de los “derechos humanos” es, a pesar de su apariencia, su total opuesto. Aquí el punto no es simplemente el viejo argumento marxista acerca de una brecha entre la apariencia ideológica de la forma legal universal y los intereses particulares que efectivamente la sostienen; a este nivel, el contra-argumento (hecho, entre otros, por Lefort y Ranciere) de que la forma, precisamente, no es nunca una “mera” forma, sino que involucra una dinámica propia que deja sus huellas en la materialidad de la vida social, es absolutamente válido (la “libertad formal” burguesa pone en movimiento el proceso de demandas políticas y prácticas muy “materiales”, que va desde los sindicatos hasta el feminismo). El énfasis principal de Ranciere está en la ambigüedad de la noción marxista de “brecha” entre la democracia formal (los derechos del hombre, libertad política, etc.) y la realidad económica de explotación y dominación. Uno puede leer esta brecha entre la “apariencia” de la igualdad/libertad y la realidad social de las diferencias económicas, culturales, etc., sea bajo la manera “sintomática” estándar (la forma de los derechos universales, igualdad, libertad y democracia es sólo la forma necesaria pero ilusoria de expresión de este contenido social concreto, el universo de explotación y dominación de clase), sea bajo el sentido mucho más subversivo de una tensión en la cual la “apariencia” de *egaliberté*, precisamente NO ES una “mera apariencia”, sino la evidencia de una efectividad propia que permite poner en movimiento el proceso de rearticulación de relaciones socio-económicas concretas mediante su progresiva “politización” (¿Por qué no deberían votar las mujeres también? ¿Por qué no deberían las condiciones en el ambiente de trabajo ser también materia de interés público?, etc.). Uno está tentado de poner en uso aquí el viejo término

levistraussiano de “eficiencia simbólica”: la apariencia de *egaliberté* es una ficción simbólica que posee una eficiencia propia concreta –uno debería resistir la adecuada tentación cínica de reducirla a una mera ilusión que permita una actualidad distinta.

Lo que tenemos ahora, por el contrario, es el cinismo postmoderno: el hecho de que, detrás de la forma universal (o forma legal), existe algún interés particular o el compromiso de su multitud de formas particulares es DIRECTAMENTE (FORMALMENTE incluso) TOMADO EN CUENTA –la norma legal que se impone a sí misma es “formalmente” percibida/postulada como compromiso regulador entre la multitud de intereses (étnicos, sexuales, ecológicos, económicos...) “patológicos”. El argumento de la crítica ideológica del marxismo clásico es de este modo, de manera perversa, directamente incluido e instrumentalizado, y la ideología mantiene su validez a través de esta falsa auto-transparencia. Lo que se evapora en el universo post-político de hoy no es pues la “realidad” tapada por fantasmagorías ideológicas, sino APARIENCIA MISMA, la apariencia de cierta ajustada norma, su fuerza “performativa”: el “realismo” –tomar las cosas tal como “realmente son” – es la peor ideología.

El principal problema político de hoy en día es: ¿cómo rompemos este consenso cínico? La democracia formal en sí misma no debe ser fetichizada aquí –su límite está perfectamente delineado por la situación venezolana luego de la elección del General Chávez a la presidencia en 1996. Él ES “autoritario”, carismático, antiliberal, populista, PERO uno TIENE que tomar ese riesgo en la medida en que la democracia liberal tradicional no está en capacidad de articular algún tipo de demandas radicales populares. La democracia liberal tiende hacia las decisiones “racionales” dentro de los límites de lo (que es percibido como) posible; para gestos más radicales, las estructuras carismático proto-“totalitarias” con lógica plebiscitaria, en las que uno “elige libremente las soluciones impuestas” son más eficaces. La paradoja a asumir es que en la democracia, los individuos tienden a permanecer pegados al nivel de “adorar los bienes” – a menudo SÍ se necesita un Líder para estar en capacidad de “hacer lo imposible”. El Líder auténtico es literalmente el Único que me permite efectivamente escogerme a mí mismo –la subordinación a él es el mayor acto de libertad.

UNMSM

Las coordenadas de la constelación de hoy se hallan bien representadas por dos recientes películas, *The Straight Story* de David Lynch y *The Talented Mr. Ripley* de Anthony Minghella. Desde el principio de *The Straight Story* de David Lynch, las palabras que introducen los créditos, “Walt Disney presenta: una película de David Lynch”, proveen tal vez la mejor síntesis de la paradoja ética que marca el fin de siglo: el montaje de la transgresión con la norma. Walt Disney, la marca de los valores familiares conservadores, lleva bajo su paraguas a David Lynch, el autor que representa la transgresión, iluminando el submundo obscuro del sexo pervertido y la violencia que florecen debajo de la respetable superficie de nuestras vidas.

Hoy en día, cada vez más, el aparato cultural económico mismo, para reproducirse en las condiciones de competitividad del mercado, no sólo precisa tolerar, sino directamente incitar efectos y productos de choque cada vez más fuertes. Baste recordar recientes tendencias en las artes visuales: ya pasaron los días en los que teníamos sencillas estatuas o cuadros enmarcados –lo que tenemos ahora son exposiciones de marcos mismos sin pinturas, exposiciones de vacas muertas y sus excrementos, videos del interior del cuerpo humano (gastroscopías y colonoscopías), inclusión de olores en la exposición, etc. Nuevamente aquí, como en el dominio de la sexualidad, la perversión ya no es subversiva: los excesos chocantes son parte del sistema mismo, el sistema se alimenta de ellos para reproducirse a sí mismo. Así que si los primeros films de Lynch también habrían caído en esa trampa, ¿qué hay entonces con *The Straight Story*, basada en el caso verdadero de Alvin Straight, un viejo granjero lisiado que condujo a través de las praderas americanas en un tractor John Deere para ir a ver a su afligido hermano? ¿Implica esta lenta historia de persistencia, la renuncia a la transgresión, el regreso hacia la cándida inmediatez de la permanencia ética y directa de la fidelidad? El mismo título de la película de refiere sin duda a la obra previa de Lynch: esta es la honesta historia respecto de las “desviaciones” del submundo siniestro desde *Eraserhead* a *Lost Highway*. Sin embargo, ¿qué sucede si el “honesto”¹ héroe del reciente film de Lynch es efectivamen-

¹ Nota del traductor: En referencia al “straight” del título: directo, derecho, honesto, recto y también coloquialmente, heterosexual.

te más subversivo que los excéntricos personajes que poblaban sus películas anteriores? ¿Qué si en nuestro mundo postmoderno en el cual el compromiso ético radical es percibido como ridículamente fuera de tiempo, él es el verdadero marginal? Uno debería recordar aquí la vieja anotación de G.K. Chesterton en su *A defense of Detective Stories*, sobre que el relato de detectives “recuerda previamente en cierto modo que la civilización misma es el más sensacional de los comienzos y la más romántica de las rebeliones. Cuando el detective en un policial se queda solo y de algún modo tontamente valeroso entre los cuchillos y los puños de un hueco de rateros, sin duda sirve para recordarnos que es el agente de la justicia social aquel que representa la figura original y poética, mientras que los ladrones y salteadores son meros, plácidos y arcaicos conservadores, felices en la inmemorial respetabilidad de simios y lobos. [La novela policial] se basa en el hecho de que la moralidad es la más oscura y atrevida de las conspiraciones.”

¿Y qué sucedería si ESTE fuera el mensaje final de la película de Lynch —que la ética es “la más oscura y atrevida de las conspiraciones”, que el sujeto ético es aquel que efectivamente amenaza el orden existente, a diferencia de la larga serie de excéntricos pervertidos lyncheanos (el Barón Harkonnen en *Dune*, Frank en *Blue Velvet*, Bobby Perú en *Wild at Heart*...) que finalmente lo sostienen? En este preciso sentido el contrapunto a *The Straight Story* es *The Talented Mr. Ripley* de Minghella, basada en la novela de Patricia Highsmith, del mismo nombre. *The Talented Mr. Ripley* cuenta la historia de Tom Ripley, un ambicioso neoyorquino en bancarrota, que es ubicado por el rico magnate Herbert Greenleaf, quien piensa erróneamente que Tom ha estado en Princeton con su hijo Dickie. Dickie se encuentra vagando en Italia y Greenleaf le paga a Tom el viaje a Italia para que haga entrar en razón a su hijo y tome el lugar correcto en los negocios de la familia. Sin embargo, una vez en Europa, Tom queda fascinado no sólo con Dickie mismo, sino con la brillante, canchera y socialmente aceptable vida adinerada en la que vive Dickie. Todo lo que se dice acerca de la homosexualidad de Tom está fuera de lugar: Dickie no es para Tom el objeto de deseo, sino su sujeto ideal deseable, el sujeto transferencial “que supone saber/cómo desear”. En pocas palabras, Dickie se convierte en el ego ideal de Tom, la figura de su identificación imaginaria: cuando repetidamente le mete una mirada de reojo a Dickie, no traiciona su deseo erótico para

emprender un comercio erótico con él, para POSEER a Dickie, sino su deseo de SER como Dickie. De esta manera, para resolver ese problema, Tom concibe un elaborado plan: durante un viaje en bote, asesina a Dickie y luego, durante un tiempo, asume su identidad. Haciéndose pasar por Dickie, organiza las cosas de manera que luego de la muerte “oficial” de Dickie, hereda su riqueza; una vez cumplido aquello, el falso Dickie desaparece, dejando tras de sí una nota suicida alabando a Tom, mientras éste reaparece evadiendo exitosamente a los suspicaces investigadores e incluso ganándose el agradecimiento de los padres de Dickie, para luego salir de Italia rumbo a Grecia.

A pesar de que la novela fue escrita a mediados de los 50s, uno puede decir que Highsmith se adelanta a la reescritura terapéutica actual de la ética en “recomendaciones”, que uno no debería seguir demasiado a ciegas. Ripley se detiene sencillamente en el último escalón en esta reescritura. No matarás –a menos que no haya otra manera de encontrar la felicidad. O, como la misma Highsmith declara en una entrevista: “Podría ser calificado de psicótico, pero no lo llamaría demente porque sus actos son racionales. (...) Lo considero más bien una persona civilizada que mata porque tiene que hacerlo”. Ripley no se parece así en nada al “American Psycho”: sus actos criminales no son frenéticos *passages a l'acte*, estallidos de violencia en los que descarga la energía acumulada por las frustraciones de la vida cotidiana yuppie. Sus crímenes están calculados con un razonamiento pragmático sencillo: hace lo que es necesario para alcanzar su objetivo, la vida acomodada de los suburbios exclusivos de París. Lo que es realmente inquietante en él, por supuesto, es que de alguna manera parece perder el más elemental sentido ético: en la vida diaria, es en general amigable y considerado (aunque con un toque de frialdad), y cuando comete un asesinato, lo hace con el mismo remordimiento que uno siente cuando tiene que realizar una tarea desagradable pero necesaria. El es el psicótico final, la mejor ejemplificación de lo que Lacan tenía en mente cuando decía que la normalidad es la forma especial de la psicosis –de no estar atrapado traumáticamente en la telaraña simbólica, de mantener “libertad” respecto del orden simbólico.

Sin embargo, el misterio del Ripley de Highsmith trasciende el motivo ideológico norteamericano estándar de la capacidad del indivi-

duo de “reinventarse” a sí mismo, de borrar las huellas del pasado y asumir a fondo una nueva identidad, que trascienda el “yo proteano” postmoderno. Ahí reside la falla final de la película respecto de la novela: la película “gatsbyíza” a Ripley en una nueva versión del héroe norteamericano que recrea su identidad de manera sombría. Aquello que aquí se pierde se encuentra mejor ejemplificado por la diferencia crucial entre la novela y la película: en esta última, Ripley posee los meneos de una consciencia, mientras que en la novela, síntomas de una consciencia están sencillamente más allá de su entendimiento. Es por eso que la explicitación de los deseos homosexuales de Ripley en la película también yerra en el tema. Lo que Minghella implica es que, para los años 50, la Highsmith se vió empujada a ser más circospecta para hacer al héroe más digerible respecto de un público masivo, mientras que hoy en día podemos decir las cosas de una manera más abierta. Sin embargo, la frialdad de Ripley no es el efecto de superficie de su postura gay, sino más bien lo opuesto. En una de las últimas novelas de Ripley, nos enteramos que le hace el amor una vez por semana a su esposa Heloise, como un ritual habitual –sin ninguna pasión de por medio, Tom es como Adán en el Paraíso previo a la caída, cuando, según San Agustín, él y Eva sí tuvieron sexo, pero realizado a la manera de un simple ritual instrumental, como quien siembra semillas en el campo. Una manera de leer a Ripley es decir que es angelical y que vive en un universo que precede a la Ley y sus transgresiones (el pecado).

En una de las últimas novelas de Ripley, el héroe ve dos moscas en la mesa de la cocina y al mirarlas de cerca y ver que están copulando, las aplasta con asco. Este pequeño detalle es crucial –el Ripley de Minghella NUNCA hubiera hecho tal cosa: el Ripley de la Highsmith está de algún modo desconectado de las cosas relativas a la carne, disgustado de lo Real de la vida, de su ciclo de generación y corrupción. Marge, la enamorada de Dickie, da una adecuada caracterización de Ripley: “De acuerdo, tal vez no sea marica. Simplemente no es nada, lo cual es peor. No es lo suficientemente normal como para tener algún tipo de vida sexual”. Tanto como dicha frialdad caracteriza cierta postura lésbica, uno está tentado de alegar que, en vez de ser un homosexual reprimido, la paradoja de Ripley es que es un varón lésbico. La frialdad desentendida que subyace debajo de todas las posibles variables de iden-

tividad de algún modo desaparece de la película. El verdadero enigma de Ripley es por qué persiste en esta gélida conducta, manteniendo una psicótica falta de compromiso con cualquier apego humano pasional, incluso luego de alcanzar su meta y recrearse a sí mismo como el respetable art-dealer que vive en un rico suburbio parisino.

Quién sabe, la diferencia entre el héroe “recto” de Lynch y el Ripley “normal” de la Highsmith determinan las coordenadas extremas de la experiencia ética del capitalismo avanzado de hoy –con el raro giro de que Ripley es el “normal” siniestro y el hombre “recto” el raro siniestro, incluso pervertido. ¿Cómo vamos a salir entonces de este camino sin salida? Los dos héroes tienen en común la inclemente dedicación en alcanzar sus metas, de modo que una manera parece ser el abandonar este rasgo en común y rogar por una humanidad más “cálida” y compasiva lista para aceptar compromisos. Pero ¿caso no es dicha “débil (es decir: sin principios) humanidad” el modo predominante de la subjetividad de hoy en día, al punto que ambas películas proveen sus dos extremos? A fines de los años 20, Stalin definió la figura del bolchevique como la unión entre la apasionada obstinación rusa y el recurso norteamericano. Tal vez, siguiendo las mismas líneas uno pueda alegar que la salida está más bien en la imposible síntesis de ambos héroes, en la figura lyncheana del hombre “recto” que persigue su objetivo, junto al sabio recurso de Tom Ripley.

En los últimos días de 1999, la gente de los alrededores del mundo (occidental) fue bombardeada por las numerosas versiones del mismo mensaje que encarna perfectamente el estallido fetichista “lo sé perfectamente bien, pero...” . Inquilinos de las grandes ciudades empezaron a recibir cartas de los administradores de los edificios, diciéndoles que no había de qué preocuparse, que todo estaría bien, pero que de todos modos llenaran sus tinajas de agua y prepararan una provisión de comida y velas; los bancos estaban diciéndoles a sus clientes que sus depósitos estaban a salvo, pero que a pesar de ello debían proveerse con algo de efectivo y tener a mano su estado cuenta; hasta el alcalde de Nueva York, Rudolf Giuliani, quien repetidamente calmó a sus ciudada-

nos con el mensaje de que la ciudad estaba bien preparada, pasó no obstante la noche de año nuevo en el bunker de concreto al interior del World Trade Center, asegurado en contra de armas químicas y biológicas...

¿La causa de toda esta ansiedad? Una no entidad usualmente referida como el “Millenium Bug”. ¿Somos conscientes de cuán siniestra es nuestra obsesión con el Millenium Bug? ¿Y cuánto de esta obsesión es acerca de nuestra sociedad? El Bug no sólo fue generado por el hombre; uno puede incluso localizarlo de manera precisa: debido a la poca imaginación de los programadores originales, las estúpidas máquinas digitales no sabían cómo leer el “00” a la medianoche del 2000 (1900 o 2000). Esta sencilla limitación de la máquina fue la causa, aunque la brecha entre la causa y sus efectos potenciales era inconmensurable. Las expectativas fueron desde la tontería hasta el terror, ya que incluso los expertos no sabían exactamente qué pasaría: tal vez el desbarajuste total de los servicios sociales, tal vez nada (que fue efectivamente el caso).

¿Estábamos enfrentándonos realmente aquí con la amenaza de un mal funcionamiento mecánico? Por supuesto, la red digital se materializa en circuitos y chips electrónicos, pero uno debe tener siempre en mente que este circuito es en alguna medida “supuestamente conocido”: se supone darle cabida a cierto conocimiento, y es este conocimiento –o, más bien, su ausencia– lo que fue la causa de todas las preocupaciones (la inhabilidad de las máquinas para leer el “00”). Con lo que nos confrontó el Millenium Bug fue con el hecho de que nuestra vida “real” misma está sostenida por un orden virtual de conocimiento objetivado, cuyo mal funcionamiento puede tener consecuencias catastróficas. Jacques Lacan lo llamó Conocimiento objetivado –la sustancia simbólica de nuestro ser, el orden virtual que regula el espacio intersubjetivo –el “gran Otro”. Una versión más popular y paranoica de la misma noción es el Matrix de la película de los hermanos Wachowsky que lleva el mismo nombre.

Aquello que realmente se convirtió en una amenaza para nosotros bajo el nombre de Millenium Bug fue la suspensión del Matrix. Aquí podemos ver en qué sentido *The Matrix* (la película) estaba en lo

UNMSM

cierto: la realidad que abandonamos está tan regulada por la super poderosa e invisible red digital que su colapso puede crear una “real” desintegración global. Razón por la cual es una peligrosa ilusión reclamar que el Bug pudo haber traído una liberación: si estuviéramos a punto de ser privados de la red digital artificial que interviene y sostiene nuestro acceso a la realidad, no encontraríamos vida natural en su verdad inmediata, sino la insoportable tierra baldía –“¡Bienvenidos al desierto de lo real!”, como es ironicamente felicitado Neo, el héroe de *Matrix*, en el momento en que ve la realidad tal como es, sin el Matrix.

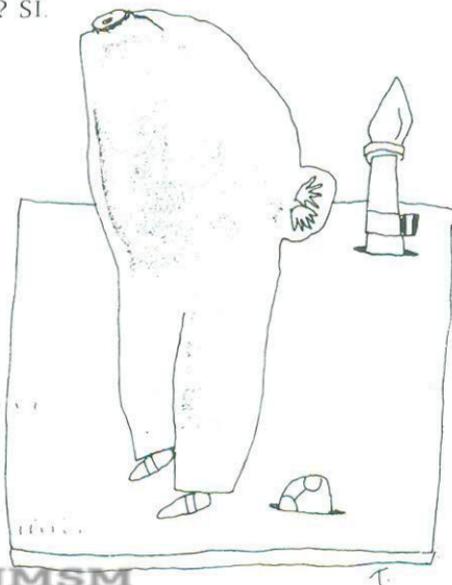
¿Qué es entonces el Millenium Bug? Tal vez el último ejemplo de lo Lacan llamó *objet petit a*, el “pequeño Otro”, la causa-objeto del deseo, una pequeña partícula de polvo que le da cuerpo a la ausencia del gran Otro, el orden simbólico. Y es aquí en donde aparece la ideología: el Bug es el sublime objeto de la ideología. El término mismo es elocuente respecto de sus tres significados: un **glitch**/defecto; un insecto; un fanático. Este desvío del significado realiza la operación ideológica más elemental: una simple pérdida imperceptible o **glitch**, adquiere una existencia positiva, convirtiéndose en un “insecto” incómodo con el don de cierta actitud psíquica (fanatismo) –y el mal funcionamiento adquiere súbitamente una causa, un fanatismo que debe ser exterminado como un insecto... y ya estamos de lleno en la paranoia. Hacia fines de diciembre de 1999, el principal periódico esloveno de derecha puso como titular: “¿Es realmente un peligro –o una cortina de humo?”, dando a entender que ciertos oscuros círculos financieros auspiciaban el pánico del Y2K y que sería usado para poner en marcha un gigantesco fraude... ¿No es el Bug la mejor metáfora animal para una imagen antisemítica de los judíos: un insecto rabioso que introduce la degeneración y el caos en la vida social, la verdadera **causa oculta de los antagonismos sociales**?

En un movimiento que repite simétricamente la paranoia de-rechista, Fidel Castro denunció también –luego de que se hizo obvio que no había tal Bug, que las cosas seguirían su curso de manera más o menos suave– el miedo del Bug como algo promovido por las grandes compañías de computadoras, diseñado para hacer que la gente compre computadoras nuevas. ¡Y, efectivamente, una vez pasado el miedo y aclarado el hecho de que el Millenium Bug era una falsa alarma, se oyeron

denuncias desde todos lados en el sentido de que debía haber una razón para tanta bulla por nada, algún interés (financiero) oculto que en primer lugar difundía el miedo –ies imposible que todos los programadores cometieran un error tan grande! El centro de la discusión giró entonces hacia el típico dilema post-paranoide: ¿hubo realmente un Bug cuyas catastróficas consecuencias fueron evitadas por medidas preventivas, o no hubo nada simplemente, de manera que las cosas hubieran marchado con tranquilidad sin haber tenido que gastar el billón de dólares al tomar esas medidas? Nuevamente se trata del *objet petit a*, el vacío que “es” la causa-objeto del deseo en su manera más pura: un cierto “nada de nada”, una entidad sobre la cual ni siquiera es seguro el hecho de que “realmente exista” o no, y que no obstante, como el ojo de una tormenta, causa una gigantesca conmoción alrededor suyo. En otras palabras, ¿no fue el Millenium Bug algo de lo cual MacGuffin Hitchcock mismo hubiera estado orgulloso?

Tal vez de este modo, uno puede concluir con un modesto argumento marxista: desde que la red digital nos afecta a todos, desde que ES la red la que regula ya nuestra vida diaria hasta en sus rasgos más comunes como las reservas de agua, debe ser socializada de alguna manera. ¿Es esta una medida “totalitaria” amenazando con imponer un control sobre el ciberespacio? Sí.

Traducido por Rodrigo Quijano



POEMAS / Camilo Torres

EL APREMIO

La teoría no me sirve; la práctica, un poco.

RABELAIS

Porque sus labios eran rojos y prometían
todo lo verde de la dicha
y sus mágicas tetas eran sólo tetas
grandes y ciertas y amables
gasté allí, en aquel lupanar oblicuo y rojo
los dineros de usted, doctorcita.

Y sé que el análisis avanza
—transferencia mediante—
con el responsable compromiso de pagar
sus justos honorarios.
Y algún día la serenidad invadirá
complaciente
la asociación ilegal de mis ideas
y sueños y recuerdos mudarán espinas
por vides y lácteos —sublimes
armonías.

Pero ella era presa erguida en medio de la noche
Exacta urgencia de uñas y cabellos

Y me costó grandes esfuerzos y alegrías
y la envidia de mis compañeros todos
y sus justos honorarios, doctorcita.

MOTIVOS DEL FILOLOGO

Cuando niño, en nuestro tugurio de mala fe,
investigaba entre mis ropas de colores dislocados
postulando una pulga hipotética.
Así aprendí la paciencia y el sistema.

Ahora rebusco papeles amarillos y mi entendimiento
se retuerce bravamente entre sus latines
y el inglés isabelino.

Como un puerco escarbo basurales de palabras
desgastadas ya o descartables mañana
Hasta que encuentro la más limpia de las razones
: la belleza —una línea de Catulo
Garcilaso endecasílabo
Pero Shakespeare todas sus certidumbres todas

Una vez preso el animal entre los dedos,
es preciso recordar lentamente el escozor sufrido.
Entonces las uñas
destazan sus miembros ridículos y la sangre
revienta con alegría y la venganza nuestro éxtasis.

LA CENIZA

Ni el agua ni la arena desparraman
su cuerpo de tal forma.
Cuando ella cae, el fuego parece
un deslumbrante pasado mítico
indigno de semejante destino.

En su estúpida banalidad
la ceniza
no es símbolo ni metáfora,
sólo un momento de indiferencia
entre una candela y otra.

Cuatro haikus

EL VERANO

Un colibrí exalta el aire
en el jardín.
Ella lo recibe indiferente
como al sol.

EL INVIERNO

Se presiente el agua colérica
encima del cielo blanco,
Incierto, aguarda sentado en una piedra.

LA PRIMAVERA

Pétalos de rosa entre mis dedos.
Su suavidad y no las espinas
laceran mi piel.

EL OTOÑO

La novia desciende, con toda su blancura,
hacia las aguas.
El viento ha respetado su cabellera.

COLONIALIDAD DEL PODER Y SUBALTERNIDAD / Walter D. Mignolo

I. INTRODUCCIÓN

Con el propósito de dialogar con los miembros del Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos, Ranajit Guha fue invitado a Houston durante el otoño de 1996, donde leyó una ponencia titulada "Ilustración y subalternidad", publicada en el volumen *Ungovernability and citizenship*, editado por Iliana Rodríguez y publicado por Duke University Press, volumen que contiene varios trabajos de los miembros del Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos¹. En aquella época, él ya conocía la "Declaración Fundacional" y el número 2 de la revista *Boundary* (Postmodernismo en Latinoamérica) editada por J. Beverly, J. Oviedo y M. Arona, en la cual esta declaración había sido publicada. Bajo estas condiciones, puso a dialogar los proyectos del Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos y los del Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos, enmarcándolos en el debate postmodernista, tal y como había sido descrito en el número especial de *Boundary 2*. Con el objetivo de identificar las premisas comunes entre ambos proyectos, Guha observó que lo que conectaba el proyecto surasiático con el proyecto latinoamericano era el eje de la temporalidad y no el de la territorialidad:

...el colapso de las temporalidades locales y globales —a fecha de la revuelta Naxalbari en la India y la de la Revolución Cultural en la China, la fecha de las elecciones nicaragüenses y la de la caída del muro

¹ Guha, Ranajit. Enlightenment and subalternity en Iliana Rodríguez, editor. *UNGOVERNABILITY AND CITIZENSHIP*. Durham: Duke University Press, 2000, pp. 5-20.

de Berlín— o el tiempo es, por supuesto, una de las características fundamentales del proceso de la ejecución interna del capital en el curso del cual, éste intenta destruir el espacio con el tiempo, como ha dicho Marx.²

Es muy sugerente que Guha interpretase la “temporalidad” como “modernidad”, situando la modernidad en la segunda mitad del siglo XVIII y que mencionase la obra *¿Qué es el Iluminismo?* de Immanuel Kant. La referencia de Guha a la interpretación de Michel Foucault de la obra de Kant le permitió hacer una separación de la temporalidad entre modernidad y postmodernidad. A la par que reflexionaba sobre el cruce entre el postmodernismo y Latinoamérica, tal y como se describía en el ya mencionado artículo de *Boundary 2*, Guha mencionaba que este encuentro “se da claramente como un fenómeno que lo diferencia claramente de otros como el angloeuropeo o el surasiático (subrayado del autor)”. Guha hizo una referencia a los “doscientos años de soledad” de la India y dijo que los temas fundamentales a desarrollar han de ser la colonialidad y la postcolonialidad, y no el modernismo y el postmodernismo. Esta tarea es precisamente la que me gustaría emprender.

Mi intención es doble. Por una parte, quisiera intervenir y contribuir en la conversación entre los dos proyectos.³ Por otra parte, quisiera incorporar un tercer interlocutor, la contribución de intelectuales e investigadores latinoamericanos, que, desde los años 70, han estado reflexionando sobre los temas de colonialidad, capitalismo, modernidad e, indirectamente, sobre la subalternidad en las Américas. No pretendo decidir quién merece los honores de haber sido el primero. Al contrario, quisiera subrayar el hecho de que si este diálogo no había sido establecido previamente (por ejemplo, en la década de los ochenta) fue precisamente a causa de la estructura histórica de la modernidad/colonialidad y de la geopolítica del saber. Los estudiosos latinoamericanos y surasiáticos miraron hacia Europa de donde provenía la “fuente” del conocimiento, ignorándose mutuamente, y asumiendo quizás que no tenían nada que aprender más allá de la tradición epistémica de la

² Ibid.

³ La conversación iniciada en Houston continuó en Duke con Dipesh Chakrabarty, Gyan Prakash, Ishita Dube y Saraubh Dube, durante el semestre de otoño de 1998, durante la conferencia “Genealogías cruzadas y conocimientos subalternos.”

modernidad occidental. Tampoco consideraron que podían unir la colonialidad del poder con la subalternidad, dos respuestas particulares a dos historias coloniales particulares. Mi intención es subrayar la diversidad epistémica y continuar apostando por la noción de *diversalidad* como proyecto universal. Quisiera ir más allá del legado epistémico de la modernidad noratlántica, basado en una división disciplinar, y también más allá de los estudios de área. Hoy en día la importancia de este argumento, ya que la lógica de los estudios de área se reproduce y “se aplica” a los Estudios de Latino/a, se hace todavía más manifiesta.⁴

II. SUBALTERNIDAD Y COLONIALIDAD EN LA INDIA BRITÁNICA

El comentario de Guha acerca del distanciamiento entre el postmodernismo anglo europeo o surasiático, con respecto al postmodernismo latino europeo o suramericano merece alguna atención crítica. La comparación se hace entonces entre la India Británica y América; o si se prefiere, entre Angloindia y Latinoamérica. Guha caracteriza la temporalidad de la pareja anterior (anglo europeo y surasiático) de “postcolonial” y subraya tres “aspectos fundamentales de la intersección de la modernidad con el colonialismo”:

Primero, el fenómeno del colonialismo postiluminista es constitutivo y a la vez es presupuesto de la modernidad, aunque no se reconozca explícitamente,

Segundo, el postmodernismo como crítica nunca puede ser fiel a sí mismo, a no ser que tome el colonialismo como barrera histórica que la razón no puede traspasar; y

Tercero, la experiencia colonial ha no sido superada por el colonialismo y continúa estando relacionada con los temas contemporáneos.⁵

⁴ Ver mi próximo artículo “The Larger Picture and the Historical Argument: Hispanics/Latinos in the colonial horizon of modernity”. En J. Gracia y P. De Grieff (eds.).

⁵ Ver nota 1.

Me gustaría secundar las observaciones de Guha aportando una argumentación de perspectivas similares acerca de la diatriba modernidad / colonialidad. La problemática implícita en los comentarios de Guha no ha sido explícitamente determinada en la “Declaración Fundacional” ni ha quedado reflejada en el número de *Boundary 2* recientemente señalado. Sin embargo, dichas perspectivas han sido ampliamente debatidas *en Latinoamérica, por lo menos desde la década* de los setenta. Las siguientes observaciones están dirigidas a explicar dos de las suposiciones básicas sobre las cuales se fundó este debate, y que continúan formando parte del proyecto de Estudios Subalternistas Surasiáticos:

Primero, la colonialidad es constitutiva de la modernidad y que la modernidad/colonialidad debieron producirse en el siglo XVI con la emergencia del circuito comercial Atlántico y la consolidación del capitalismo;

Segundo, la subalternidad no es únicamente una cuestión de clases, sino una cuestión social más amplia enmarcada en la colonialidad del poder y en la formación moderna y colonial del orden mundial.

Tercero, mientras que el colonialismo o los “periodos coloniales” se refieren a periodos específicos históricos de la colonialidad y, consecuentemente, la colonialidad en sentido amplio va más allá de la descolonización y la formación de la nación, la colonialidad es la máquina que reproduce la subalternidad contemporánea bajo la forma de colonialidad global en una sociedad tecnológica.

Los lazos entre subalternidad y colonialidad han sido analizados en gran detalle en uno de los libros clásicos de Guha, *Dominación sin hegemonía y su historiografía*.⁶ Está claro en su tesis que la subalternidad no es solo una cuestión de la subordinación de clases en el sector industrial, sino de la subordinación de las organizaciones sociales y sus respectivas historias dentro de la estructura interestatal del poder, como la que se da entre Inglaterra y la India hasta 1947. Las afirmaciones introductoras de Guha dejan entrever que la subalternidad y la diferencia colonial se presuponen mutuamente: “Hubo una lucha india que Inglaterra no ganó. Fue una lucha a favor de la apropiación del pasado

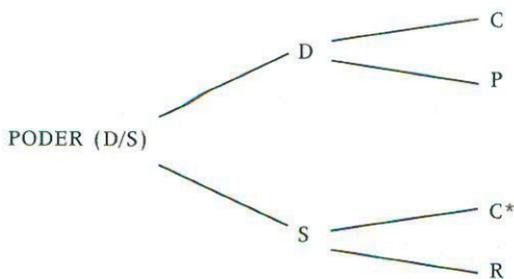
⁶ Ver Guha 1989.

indio. Empezó con el acceso de la Compañía de las Indias Orientales a los *diwani* 1765".⁷ Y más adelante continúa:

Un saber colonialista con la función de erigir su pasado como un pedestal sobre el cual los triunfos y las glorias de los colonizadores y su instrumento, el estado colonial, pudieran ser exhibidos para su mayor ventaja. La historia india, asimilada a la historia británica, se usaría en lo sucesivo como una medida determinante de diferencia entre las gentes de aquellos dos países. Políticamente, aquella diferencia se traduciría como una diferencia entre los gobernadores y los gobernados.⁸

Bajo el Imperio Británico, el colonialismo se produjo de forma paralela a un estadio particular del capitalismo, no ya el capitalismo mercantil del siglo XVI, sino el capitalismo industrial. Guha hace alusión a tres cuestiones interrelacionadas con respecto a la hegemonía y a la dominación: una primera acerca del colonialismo, una segunda acerca del capitalismo y una tercera sobre la crítica intelectual y académica (en su caso, la historiografía).

La colonialidad del poder no es un término usado por Guha, sino que es un término introducido por el sociólogo peruano Aníbal Quijano.⁹ Se trata de encontrar el punto de articulación entre la colonialidad del poder y la conceptualización del Poder como matriz compleja de Dominación (D) por Coerción (C) y por Persuasión (P) y como matriz de Subordinación (S) por Colaboración (C*) y por resistencia (R). Recordemos la configuración general del poder tal y como la describe Guha en la siguiente matriz:



⁷ Guha 1989, 210.

⁸ Guha 1989, 211.

⁹ Ver Quijano 1992, 1997a y 1997b.

El punto crucial en la tesis de Guha es la doble articulación de la matriz. El primer nivel está compuesto por el sistema interestatal, en el cual priman la expansión capitalista y colonialista. El segundo nivel es la situación colonial interna de la India. La matriz describe una estructura general de poder que podría ser utilizada para entender la situación de Inglaterra y la India antes del colonialismo, pero también la **dominación británica de la India durante el periodo colonial**. Guha usa la palabra “paradigma” (en vez de cosmología o cosmovisión) para describir los dos tipos de discursos articulados en la estructura colonial de poder. O, si se prefiere, articulados por la colonialidad del poder. Lo que tenemos aquí no es una zona de contacto, sino la violencia de la frontera. La expresión idiomática inglesa *improvement*—“desarrollo” en español— coincidía con la palabra india *danda* que era central a todas las nociones indígenas de dominación. La palabra *improvement* o “desarrollo” implicaba que el progreso y el desarrollo eran el punto de culminación a los que debía llegar la India. Este objetivo era enunciado desde Inglaterra. Al contrario, *danda*, como nos dice Guha, “subraya la fuerza y el miedo como principios políticos fundamentales. La fuente y emanación de la autoridad real *danda* se contempla como una manifestación de poder divino en los asuntos de estado”.¹⁰ La expresión *improvement* era usada por el gobierno británico *indígena* (en Inglaterra) así como por el ministerio de asuntos *exteriores* británico (en la India). Había de ser seguido en un país *extranjero* como una estrategia política para Persuadir (P) a la élite indígena (en el país en el que los ingleses eran *extranjeros*) para que “se ‘adscribieran’ al régimen colonial”. Había por lo tanto dos expresiones idiomáticas independientes que significaban poder y dominación (*danda* e *improvement*). La colonialidad del poder se hacía manifiesta porque el capitalismo y la expansión colonial adquirirían el matiz de *improvement* como baluarte del discurso de la modernización y de la misión civilizadora. Sin embargo, mientras que *danda* representaba el paradigma de dominación en la India antes del colonialismo, *improvement* era el paradigma de dominación en Inglaterra, también antes del colonialismo. Fue introducido por la burguesía para distinguirse de la clase feudal e iniciar una nueva forma de dominación de las

¹⁰ Ver Guha, 1989, 238.

comunidades subalternas en Inglaterra. La subalternidad se convierte así en un *conector* de diferentes historias locales y estructuras de dominación del orden mundial que se complica por la doble estructura de poder existente bajo los regímenes coloniales. Sin embargo, en el mundo moderno-colonial, la subalternidad no es solo una cuestión que afecta la relación entre algunos sectores de la sociedad civil y el Estado, sino que además está presente en el sistema interestatal estructurado por la colonialidad del poder.

El hincapié que Guha hace en el conflictivo “diálogo” entre ambos paradigmas sitúa claramente la subalternidad en la estructura jerárquica del sistema interestatal. Guha hace un detallado análisis filológico para explicar las expresiones *improvement* (desarrollo) y *order* (orden) en uno de los paradigmas y *dharma* y *danda* en el otro. Pero hay un momento en su análisis en el que la “temporalización” entre el encuentro y conflicto de los dos paradigmas se vuelve esencial. Permítanme transcribir ambos paradigmas y los elementos constitutivos que Guha organiza, para así entender su argumento acerca de la “temporalización”.

Paradigmas		
Elementos Constituyentes	Contemporáneo Británico, Liberal	Pre-colonial Indio, Semifeudal
C	Orden	Danda
P	Desarrollo	Dharma
C*	Obediencia	Bhakti
R	<i>Disensión legítima</i>	<i>Protesta Dharmica</i>

No voy a comentar aquí el riesgo que existe cuando se reproducen la cronología histórica británica y cuando se contrastan la “India contemporánea británica” con la “India pre-colonial”. Pero sí que es importante recordar que había una Inglaterra pre-colonial y feudal que la revolución burguesa estaba intentando derrocar, así como una India

pre-colonial que estaba siendo dominada por una burguesía británica que había luchado contra el feudalismo en una Inglaterra pre-colonial. Se daban, en otras palabras, dos historias locales independientes articuladas e interconectadas por la colonialidad del poder. El esfuerzo de Guha para entender las relaciones entre D y S bajo unas estructuras coloniales interestatales en tensión y los conflictos entre los dos **paradigmas o (cosmologías) que son hegemónicas en cada uno de los casos**, son el pilar de su argumento. Las condiciones de Dominación y Subordinación son, para Guha, “específicas y adecuadas a las condiciones del colonialismo como conjunto de efectos sobredeterminantes”¹¹ que él explica a través del concepto lacaniano del “doble significado”. Guha describe el “doble significado” como “proceso de condensación y desplazamiento por el cual los períodos ideológicos de contradicción social en la India pre-colonial y en la Inglaterra moderna (también pre-colonial, WM) se fundieron con las contradicciones existentes del gobierno colonial para estructurar la relación D/S”.¹²

Uno podría explicar el mismo fenómeno desde una perspectiva subalternista (evitando así la metodología científica) recordando la noción de “doble conciencia” de W.E.B. DuBois.¹³ Este concepto habría apoyado y fortalecido la idea de que el colonialismo británico en la India fue una dominación sin hegemonía. Sin embargo, como ya dije anteriormente, la geopolítica del conocimiento dificultó el diálogo entre las distintas experiencias de colonialidad puesto que tanto la subalternidad como la doble conciencia estaban mediadas por una base común, una producción europea del saber y unas teorías y campos disciplinarios. Ninguno de los elementos constitutivos del diagrama (C, P, C* y R) significarían lo mismo si “desarrollo” y “dharma” cambiaran su significado.

Así C, como elemento de D/S, no es idéntico a la noción de orden en el léxico británico-político de los siglos XVIII y XIX, ni tampoco se parece a la noción de *danda* en la parte correspondiente del indio clásico, aunque su formación esté relacionada de alguna manera con ambos términos. De la misma manera, P, a pesar de ser un producto

¹¹ Guha 1989, 271.

¹² Guha 1989, 271.

¹³ DuBois, 1990, 8-9.

de la confluencia entre desarrollo y dharma, solo comparte algunas propiedades con estas palabras, mientras que el resto le son únicamente propias. Así sucede con todos y cada uno de los elementos.¹⁴

La explicación de Guha de “doble significado” en cada uno de los “elementos constituyentes” introduce la perspectiva del observador. Sin embargo, la noción de DuBois de “doble conciencia” permite comprender el doble significado desde la perspectiva del subalterno colonial, que puede comprender ambos modos de dominio, desarrollo y *dharma*, y a la vez ha de enfrentarse a ellos. Lo que queda por destacar es que la noción de “doble conciencia” podría ser articulada de varios modos. Los hindúes liberales (según la terminología de Guha) acogerán el “desarrollo”, mientras que los hindúes nacionalistas restituirán y adoptarán el *dharma*. Lo primero propone una asimilación, mientras que lo segundo habla de resistencia. Hay una tercera posibilidad, sin embargo, que yo he denominado “pensamiento fronterizo” o “epistemología fronteriza” y su resultado “asimilación crítica”. La asimilación del desarrollo desde la perspectiva del *dharma* implica una transformación radical del desarrollo, desde la perspectiva del *dharma* y la transformación de esta última debido al desarrollo. Esto es, en última instancia, lo que la “doble conciencia” de DuBois implicaba: una asimilación crítica a la cultura hegemónica anglo, desde y hacia la perspectiva del Alma Negra.¹⁵ Precisamente porque la doble conciencia es un corolario necesario de la subalternidad colonial es lo que hace que el colonialismo en la India fuera resultado de una dominación sin hegemonía.

Esto explica también que los historiadores británicos operasen (y no podían haberlo hecho de otro modo) con una “única conciencia”, la conciencia del Desarrollo y el Orden:

La estrategia del método de Cambridge es considerar que se da una mediación hecha con éxito. De acuerdo con este método se representa la relación del sujeto colonizado con respecto al sujeto colonizador como una relación en la cual C* triunfa de manera efectiva sobre R.

¹⁴ Guha 1989, 271.

¹⁵ DuBois, 1990, 8-9: “Uno siempre nota su doble ser —un americano, un negro; dos almas, dos pensamientos, dos luchas irreconciliables; dos ideales guerreros en un cuerpo negro, cuya fuerza obstinada es lo único que le mantiene con vida.”

En otras palabras, *es una estrategia encaminada a caracterizar el colonialismo como una dominación hegemónica*.¹⁶

Tanto la historiografía británico-colonial como la historiografía marxista (ejemplificada en el artículo de Guha con los trabajos de David Washbrook) “realizaron una amputación del campo subalterno”.¹⁷ Consecuentemente, “toda iniciativa que no fuese aquella que provenía de los colonizadores y sus colaboradores excluía meticulosamente de sus procesos políticos todo tipo de resistencia, y *el colonialismo surge de esta historiografía representada por una hegemonía que le había sido denegada por la historia*”.¹⁸ Guha concluye su afirmación observando que “el método de Cambridge concluye este tour de force con un acto de mala fe, al escribir la historia india como parte de la historia británica”.¹⁹

Lo que se deriva de la argumentación de Guha es que la subalteridad está indisolublemente ligada a la colonialidad. Y este no era el caso en la conceptualización original de Gramsci, cuya subalternidad se situaba en el contexto de la jerarquía de clases europeas durante el capitalismo industrial. Capitalismo y colonialidad, tal y como lo demuestra el argumento de Guha, tienen una articulación distinta que capitalismo y modernidad. Futuras conversaciones entre los miembros del Grupo de Estudio Subalternista Surásiticos y el de Estudios Subalternistas Latinoamericanos deberían prestar más atención a las similitudes-en-la-diferencia que pertenecen a las historias singulares de la modernidad / colonialidad.

La colonialidad hace parte de la esencia de la trayectoria moderno-colonial, cuya historia es la historia *de* Latinoamérica y la historia que *hizo* a Latinoamérica, aunque esto haya sido ocultado durante doscientos años de construcción de la nación y de ideología nacional. Los doscientos años de soledad (colonial) a los que Guha se refiere al hablar de la India británica, han sido quinientos años para Iberoamérica y el Caribe. Las distintas temporalidades de la India británico-colonial y de

¹⁶ Guha 1989, 296.

¹⁷ Guha 1989, 305.

¹⁸ Guha 1989, 305.

¹⁹ Guha 1989, 305.

Iberoamérica y el Caribe hacen la conversación entre ambos grupos (y entre ellos y los intelectuales y estudiosos de Latinoamérica) difícil, pero a la vez estimulante. La India sucumbió al Imperio Británico aproximadamente al mismo tiempo que los británicos eran expulsados del Río de la Plata, en el sur de América. La construcción de la nación en las Américas coexistió con la dominación británica de Asia y África, hasta la segunda guerra mundial. En el periodo que siguió a la división territorial de la postguerra, la India tuvo que enfrentarse con los problemas surgidos a causa de la descolonización (momento en el que surgió el grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos), mientras que en Latinoamérica los problemas se concentraban en torno a la modernización y al desarrollo (aproximadamente entre 1950 y 1970). También hubo de enfrentarse Latinoamérica con la oleada de dictaduras durante el periodo en el cual las corporaciones transnacionales empezaron a desarrollarse (aproximadamente entre 1970 y 1990). Si esta es la "historia" de las dos regiones, el "encuentro" entre los Estudios Subalternistas Surasiáticos y Latinoamericanos pertenece a un periodo posterior al de la guerra fría. Es interesante destacar que la "Declaración Fundacional" fue publicada en 1992, el año de la conflictiva celebración en que España "descubrió" América. Esta coincidencia me permite también hacer partícipe en el diálogo a los estudiosos, cuyas contribuciones hechas desde Latinoamérica, y desde los 70, habían destacado ya el problema de la colonialidad, el eurocentrismo y el auge del imperialismo norteamericano.

III. COLONIALIDAD Y SUBALTERNIDAD EN LATINOAMÉRICA

Permítanme, por lo tanto, cambiar de escenario con el fin de ampliar el marco de las conversaciones entre intelectuales latinoamericanos y los del Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos y Latinoamericanos. Durante 1970, cuando Ranahit Guha y sus colaboradores estaban formulando el proyecto en respuesta a la situación postcolonial en la India y en el sur de Asia, un conjunto similar de problemas estaba siendo analizado por algunos intelectuales latinoamericanos. En

Latinoamérica lo que debía ser tomado en consideración no era una situación postcolonial reciente, como en la India, sino los errores –de más de ciento cincuenta años de descolonización– de desarrollo y modernización junto con la crítica situación causada por la Revolución Cubana y la consecuente reacción del gobierno norteamericano. Se daba una coincidencia cronológica entre la Nueva Izquierda en Inglaterra y *en Latinoamérica, especialmente en Argentina. Las dificultades de la descolonización que causaron la creación del Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos* eran similares a los problemas expresados en Latinoamérica a través de la teoría de la dependencia, de la filosofía de la liberación y del colonialismo interno. Además formaban parte del diálogo filósofos e historiadores latinoamericanos y africanos, así como algunos sociólogos interesados en el problema de la descolonización.²⁰ La guerra fría y la Revolución Cubana añadieron un importante elemento de complejidad. El entusiasmo inicial de la izquierda cubana decayó, una vez que descubrió que la descolonización de Cuba se convertía en una re-colonización hecha bajo una ideología distinta de expansión planetaria.

Así, los paralelismos intelectuales habrían de ser complementados con los paralelismos históricos entre los quinientos años de colonialidad en Latinoamérica y en el Caribe y los doscientos años de la India británica. El año 1992 fue una fecha significativa en las Américas, aunque con más hincapié en Latinoamérica y en el Caribe, desde la perspectiva estatal así como desde la toma de postura de las poblaciones indígenas. La “historia oficial” conmemoraba el “descubrimiento”, mientras que las poblaciones indígenas denunciaban los quinientos años de colonización. Los intelectuales criollos e inmigrantes expresaron su solidaridad con las manifestaciones anticoloniales. Sin embargo, mostrando una postura más neutra, tomaron cierta distancia y precaución hacia un evento histórico que no tenía nada que ver (ante los ojos de la mayoría de ellos) con una sociedad que sucumbía ante el creciente neoliberalismo y la caída del Estado-nación.

²⁰ Por ejemplo, Samir Amin y Pablo González Casanova en sociología; Kwasi Wiredu, Enrique Dussel y Leopoldo Zea en filosofía.

Para Guha, y en general para el Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos, la única opción que había para situar el origen de la colonialidad era durante el comienzo de la India británica. Para los intelectuales latinoamericanos interesados en el estudio de la colonialidad y una colonialidad del poder enmarcados en la construcción de la nación, la única opción posible para situar el “comienzo” se encontraba en el origen de Hispano (lo que sería luego “Latino”) América. No es una coincidencia que Immanuel Wallerstein y Aníbal Quijano publicaran conjuntamente un artículo titulado “La americanidad como concepto o las Américas en el orden mundial moderno”.²¹ Mientras que Guha subrayaba (según la experiencia del colonialismo británico en la India) la “tendencia universalizadora del capital y sus limitaciones”²² y “la derrota del colonialismo como proyecto universal”,²³ Quijano y Wallerstein subrayaban (basándose en la experiencia del íberocolonialismo en las Américas) el origen y la consolidación del capitalismo y del colonialismo. El proyecto universalista del siglo XVI tenía un origen más cristiano que burgués. Este “modelo” ya estaba en marcha cuando Inglaterra intervino para transformarlo en la colonización de la India.

Los paralelismos que estoy trazando entre los setenta y los noventa nos llevan a recordar también que el primer volumen que Wallerstein escribió sobre el sistema mundial fue publicado en 1974.²⁴ Esta publicación supuso un triunfo en varios frentes. Los frentes que me interesan son aquellos que se relacionan con la Nueva Izquierda latinoamericana y británica, y aquello que sitúan en el principio de la modernidad en el siglo XVI, con el origen del circuito comercial Atlántico y el “descubrimiento” de América. Recordemos ahora como Quijano y Wallerstein establecieron las conexiones entre capitalismo, colonialidad y modernidad:

El sistema mundial moderno se inició en el siglo XVI. Las Américas como construcción geosocial surgieron durante el siglo XVI. La

²¹ Quijano y Wallerstein 1992.

²² Guha 1989, 222.

²³ Guha 1989, 271.

²⁴ Ver Wallerstein 1974.

creación de esta entidad geosocial, las Américas, fue el acto constitutivo del sistema mundial moderno. Las Américas no fueron incorporadas a una economía mundial ya existente. No podría haber habido una economía mundial capitalista sin las Américas.²⁵

Según Wallerstein y Quijano, las Américas se concibieron como el “Nuevo Mundo”, ya que éste se convirtió en “la estructura, el modelo, del sistema mundial en su integridad”.²⁶ Describieron un sistema cuádruple constituido por la colonialidad, la etnia, el racismo y la “novedad” como categoría distintiva. La “colonialidad” es para Quijano y Wallerstein algo que trasciende las particularidades del colonialismo histórico y que no desaparece con la independencia y la descolonización. La colonialidad también hace parte de una formación nacional puesto que, de acuerdo con su tesis, esta primera es *constitutiva de la modernidad* y por lo tanto del sistema mundial moderno / colonial. La diferencia es que para Guha la modernidad / colonialidad está situada en el siglo XVIII y para Quijano y Wallerstein ésta se origina en el siglo XVI.²⁷ El capitalismo británico y la expansión colonial de la India bajo el emblema de misión civilizadora, que Guha analizó en *Dominación sin hegemonía*, es para Quijano y Wallerstein la variación de un modelo moderno-colonial que para ellos se sitúa en el siglo XVI. La independencia que Latinoamérica obtuvo mientras que Inglaterra estaba colonizando la India es otra variación de la colonialidad del poder en la formación y transformación del sistema mundial moderno-colonial. No tengo espacio aquí para explorar en profundidad los cuatro aspectos analizados por Quijano y Wallerstein, ni tampoco para comentar las deficiencias de su argumentación. Me limitaré a comentar simplemente aquello que considero importante para fraguar un diálogo triangular entre los proyectos de algunos estudiosos e intelectuales latinoamericanos, el Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericano y el Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos. Concentrémonos en el concepto de colonialidad:

²⁵ Quijano y Wallerstein, 1992, 549.

²⁶ Quijano y Wallerstein, 1992, 550.

²⁷ Hay una diferencia significativa entre Quijano y Wallerstein que analizo en otro artículo (Mignolo, próximamente) desde la perspectiva de la geopolítica del conocimiento. Wallerstein y Quijano tienen dos perspectivas opuestas de la diferencia colonial, aunque ambos ofrezcan una crítica al capitalismo y al colonialismo.

La colonialidad era un elemento esencial de la integración del sistema interestatal, que creó no solo un orden jerárquico sino además un grupo de normas que regulaba la relación de unos Estados con otros. Así, los esfuerzos que aquellos que estaban situados en un rango inferior realizaban para superar su propio rango servían de diversas maneras para asegurar los rangos posteriores. Los límites administrativos establecidos por las autoridades coloniales habían tenido una cierta fluidez ya que, desde la perspectiva de la metrópolis, la línea limítrofe esencial era aquella que el Imperio establecía con otros imperios metropolitanos. Fue la descolonización la que estableció los Estados descolonizados como tales Estados. Los virreinos españoles fueron moldeados durante la guerra de independencia para producir, más o menos, los Estados que conocemos hoy.²⁸

La noción de colonialidad ha sido analizada y explorada para así cubrir un aspecto que había sido desatendido tanto por la conceptualización del sistema moderno mundial como por otras argumentaciones acerca de la modernidad. La colonialidad es para Quijano (así como para Guha) constitutiva de la modernidad, además de ser un *locus* de enunciación definido por la diferencia epistémica colonial. Como tal, atraviesa el final del primer periodo de descolonización y construcción de la nación (por ejemplo, la descolonización desde Inglaterra y la formación de Norteamérica, la independencia de Haití con respecto a Francia, y la de las colonias iberoamericanas con respecto a España y Portugal). La formación de la nación no se puede separar como algo aislado, y de hecho es uno de los momentos del mundo moderno-colonial. Desde la perspectiva de la colonialidad, la formación de la nación es simplemente una nueva fase. El colonialismo interno, por lo tanto, era un concepto necesario para describir y explicar, precisamente, la dimensión colonial de la formación moderna de la nación después de la descolonización, tanto en la primera fase de la descolonización (finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX) como en la segunda (postguerra). Resumiendo, la descolonización y la formación de la nación se convirtieron en la nueva forma de articulación de la colonialidad del poder en las Américas (durante el siglo XIX) y en Asia y en África (durante la segunda mitad del siglo XX).

²⁸ Quijano y Wallerstein, 1992, 551.

La noción de colonialidad del poder de Quijano relaciona los conceptos de raza, de trabajo y de epistemología. Primero, la estructura de la dominación colonial del siglo XVI presuponía el concepto de raza para Quijano. Esta noción esencial determinaba una clasificación social y la creación de nuevas identidades que fueron establecidas como *relaciones permanentes históricamente necesarias* y no como una justificación para el control y la explotación del trabajo.²⁹ Los “indios” y los “negros” se convirtieron en dos categorías dominantes que desplazaban y oscurecían la diversidad histórica y étnica de las gentes que habitaban la región y de aquellos traídos de África hacia las Américas. Esta distribución de identidades sociales (a la cual debería añadirse la división de judíos y moros hecha en la Península Ibérica) fue para Quijano la clasificación fundacional de la población en el hemisferio occidental. La epistemología asumió el rol de organizar el planeta mediante la identificación de las gentes con sus territorios, diferenciando también a Europa de los otros tres continentes, de acuerdo con la partición cuádruple de la tierra en continentes. La epistemología se identificó en realidad con la colonialidad del poder.³⁰ Deberíamos observar, al pasar, que la categoría de “raza” no existía en el siglo XVI y que las personas se clasificaban de acuerdo con su religión. Sin embargo, el principio de base era racial. La “pureza de sangre” que servía para establecer la distinción entre moros y judíos era religiosa, pero estaba en realidad basada en una “evidencia” biológica. En el siglo XIX, cuando la ciencia reemplazó a la religión, la clasificación racial pasó del paradigma de la “mezcla de sangre” al del “color de la piel”. A pesar de las distintas configuraciones, el paradigma esencial del mundo moderno-colonial para la clasificación epistemológica de las gentes estaba basado en distinciones raciales, ya que fuera piel o sangre los rasgos eran siempre físicos.

La alianza entre Quijano y Wallerstein –a pesar de sus diferencias– no es sorprendente. Es bien sabido que el concepto de Wallerstein del sistema mundial moderno está muy influido por el trabajo de Fernand Braudel sobre la historia del Mediterráneo en el siglo XVI.³¹ Su noción de

²⁹ Quijano 1997a, 29.

³⁰ Quijano 1997a, 29-31.

³¹ Braudel 1948.

centro-periferia le debe mucho al economista Raúl Prebisch y su reflexión acerca de los límites de la modernización en el Tercer Mundo. También está influido por la teoría de la dependencia creada por los sociólogos brasileños Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto.³² Sin embargo, en su mapa sistémico del mundo moderno Wallerstein tomó en cuenta el colonialismo pero no percibió la colonialidad. El colonialismo finalizó con la “independencia” (en Latinoamérica, Asia o África), pero no acabó con la colonialidad. Y esta es precisamente la importancia de la contribución de Quijano. Como diría Guha, la “expresión” o “paradigma” de colonialidad pone de relieve la geopolítica del conocimiento desde una perspectiva colonial y la fuerza de las reflexiones críticas sobre la modernidad desde una perspectiva de colonialidad. Aunque estas reflexiones se estaban dando simultáneamente en los setenta, el poder hegemónico de la epistemología moderna consiguió que se mantuvieran al margen. El postestructuralismo y la postmodernidad actuaron como una pantalla que impidió la conexión entre el Sudeste Asiático con Sudamérica. Además, a causa del poder hegemónico de la epistemología moderna, los intelectuales indios y peruanos estaban de espaldas al Pacífico y se nutrían de lo que venía de Francia, Inglaterra o Alemania.

Situar en el siglo XVI el principio de la modernidad/colonialidad no es solo una argumentación que proviene de las ciencias sociales en sus versiones norteñas (Wallerstein) y sureñas (Quijano), sino que es también una tesis que proviene de una experiencia colonial diferente. Los movimientos indigenistas también han estado poniendo el acento sobre los quinientos años de colonización. El primer párrafo de la declaración que los zapatistas hacen desde la selva Lacandona es una cartografía de la colonialidad del poder, a través de la formación de la nación, y la subalternidad del mundo *interestatal marcado por el binomio modernidad / colonialidad*:

Somos producto de 500 años de luchas: primero contra la esclavitud, en la guerra de Independencia contra España encabezada por los insurgentes, después por evitar ser absorbidos por el expansionismo norteamericano, luego por promulgar nuestra Constitución y expulsar

³² Wallerstein 1979, 66-94; Grosfoguel 1997.

al Imperio Francés de nuestro suelo, después la dictadura porfirista no negó la aplicación justa de las leyes de Reforma y el pueblo se rebeló formando sus propios líderes, surgieron Villa y Zapata, hombres pobres como nosotros a los que se nos ha negado la preparación más elemental para así poder utilizarnos como carne de cañón y saquear las riquezas de nuestra patria sin importarles que estemos muriendo de hambre y enfermedades curables, sin importarles que no tengamos nada, absolutamente nada, ni un techo digno, ni tierra, ni trabajo, ni salud, ni alimentación, ni educación, sin tener derecho a elegir libre y democráticamente a nuestras autoridades, sin independencia de los extranjeros, sin paz ni justicia para nosotros y nuestros hijos.³³

No es sorprendente encontrar “La declaración de la Selva Lacandona” en la segunda edición de *Postmodernismo en Latinoamérica*.³⁴ En realidad, uno podría tomar este “manifiesto” como una segunda *Declaración Fundacional*, precisamente porque es un manifiesto histórico, teórico y político que viene *de una gente en posición subalterna* y que por lo tanto rompe con la unidireccionalidad que el discurso subalternista universitario había tomado.

No tengo tiempo de proseguir con esta línea de argumentación, pero esto ya lo he hecho en otro artículo.³⁵ Me gustaría, sin embargo, concluir esta sección subrayando la importancia de pensar en los parámetros de modernidad / colonialidad y de su inicio en el siglo XVI en Latinoamérica, y señalar de paso que el movimiento zapatista también es parte de ello. Enrique Dussel, una figura fundamental de la filosofía de la liberación, podría ayudarnos mostrando las perspectivas geopolíticas e interdisciplinarias de la expansión colonial, así como la relación entre capitalismo y conocimiento. Estoy también particularmente interesado por aquellos casos en los que el poder y la subordinación conectan dos grupos de características de un pueblo, dos cosmologías o paradigmas, como diría Guha. En un lado del espectro, el saber es parte de la realidad social que debería ser mejorado, redirigido o domesticado. Enrique Dussel conceptualizó la formación del paradigma

³³ Referencia de la traductora, EZLN 1995, 33.

³⁴ Beverly et.al. eds., 1995.

³⁵ Mignolo 1997.

eurocéntrico en la década de los setenta y su versión de la filosofía de la liberación presupone una geopolítica del conocimiento que ahora podemos entender mediante la matriz de Guha de P(oder) /S(ubordinación).

Cuando Dussel publicó *Filosofía de la liberación*,³⁶ hizo las siguientes reflexiones acerca de la “filosofía moderna europea”:

A partir del siglo XIV, los portugueses y luego los españoles empezaron a controlar la zona del Atlántico Norte (que se convertirá en centro de la historia desde finales del siglo XV a nuestros días). España y Portugal abrieron Europa al oeste; Rusia lo abrirá al este. En el siglo XVI España descubrió el Pacífico al oeste, y Rusia hizo lo mismo en el este. Entonces el mundo árabe quedó aislado y perdió la centralidad que había tenido durante al menos mil años. Después España y Portugal le cedieron el terreno al Imperio Británico. Entonces Europa se convirtió en el centro. De la experiencia de esta centralidad ganada por la palabra y por el poder, Europa empezó a considerarse como un “Yo” arquetípico y fundacional.³⁷

Recientemente Dussel ha variado ligeramente su conceptualización de la geopolítica del saber y del poder: “Dos paradigmas opuestos caracterizan la cuestión de la modernidad, el eurocéntrico y el planetario”.³⁸ El primer paradigma estaba construido *desde* un punto de vista eurocéntrico. De acuerdo con este paradigma, la modernidad se concibe como un fenómeno *exclusivamente* europeo. En cambio, el segundo paradigma pone de relieve la contribución planetaria de la modernidad, y por lo tanto “conceptualiza la modernidad como la cultura del centro del sistema mundial, a través de la incorporación de Amerindia como resultado del *cambio* de esta centralidad. En otras palabras, la modernidad europea no es un sistema *independiente, autopoietico o autorreferencial*, sino que es parte de un sistema mundial: en realidad, es su centro.”³⁹ Cualquiera que esté familiarizado con los escritos del Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos notará enseguida los paralelismos en-

³⁶ Dussel 1977, 1985.

³⁷ Dussel 1985, 8.

³⁸ Dussel 1998, 3.

³⁹ Dussel 1998, 4.

tre sus objetivos y el proyecto de la filosofía de la liberación y la descolonización del saber de Quijano y Fals Borda.⁴⁰

IV. GÉNERO Y COLONIALISMO INTERNO

La reciente traducción al español de una colección de artículos publicada en Bolivia puso de manifiesto otra historia que se originó en los años setenta.⁴¹ La colonialidad también juega un papel principal en esta historia cuyo horizonte colonial es la modernidad. El debate sobre la transición del sistema feudal al sistema capitalista había ocupado muchas páginas y mucha energía en el campo intelectual latinoamericano de finales de los sesenta y principios de los setenta. Dos ejemplos clásicos de este debate fueron las desavenencias entre el sociólogo Andre Gunder Frank⁴² y el filósofo argentino Ernesto Laclau.⁴³ Por otra parte, las intervenciones de los economistas argentinos Enrique Tandeter, Sempat Assadurian y Carlos Caravaglia situaron el debate en un terreno distinto, el del colonialismo.⁴⁴ Cuando los historiadores argentinos, como fue el caso de Frank y Laclau, estudiaban el problema de la explotación de las minas de plata del Potosí (Bolivia), se fijaron en los Andes en vez de mirar hacia Europa. Los historiadores económicos hicieron un análisis distinto, sin mimetizar las macronarrativas occidentales que universalizaban el feudalismo y el capitalismo. Por el contrario, señalaron la historia del colonialismo y el inicio del circuito comercial Atlántico y la consolidación del capitalismo. Las minas de plata del Potosí no eran un grupo de yacimientos entre tantos otros. El otro yacimiento comparable se hallaba en Zacatecas, México. Era, en realidad, una de las mayores fuentes de plata para Europa. El oro de las Indias contribuyó al declive del feudalismo europeo, engrosando así las arcas de los países europeos situados al norte de los Pirineos. También esto contribuyó a que Holanda, y después Inglaterra, surgieran como líderes capitalistas-

⁴⁰ Fals Borda 1970.

⁴¹ Rivera Cusicanqui y Barragán 1997.

⁴² Frank 1967.

⁴³ Laclau 1971; ver también Stern (1988).

⁴⁴ Rivera Cusicanqui y Barragán, 1997; Brooke Larson, 1955, 5-55.

colonialistas durante los siglos XVII y XVIII respectivamente. Sin embargo, mientras que la plata del Potosí influyó en la decadencia del feudalismo y su transición hacia el capitalismo, esto no fue el caso en los Andes, puesto que allí no había un feudalismo que la burguesía europea pudiese derrocar.

Los historiadores económicos argentinos revelaron, por una parte, que la organización social inca estaba basada en una economía en expansión que no era de mercado ni capitalista. Por otra parte, descubrieron que existía una economía de reciprocidad que debía sufrir una transición hacia una economía basada en el pillaje y en el individualismo. Esto es, la población inca (élites y masas) debía permitir una transición hacia una economía de mercado, con todas las consecuencias que esto traía.⁴⁵ Las complejidades que Guha describía en la estructura P/S podían ser adaptadas a este ejemplo, aunque con una dominación colonial distinta que se creaba a medida que surgía. El inicio del sistema mundial moderno-colonial durante el siglo XVI, y la articulación de su matriz estableció las bases del paradigma modernidad / colonialidad. El colonialismo británico en la India es un mero reflejo de este paradigma preexistente.

Dos sociólogos mexicanos, Pablo González Casanova⁴⁶ y Rodolfo Stavenhagen⁴⁷, introdujeron la noción de “colonialismo interno” en el debate sobre “desarrollo nacional”. Las ciencias sociales se enfrentaron a unos conflictos similares que aparecieron más tarde en la historiografía india y subalternista. Ambos se encontraron con los límites y las tensiones que surgen entre la colonialidad, la formación de la nación y la división disciplinar. El “colonialismo interno” ponía de manifiesto la importancia que el colonialismo tenía en el contexto del Estado-nación. *También modificaba la idea de que la independencia de los países hispanoamericanos, durante el siglo XIX, había sido el final del colonialismo. Si bien era el final del periodo colonial (como 1947 lo fue para la India), no era el final de la colonialidad y de la colonialidad del poder. La élite criolla de descendencia española obtuvo su independencia polí-*

⁴⁵ Ver Brook Larson ed. 1995 para información ampliada sobre este tema.

⁴⁶ Casanova 1965.

⁴⁷ Stavenhagen 1965.

tica de España, pero entró en un proceso de formación de la nación que le hacía depender económicamente del colonialismo ascendente, es decir, de Inglaterra durante el siglo XIX y de Norteamérica durante el XX. El proceso de formación de la nación reproducía, en otras palabras, las leyes coloniales usadas con las poblaciones indígenas y concentraba el poder en manos de la élite criolla. La existencia misma de una élite *criolla, que se mantuvo en el poder durante todo el proceso de descolonización* entre 1776 y 1831, es una de las diferencias cruciales entre la colonialidad de la India y la de las Américas. La descolonización en las Américas estaba en manos de los criollos (anglos, africanos e hispanos), mientras que en la India estaba en manos de la población indígena. Las diversas élites criollas de las Américas (de origen anglosajón en la descolonización americana de Inglaterra, de origen africano en la descolonización de Haití de Francia, y de descendencia hispana en la descolonización latinoamericana de España y Portugal) reproducían una colonialidad del poder que tomaba la forma de colonialismo interno. Contrariamente a lo que sucedió en la India, la población indígena de las Américas no estaba en posición de realizar el tipo de "colaboración" de la que Guha hablaba en el caso de la población indígena de la India.⁴⁸ El hecho de que la globalización esté hoy en día menoscabando la soberanía estatal y que las corporaciones transnacionales estén traspasando las leyes fronterizas no quiere decir que el colonialismo interno haya dejado de existir. En primer lugar, es importante hacer la distinción entre el concepto de Estado-nación en Europa y en el Tercer Mundo. En segundo lugar, este concepto debería ser redefinido teniendo en cuenta las nuevas formas que la colonialidad toma en un mundo transnacional.

Silvia Rivera Cusicanqui localizó su trabajo, desde principios de los ochenta, en la intersección entre colonialidad y colonialismo interno. Rivera Cusicanqui, que había fundado el *Taller de Historia Oral*, trabajó con intelectuales e investigadores indígenas, anteponiendo siempre el concepto de colonialidad al de modernidad, o si se quiere, subrayando el hecho de que las modernidades "periféricas" del mundo moderno-colonial han sido y son modernidades "coloniales". Sus ensayos más

⁴⁸ Guha 1989, 240-5.

relevantes sobre el potencial epistemológico de la historia oral y su importancia para lo que –en sus propias palabras– es la descolonización de la historia,⁴⁹ podría dialogar perfectamente con los ensayos de Guha sobre dominación y hegemonía. También podría relacionarse con la tesis de Dipesh Chakrabarty sobre la historia como disciplina subalterna cuando ésta se practica desde/en el Tercer Mundo.⁵⁰ El hecho de que Rivera Cusicanqui y Rosana Barragán coeditaran el libro de ensayos del que hablé antes, *Debates postcoloniales: una introducción a los estudios subalternos*,⁵¹ debería ser interpretado como la confluencia entre un programa académico boliviano y los Estudios Subalternistas Surasiáticos. El hecho de que fueran los bolivianos los que mostrasen interés por traducir unas contribuciones del sur de Asia, y no al contrario, es una cuestión que no puede ser analizada aquí. Sin embargo, he de decir que seguramente es independiente de un deseo individual o colectivo. Tiene que ver con un contexto más amplio determinado por la colonialidad del poder; por el lenguaje, por la traducción y el saber en el horizonte colonial de la modernidad; con la fuerza de la colonialidad del poder que permea, casi imperceptiblemente, el trabajo intelectual y el diálogo.

V. CONCLUSIONES

En su introducción al libro, Iliana Rodríguez describe las motivaciones que el grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos tuvo para formarse. En esta ya tardía conversación con Ranahit Guha, y como miembro del Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos, mi intención ha sido la de subrayar las relaciones existentes entre *subalternidad y colonialidad, tal y como se ha venido argumentando en Latinoamérica desde los años setenta*. Quería así contribuir en el diálogo triangular entre las argumentaciones críticas surasiáticas y latinoamericanas acerca de la modernidad, la colonialidad y el eurocentrismo. Por otra parte, también he querido subrayar la proximidad entre la pro-

⁴⁹ Rivera Cusicanqui 1991.

⁵⁰ Chakrabarty 1992.

⁵¹ Rivera Cusicanqui y Barragán, 1997.

ducción intelectual de estos dos últimos grupos y la de intelectuales latinos y latinas afincados en Norteamérica. Algunos miembros del Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos han estado trabajando con cuestiones relacionadas con el colonialismo desde los años ochenta (sobre todo Patricia Seed, Jorge Rabasa, Sara Castro-Klaren y yo mismo). El énfasis que Guha pone en la “(post)modernidad” a diferencia de la “(post)colonialidad” tiene que ver con el hecho de que la descolonización temprana de las Américas y del Caribe (Haití) coincidiera con el inicio del Iluminismo y de la revolución burguesa. Sin embargo, la tardía descolonización de la India y de otros países del sur de Asia coincidió con el inicio de la Guerra Fría y con el desarrollo de la modernización y crecimiento de las corporaciones transnacionales. En otras palabras, se dan en un caso doscientos años de soledad, y en el otro, quinientos.

¿Cómo podría cada una de estas perspectivas beneficiarse de un diálogo común? En mi opinión, la teoría crítica y social de Latinoamérica y del Grupo de Estudios Subalternistas Latinoamericanos podrían beneficiarse de un análisis detallado de las relaciones de poder colonial. Se podría poner como ejemplo el análisis de la colonialidad del poder que Guha realizó en su estudio *Dominación sin hegemonía y su historiografía*. El Grupo de Estudios Subalternistas Surasiáticos, por otra parte, podría enriquecerse de la teorización del paradigma de modernidad / colonialidad hecho por investigadores latinoamericanos como Quijano, Dussel o Rivera Cusicanqui, entre otros muchos. La perspectiva surasiática toma el Iluminismo como punto de partida, lo que explica la referencia de Guha a Kant. La perspectiva latinoamericana toma el siglo XVI como punto de partida, lo que explica la importancia de Bartolomé de las Casas, de Vitoria y de la Escuela de Salamanca. Vitoria ideó un proyecto para regular las relaciones internacionales, el cosmopolitismo y los derechos de estos grupos. Este programa fue ignorado durante el Iluminismo, época en la que se optó por una política que le diera más énfasis a la formación de la nación y a los derechos individuales del hombre y del ciudadano. El siglo XVI no está fuera de la modernidad, pero es una pre-modernidad que lucha por liberarse de la Edad Media. El siglo XVIII, sin embargo, es un nuevo momento del sistema mundial moderno-colonial que trata de negar su pasado y que trató de presentarse como lo más novedoso de lo “nuevo”, es decir, como lo “moderno”.

Hubo, sin lugar a dudas, un intervalo entre el final del siglo XVII y el final del siglo XVIII, cuando el Imperio Español estaba en decadencia y el Imperio Británico todavía no existía. Este fue el momento de la Europa de las naciones, de la revolución burguesa y de una idea de modernidad que se desarrolló alrededor de Francia, Inglaterra y Alemania. Este fue el momento de la construcción del “sur” de Europa y del orientalismo. Hubo de hecho un “nuevo” momento dentro del mundo moderno-colonial y no un mundo nuevo o moderno.

El binomio entre los Estudios Subalternistas Surasiáticos y la crítica latinoamericana tiene una cosa en común. La idea de que la “subalternidad” no es simplemente una cuestión de la dominación de unos grupos sociales por otros, sino que tiene una repercusión global más amplia en el sistema interestatal analizado por Guha y Quijano. La teoría de la dependencia fue una clara reacción temprana a este problema. Esto es, sin duda, un tema crucial y relevante hoy en día cuando la colonialidad del poder y la subalternidad se están redefiniendo en el contexto de un periodo postcolonial y postnacional, que está controlado por las corporaciones transnacionales y por la red de comunicaciones.

Una de las dificultades que los intelectuales latinoamericanos y surasiáticos tendrían que superar es la herencia de la “leyenda negra”, la idea de que la modernidad es un fenómeno del Iluminismo y de que la Península Ibérica estaba sumida en la oscuridad medieval. Consecuentemente, Latinoamérica no fue heredera del norte de Europa, sino del sur de Europa y de su estrecha relación con África y el mundo islámico. Esta imagen es parte de la propia construcción que el Iluminismo y la modernidad han hecho de sí mismos. Pero también es consecuencia de la imposibilidad de entender que la revolución haitiana se logró a través de los mismos principios liberadores que el Iluminismo estaba creando.

Para concluir, podemos afirmar que uno de los problemas que los intelectuales latinoamericanos y los intelectuales surasiáticos comparten es el de la colonialidad en general, un tema que han estado investigando por su cuenta desde la década de los setenta. Sin embargo, este tema también ha sido un problema que los africanos del norte y los subsaharianos han compartido desde la colonización. Una de las posibilidades futuras del

campo de los Estudios Subalternos se abrirá, quizás, si se trabaja hacia un entendimiento mutuo de la historia así como hacia una rearticulación de la colonialidad global en el contexto de una sociedad tecnológica.

Duke University

Traducido por Marta Hernández Salván

BIBLIOGRAFÍA

- Beverly, John; Oviedo, José y Aronna, Michael eds.
[1992] 1995. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press.
- Braudel, Fernand
(1949) 1995. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Traducido por Sian Reynolds. Berkeley: University of California Press, vol 2.
- Cardoso, Fernando Henrique y Faletto, Enzo
1969 *Dependencia y Desarrollo en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cardoso, Fernando Henrique
1976 "Les Etat-Unis et la théorie de la Dépendance". *Revue Tiers Monde* 17 (68), 805-825.
- Chakrabarty, Dipesh
1992 "Provincializing Europe: Postcoloniality and the Critique of History". *Cultural Studies* 6/3: 337-357.
- 1997 "The Time of History and the Time of God" en *Politics of Culture in the Shadow of Capital*. L. Lowe yD. Lloyd, editores. Durham: Duke U.P., 1-60.
- Chatterjee, Partha
1993 *The Nation and its Fragment. Colonial and Postcolonial Histories*. Princeton: Princeton University Press.
- Du Bois, W.E.B.
[1905] 1990. *The Souls of the Black Folk*. New York: Vintage Books.
- Dussel, Enrique
[1977] 1985. *Philosophy of Liberation*. Traducido del español por A. Martínez y C. Morkovsky. New York: Orbis Book.
- 1990 "Marx's Economic Manuscripts of 1861-63 and the 'Concept' of Dependency". *Latin American Perspective* 17/1, 62-101.
- 1994 *Historia de la Filosofía Latinoamericana y Filosofía de la Liberación*. Bogotá: Nueva América.
- 1995 "Eurocentrism and Modernity" (Introducción a las ponencias de Frankfurt). En J. Beverly, J. Oviedo and M. Aronna, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 65-76.
- 1996 *The Underside of Modernity: Apel, Ricoeur, Rorty, Taylor and the Philosophy of Liberation*. New Jersey: Humanities Press.
- Fals Borda, Orlando
1971 *Ciencia propia y colonialismo intelectual: los nuevos rumbos*. Bogotá: C. Valencia Editores.

UNMSM

- Frank, Andre Gunder
 1967 *Capitalism and underdevelopment in Latin America; historical studies of Chile and Brazil*.
 New York: Monthly Review Press.
- García de León, Antonio
 1994 *EZLN, Documentos y comunicados*. Vol I. México: Ediciones Era, 33.
- González Casanova, Pablo
 1965 "Internal Colonialism and National Development". En *Studies in Comparative International Development*, 1/4, 27-37.
- Gracia, Jorge and De Griefff, Pablo
 2000 proximately. *Ethnicity Race and Rights*. New York: Routledge.
- Grosfogel, Ramon
 1997 "A TimeSpace Perspective on Development. Recasting Latin American Debates." *Review XX*, 3-4, 465-540.
- Guha, Ranajit
 1989 "Dominance Without Hegemony and its Historiography." En *Subaltern Studies VI*.
 New Delhi: Oxford University Press, 210-309.
- Laclau, Ernesto
 1971 "Feudalism and Capitalism in Latin America." *New Left Review* 67, 19-38,
- Larson, Brooke
 1995 "Andean Communities, Political Cultures, and Markets: The Changing Contours of a Field." En Brooke Larson and Olivia Harris (con Enrique Tandeter), editores.
 Durham: Duke University Press, 5-50.
- Mignolo, Walter D
 1997 "The Zapatistas's theoretical revolution: its epistemic, political and ethical consequences". Discurso inaugural de la conferencia "Comparing Colonialisms." Binghamton: Center for Medieval and Renaissance Studies (Binghamton University). Proximamente en las actas de la conferencia. La versión española en *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria* (1997), 5, 63-81.
 2000 *Local Histories/Global Designs. Coloniality. Subaltern Knowledges and Border Thinking*.
 Princeton: Princeton University Press
 2000 Proximamente. "Geopolitics of knowledge and the colonial difference." Artículo presentado en el seminario "Historical Capitalism, Transmodernity and Coloniality of Power". Binghamton: Fernand Braudel Center, diciembre 1998. Proximamente en las actas editadas por Agustín Lao-Montes y Ramón Grosfoguel.
 2000 Proximamente. "The Larger Picture: Hispanics/Latinos in the colonial horizon of modernity." En J. Gracia y P. De Griefff, eds.
- Mariátegui, José Carlos
 1990 *Textos Básicos*. Selección, prólogo y notas introductorias de Aníbal Quijano. México: Fondo de Cultura Económica.
- Quijano, Aníbal and Wallerstein, Immanuel.
 1992 "Americanity as a concept, or the Americas in the modern world-system." *ISSA* 134: 549-4.
- Quijano, Aníbal
 1992 "Colonialidad y modernidad-Racionalidad". En *Los Conquistados. 1492 y la Población Indígena de las Américas*. Heraclio Bonilla, compilador. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 437-447.

- 1995 "Modernity, Identity and Utopia in Latin America." En J. Beverley, J. Oviedo y M. Aronna, eds. *The Postmodernism Debate in Latin America*. Durham: Duke University Press, 201-216.
- 1997a "The Colonial Nature of Power in Latin America." En *Sociology in Latin America*, editado por R. Briceño-León y H. R. Sonntag. International Sociological Association. Pre-Congress Volume, 27-38.
- 1997b. "Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina." *Anuario Mariateguiano*, 9/9, 113-121.
- 1998 "Estado-Nación, Ciudadanía y Democracia: Cuestiones Abiertas." En *Democracia: Un modelo para armar*. Caracas: Nueva Sociedad, 1998.
- Rabasa, José
- 2000 *Writing Violence in the Northern Frontier*. Durham: Duke University Press.
- Rivera Cusicanqui, Silvia y Rossana Barragan, eds.
- 1997 *Debates Post Coloniales. Una introducción a los Estudios de la Subalternidad*. La Paz: SEPHIS y Aruwiyiri.
- Rivera Cusicanqui, Silvia.
- 1990 "Democracia liberal y democracia de ayllu: el caso del Norte de Potosí, Bolivia". En *El difícil camino hacia la democracia*. Carlos F. Toranzo Roca, editor. La Paz: ILDIS, 9-52.
- 1991 "El potencial epistemológico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia." *Temas Sociales* (Revista de Sociología, Universidad Mayor de San Andrés), 11, 5-38.
- 1992 "Sendas y senderos de la ciencia social andina." En *Autodeterminación. Análisis histórico político y teoría social*, 10, 83-107.
- 1997 "La noción de "derecho" o las paradojas de la modernidad postcolonial: indígenas y mujeres en Bolivia." *Temas Sociales* (Revista de Sociología, Universidad Mayor de San Andrés), 19, 27-52.
- Stavenhagen, Rodolfo
- 1965 "Classes, Colonialism and Acculturation." *Studies in Comparative International Development* 1/7: 53-77.
- Stern, Steve
- 1988 "Feudalism, Capitalism and the World-System in the Perspective of Latin America and the Caribbean." *American Historical Review* 93:4, 829-872.
- Wallerstein, Immanuel
- 1974 *The Modern World-System I. Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the sixteenth century*. New York: Academic Press.
- 1979 "Dependence in an interdependent world: the limited possibilities of transformation within the capitalist world-economy". En *The Capitalist world-economy*. Cambridge: Cambridge University Press, 66-94.

PAISAJE DESGANADO, TARDE INVEROSÍMIL / Fernando La Rosa

Difícil decir dónde

Apareció primero el viento, el golpe en la cara, arrojándome en la tarde en que no quería hablar. Sí, sí había cielo azul, traseros simulaban nubes blancas, un cartón de paisaje fue tomado por montañas con sombras incluidas. Los zapatos equivocados se posaban sobre yerbas creíbles.

¿Dónde fue dónde? Cerca al manantial a la salida de la granja azul. Polvo suelto y sonido de agua lugar arquetípico desbandes amorosos sobre todo para la manada ofrecida. Cuestiones bizantinas irrumpieron, puteos, negaciones de rango, disputas de posición laboral terminaron en imprecaciones y golpes hasta que vozarrones se alzaron y de hideputa descendieron al territorio del jijuna que remató por reemplazar al prometido labio enmembrado, en suma, el placer estrangulado. El diálogo quedó carneado, la dialéctica encarnizada, la memoria vapuleada, mis bonos rebajados. Retazos de sílabas se retorcián en el suelo ejemplar adornando la cuesta terrosa; nociones de una mala tarde se acumularon como botellas en bar surquillano.

Difícil decir cuándo

¿Cuándo es cuándo? Con micro en mano y voz emolientera digo cuándo es: cualquier momento que ocupa un determinado espacio en el tiempo hijo de puta, mal parido instante cuando el culo de nube tapa el sol y costilla alevosa se me separa del cuerpo, dice: "Chau".

Cuando el cabo increpa por llanta reventada, pantalones caídos, lugar sospechoso, devaluación mecánica, pérdida de libreta, dirección falsa, nombre postizo, chamba cuestionable, ocupación dudosa, filiación inaceptable. Cuando hembra quejosa con tono aguadulcero y pucheros bajopontinos declara abuso de autoridad, ficcionaliza caricias como desarraigos inapropiados además de quitada de ropa a la mala que cabo entiende y desea pero recrimina y condena. Hembra embadurna sobre el brazo galonero del tomo y acto seguido acta se levanta. Sargento hace entrada triunfal con zapatos lustrados y con voz gubernamental mandonea al herido sentimental indicando un silencio carajo. Datos son transferidos, direcciones comprobadas, juez inminente, depresión inevitable.

Cuando, tarde fatídica, mordaz, cuando nada corresponde a nada y el puto atardecer decae.

Muy difícil decir cómo

Cómo lleva a rumbeantes descripciones de codos y rodillas entrelazados a palanca de cambios, a mejor así en el asiento de atrás amor, en un lugar inusual, con burros que pastean el paraje idílico y se acercan peligrosamente a la ventana, a gallinas cacaraquientas que picotean bajo los herrumbrosos muelles amortiguantes del carro del pueblo. *Cómo*. Es Así no, bestia, despacio ¿no te das cuenta? Puta no te vi cariño... pantalones caídos, apantorrillados y pisoteados. No, sin puta maricón y si muerdes te arranco la cabeza. Asíno, toma por comilona. Ay imbécil. No te molestes, dame tu jetita... no escupas... ¿Por qué no dejas de hablar idioteces y te arrodillas ante la gruta?

Como que en el ajeteo de los tenedores y cuchillos del mercado sexual mi cabeza viajaba pendular y oscilante entre dos cucas hartas conocidas sin poder colocar el índice sobre la tirana de turno, la beata preferida. Con el jato ocupado por rival, la situación había conminado al uso del paisaje comunal como paliativo libidinal con incomodidades que van más allá de la técnica, estaba dando de codazos al espacio existencial, el ajeteo estaba arruinando la arcana, tanteando la teología

privada pero sobre todo arruinando penetración, descalabrando la fluidez freudiana del requesón, orgásmica, liberadora, apabullante del río seminal.

Mucho más difícil decir por qué

Porque apareció como sólo los sentimientos suelen hacerlo, sin previo aviso, pero con alevosía y ventaja, con patada en el culo, con estremecimiento de ventana con maña y para peor con fuerza. ¡Ay el dolor mis hermanos...! Hembra filuda retira su falta del paisaje, sandalias giran violentas levantando polvo, el diálogo disminuye, el paisaje se simplifica. El tac-tac del motor juega con el bom-bom de mi pecho ¿palpita mi corazón? Rajando, pateando, zumbando, partiendo en dos, multiplicación de los pedazos ¿mi vida? ¿mi corazón? ¿Mi cerebro? Me encuestaba sin respuesta.

Por qué es mañoso de clavar en la pared. *Por qué* es empecinado y se corrompe al aire libre ni refrigerado se salva. *Por qué* es dañino para las células fosfóricas, mira nomás, paralizó las ganas, mutiló las fantasías, desinteresó a las multitudes, me dejó sin tiempo pero con el tiempo para saberlo. —*Yo la vi venir*— me escuché comentar más tarde entre dientes, entre cervezas de mala muerte, entre amigos que ríen a carcajadas con codos sobre la madera y bielas inclinadas entre los dientes. La tarde se desploma sobre la tarde, abandono el abandono del paisaje que me deja. Ya no siento, punto.

Muchísimo más difícil decir qué

Sentimientos masivos se apoyan en muro de adobe con gravedad tirando para abajo, pensamientos fluidos se deslizan por mis mejillas, pensamientos de perfil se escapan por entre los dientes, una falta de aire niega los vientos calmosos que intermitentemente peinan el paisaje. Qué llora, qué falta digo mirando mi pene flácido que ignora la ausencia de lo que se le viene. Qué dolor ohmundo ser traicionado por

costilla beligerante que ignora mi decapitado fervor por sus churri-guerescos rulos, su inteligencia minimalista, sus panes inclinados a la flatulencia, su minifundio antieconómico, su abusivo consumo de emociones que mi alma magnánima todas perdona, y ahora, sin previo aviso y en territorio desconocido, me apuñala por la espalda a la bruta como Cesar por Bruto. *QUÉ* yace en las profundidades de los círculos infernales brillando en la semioscuridad como *platina arrugada de chocolate*. La sombra en el cerro delata mi soledad por la sombra del arco único de mis orines. Qué falta, qué aúlla, qué duele bajo la camisa blanca preguntó yo, el del zapato que patea piedras y manos que puñetean en el aire. Un perro tratando de lamerse el culo. *Qué* digo, no tiene fin.

Mucho más difícil y comprometedor decir quién

Ay mis hermanos, quién a la hora de los loros pregunta: ¿Quién me cagó? Quién cuestiona y desde dónde lo hace quién no sabe quién lo habita y con quién cohabita. Dónde se deslizan tus ojos en el paisaje sofocado por el silencio cuando la cuchara del significado saca conclusiones mierdosas y arruga posibilidades de ternura amazónica. Especialmente cuando hembra uy se convierte en mujer cuando temprano en la tarde se quita el vestido de fémina y ay sacude el reverberante culo y se aleja rimbombante por la calle maleante de mi tarde perdición. En el siguiente fotograma, patrullero con toambo consueta a la hembra desolada, ya no la hembra contigua, ya no corazón corazóncito dame un mordisquito: sino coza de burro, escupitajo de llama, vete animal que apestas. Mis solitarios zapatos giran hacia la sombra móvil del espacio dejado hacia el vacío de la tarde sin mamada con papeleta en mano y llanta reventada. Voz cachacienta pero certera susurra entre las orejas, dice diciendo: *Esto se jodió. Vámonos a casa.*

UNA INFANCIA ACOMODADA Y MATERNA / Rafaela León

Un niño llamado Ramón Rafael de la Fuente Benavides

A principios de siglo, Lima caminaba lento. Iba al ritmo de los pasos de los limeños que cruzaban calles con nombres de grupos de gente, como los Huérfanos o los Mercaderes. A medio día, la Plaza de Armas parecía una plazuela de pueblo, pero con amplias áreas de sombra que provocaban los coloniales balcones. Los primeros cables de luz eléctrica reemplazaban a los últimos faroles con velas de sebo que colgaban en las esquinas. Los hombres con sombrero hongo se cruzaban con señoronas enlutadas hasta los tobillos. Los cargadores de cajas y carretillas daban paso a los abogados, cartógrafos o médicos que siempre andaban apurados y a quienes Lima entera reconocía en las calles.

En 1908, cuando unas pocas calles de Lima estaban recién siendo asfaltadas, y el resto permanecía empedrada, nació en Lima Rafael de la Fuente Benavides. Sus manitas llegaban a tocar la exuberante papada de la madre, doña Rosa Mercedes Benavides de De la Fuente, de 32 años de edad. *Ella lo cargaba y le ofrecía su cuello colosal, que tanto llamaba la atención del pequeño, mientras esperaba que su esposo, Santiago de la Fuente, acabara de inscribir en el Registro Civil de Lima a su primer hijo.*

El pequeño había nacido el 27 de octubre y pasaría su primera infancia en la casa de su abuelo materno, Rafael Benavides Roa, un médico ginecólogo de gran trayectoria y fundador de la Maternidad de Lima. La casa –que aún existe– queda en lo que antes se llamaba la calle

del Corazón de Jesús, ahora jirón Apurímac, cuadra 3, a espaldas del parque Universitario.

Del padre de Rafael de la Fuente no se sabe mucho. Natural de la provincia de Pacasmayo, La Libertad, se dice de él que fue un hombre de bohemia y que probablemente quebraba la frontera entre la sed y la dipsomanía, con mucha frecuencia. Rafael apenas pudo llegar a conocerlo, antes de que su padre huyera. En la familia se dice que viajó al norte y nadie sabe ni supo nunca, a ciencia cierta, de qué murió don Santiago. Lo que sí se sabe es que fue durante la época en que se dedicaba —como en los años anteriores a su matrimonio— a la agricultura y los negocios. En la lápida del cementerio de Pacasmayo, en la que está registrado su nombre, dice que falleció el 26 de octubre de 1914, un día antes de que Rafael de la Fuente cumpliera seis años.

Si el padre no existió en la infancia de Rafael de la Fuente, la madre, doña Mercedes, aunque sí vivió con él, era tan ausente para su hijo como su alejado marido. Gente que la conoció afirma que, en efecto, Mercedes Benavides no tenía ni voz ni voto en los asuntos del hogar, incluso en la crianza del pequeño Rafael. En esa misma casa vivían, además de Rafael y su madre, un pequeño hermano, dos años menos que él, César Augusto, tan o más brillante que el propio Rafael, quien por lo demás lo adoraba y admiraba como a nadie. Además, estaban el abuelo materno de Rafael y dos tíos del pequeño: Tarsila y un hombre con retraso mental, ambos hijos del médico y hermanos de la madre de Rafael. A todos ellos, el pequeño veía.

El carácter apacible de la madre se veía todavía más empañado por la presencia constante de la tía Tarsila. La recuerdan rectísima, enérgica y dominante y quien dirigía la marcha del hogar. Tarsila nunca se casó. Dicen que siempre recriminó a su hermana Mercedes el que se haya casado con un integrante de la tribu de los pacasmayos. Pero también se ha dicho que Tarsila estaba enamorada de Santiago de la Fuente y que quizá fue la causante de que el padre de los pequeños desapareciera. Cuando él se fue, Tarsila instauró en la casa una nueva norma: nadie mencionaría su nombre, ni hablaría de él, ni daría razón a quienes por él preguntaran. Fue un hombre muerto desde antes de morir.

Mercedes y Tarsila, ambas solteras (ya el padre de Rafael había regresado al norte) eran conocidas beatas limeñas. Sus días empezaban rezando. Luego cosían, arreglaban y atendían a los niños y terminaban las tardes en la Iglesia, con las manos desgranando los rosarios. Su rutina diaria probablemente no era muy distinta a la de otras mujeres de la Lima de principios de siglo, sobre todo si pertenecían a la misma clase social semiaristocrática. Eran señoritas que servían al padre (don Rafael) y protegían a los otros *hombrecitos de la casa* (Rafael y César Augusto) y pasaban el día ordenando a la servidumbre de diversos colores. La tía Tarsila cosía y renegaba. Mercedes bordaba y callaba. Y ambas eran las tías condenadas a vestir santos y a ocultar la soledad entre las páginas de los catecismos. La familia De la Fuente era conocida por la trayectoria del abuelo médico, aunque no era de las que salían mencionadas en las revistas sociales de la época. Más bien, los De la Fuente se mantenían alejados de la vida pública, para no dar que hablar.

La infancia de Rafael era, sin duda, acomodada. La casa del Corazón de Jesús tenía, incluso, una huerta que, luego, cuando la economía de la familia lo exigió, tuvo que ser vendida para que por ahí cruzara la recién concebida avenida de la Colmena. Algunas familias vendían ese terreno, muchas veces inutilizable, que sólo las casas más grandes tenían. Otras familias, en cambio, cedían al Estado todo o parte de ese fondo de sus casas, también con fines urbanísticos, como la construcción de parques o avenidas. Unos años antes, también parte del fundo de Santa Beatriz fue concedido a la ciudad como parque público. Y así, varios fundos (o parte de ellos) pasaban a manos del municipio o del Estado, pues se hacía cada vez más urgente la ampliación de las avenidas, ya que la capital crecía, incontrolable.

La familia de Rafael de la Fuente tenía una “*casa de temporada*” en el balneario de Barranco, al sur de Lima. Barranco, como Miraflores y Chorrillos, fueron distritos de las afueras de la capital, que en los primeros años de este siglo tenían pocas casas, algunos sembríos y muchos burros. Sin embargo, eran lugares a donde acudían los limeños pudientes para recrearse un poco y alejarse por un momento del aún sobrio barullo del centro de Lima. Unos años después, Barranco adquiriría el título de barrio bohemio, por estar rodeado de manifestaciones artísti-

cas y literarias. No sólo sus famosos cursos de carnaval le dieron esa calificación, sino también, la confluencia de escritores, muchos de los cuales vivieron desde su infancia en Barranco. Martín Adán fue uno de ellos. Y sus mejores amigos, barranquinos también, José María Eguren y Estuardo Núñez, todos vecinos de la ermita, del puente y de los árboles frondosos.

Los de la Fuente se mudaron allá probablemente en 1915, época en la que Rafael asistía al colegio San José de Cluny de Barranco.

Un curita en las aulas

RAFAEL DE LA Fuente tuvo acceso a una educación escolar privilegiada y costosa. El Colegio Alemán lo acogió allá por el año 1916. El pequeño se caracterizó dentro de las aulas del Deutsche Schule por su delicada educación. Cuando estaban presentes sus maestros, era un niño modelo, muy respetuoso y medido en su manera de ser. Pero cuando los adultos no estaban, Rafael no dejaba de burlarse de los compañeros que formaban su grupo selecto de amigos; entre ellos, Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen, Ricardo Grau, Xavier Abril y otros. Le gustaba tomar el pelo y ya hacer versos. Personificaba con los sonetos, llenos de humor y sátira, a sus amigos, que en adelante se quedaban bautizados con el nuevo apodo o semblanza que Rafael creaba sobre ellos.

Los profesores creían que podía llegar a ser cura. Sin duda, Rafael sabía engañarlos. Era bondadoso, muy accesible, amable con todos. Y en efecto lo era, pero su espíritu burlón no le abandonaba. Era muy hábil para todas las materias, sobre todo para las de humanidades. Con las matemáticas no se llevaba bien. Fueron su tortura durante los años de escuela. Entre sus maestros destacaban Luis Alberto Sánchez, quien enseñó en el Colegio Alemán durante toda la época del veinte; Emilio Huidobro, profesor de castellano; Alberto Ureta, Jorge Guillermo Leguía, Raúl Porras y Guillermo Vera Tudela, entre otros de gran nivel y vocación. Martín Adán los recordaría, con admiración y cariño, en entrevistas, conversaciones e, incluso, con su propia poesía: en 1931 publicó unos sonetos dedicados a Alberto Ureta. Era él el tema de los poemas.

Una temporada en la casa de Barranco

RAFAEL DE LA FUENTE vivió hasta 1915 en la casa del Corazón de Jesús, del centro de Lima. A ella volverá en 1927, época en que ingresa a la Universidad de San Marcos. La casa enorme, en la que dejaba su primera infancia, era testigo de las pugnas sociales de la época, pues generalmente congregaban gente en el parque Universitario, situado a pocos metros de la casa de Rafael.

Mientras leía con exagerado interés *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, en su carpeta del Colegio Alemán o en el filo de su cama; afuera, el presidente Benavides se enfrentaba a la quiebra de los bancos europeos y a la terrible decisión de cambiar las monedas de oro por los billetes. Muchas familias acomodadas del país se vieron afectadas con el cambio. Los De la Fuente no se salvaron. Pero Rafael era un púber que leía y jugueteaba. Veía y escuchaba las revueltas y protestas desde su casa, pero no le llamaban la atención tanto como los libros. Al mismo tiempo, más lejana de Rafael todavía, la primera Guerra Mundial explotaba.

Barranco era un distrito apacible que encallaba en un frondoso barranco verde. Allí la gente vivía alejada de las turbulencias del centro de la ciudad, y el mar era el perfecto destino de la vista de los enamorados. En ese distrito, Rafael de la Fuente se hizo más amigo de Estuardo Núñez, quien ya vivía ahí. Con él y otros niños estudiaba por las tardes en el escritorio de la casa de Rafael. Y con ellos también recorría los techos de las casas vecinas y fisgoneaba otras vidas. La tía Tarsila también asumió la dirección de esta nueva casa. “Íbamos a estudiar a la casa de Rafael y siempre estaba ahí la tía, aplastando la personalidad de Mercedes”, recuerda Núñez.

Una enfermedad, varias muertes, la locura

EN 1919 NO EXISTÍAN los antibióticos. Las enfermedades simplemente mataban, porque no podían controlarse. Cuando Rafael de la Fuente tenía once años, enfermó de escarlatina. La infección al oído iba

a matarlo. Pero en vez de eso, César Augusto, su hermano, fue contagiado. La enfermedad lo liquidó rápidamente. Tenía apenas nueve años y no soportó la infección: llegó a afectar su cerebro antes de que los médicos pudieran advertirlo. A Rafael lo salvó una operación de trepanación: el hueso detrás de su oreja derecha fue perforado y por ese orificio pudieron los médicos descongestionar de tejido infeccioso la parte exterior del órgano auditivo. Aunque, contra este testimonio, Nicanor de la Fuente Salcedo, primo de Rafael, asegura que fue un hierbero chino quien lo salvó de una muerte segura. Quizá haya sido así antes de la operación, porque una huella notoria permaneció en el lado derecho inferior de la cabeza de Martín Adán durante toda su vida.

Nadie sintió más la muerte del pequeño César Augusto que el propio Rafael. Jamás volvió a sentir un amor y un dolor tan puros por nadie. Es posible, aunque no del todo seguro, que los poemas del *Aloysius Acker* fueran hechos allá por la década del treinta, en memoria del hermano muerto. Hay versos que así lo señalan, aunque sin confirmarlo:

¡Muerto...!
En cuanto miro, no veo
Sino tu nariz de hielo
(...)
Que tú, el hallado, el rehallado,
El perdido, yo o tú, si no es el tiempo,
Y siempre, y siempre, y nunca
El tú que soy y que es el sino,
El hermano menor el hermano pequeño...

Cuenta su primo, Marco de la Fuente, que un día estaban Chale León, Rafael y él en la sala amplia de la casa del centro de Lima. De pronto, Marco empezó a recitar una parte de ese poema, que, además, Martín Adán destruyó, sin que pudiera editarse. "Lo hice por buscarle la boca", dice Marco, explicándome que lo que quería era ver si Martín Adán les contaba de una vez por todas por qué había desaparecido ese poema y a quién hacían referencia los versos. Marco empezó a declamar:

–Son las paredes de la casa, son las mejillas del que besa...

Hizo un poco de memoria:

–Seré el furioso, seré el tierno, pero tú no puedes pasar, estás ahí en mi ser externo como la niebla sobre el mar...

Chale bromeó.

–Tú no puedes ser el furioso, porque eres muy tierno.

Entonces, recién volteó Rafael. Chale y Marco nunca habían visto tanta seriedad reunida en un sólo rostro. Ni siquiera se atrevieron a preguntarle por qué le afectaba tanto que hablaran del *Aloysius*.

–No sigan hablando de eso –dijo.

Uno de ellos cambió de tema. “Pero Rafael ya no fue el mismo durante el resto de la reunión”, confiesa Marco.

El hermano había muerto el mismo año en que Leguía ocupaba la presidencia del país, sin que nadie pudiera imaginar que allí permanecería durante largos once años. A pesar de que fue el dolor más grande que había sentido (así confiesa en varias de las entrevistas que en su vida le hicieron), Rafael de la Fuente ya había sufrido, en 1915, la desaparición de su abuelo Rafael Benavides, su padre de crianza, el único varón de la casa que le enseñó a crecer y de quien heredó la gracia y su magnífica vocación de conversador.

Estas dos muertes se unieron a la de Santiago de la Fuente, el padre de Rafael, quien murió lejos, en 1914. Es probable que mantuviera siempre una relación estrecha (aunque a distancia) con sus hijos, especialmente con Rafael, pues éste, años más tarde, expresaría a su amigo Ricardo Arbulú su dolor y cariño hacia su padre.

RAFAEL SE QUEDÓ colgando de la reja de su casa. El brazo tenso balanceaba todo su cuerpo de doce años. Miraba, sin saber exactamente qué sentir –quizá una mezcla de vergüenza y miedo– el extremo de la vereda por donde acababan de huir sus amigos. Ahora eran casi unas hormiguitas al fondo de la calle, que corrían sujetándose los pantalones y las gorras. Rafael volvió a entrar en la casa.

Todavía aullaba su tío. La tía Tarsila y su madre, la callada Mercedes, volvían a enredar las cadenas que cogían al tío por los pies y las manos a las patas de la cama mugrienta. Forcejeaban, pacientes y fuertes, con el loco. Rafael regresó al escritorio en el que sus compañeros y él habían estado terminado de resolver unos problemas matemáticos. En realidad, Estuardo Núñez, quien mejor se llevaba con los números, los había traído ya hechos y el resto de muchachos, negados todos para tan exacta materia, los estaban copiando. Rafael reordenó los papeles que había sobre la mesa, repuso los libros sobre el único estante de la habitación y de cuando en cuando espía, sin acercarse del todo, por la ventana grande que daba a la calle, y que tenía rejas, y que tenía rejilla. La tía Tarsila le había respondido, cuando él le preguntó para qué servía, que era para que pudiera verse de adentro para afuera, mas no de afuera para adentro. Ellos no iban a regresar.

“Nosotros teníamos pavor”, recuerda Estuardo Núñez, casi 80 años después. Cuando sintieron unos golpes y unas cadenas que se arrasaban, y alguien que gritaba de forma extraña, salieron volando de la casa y no regresaron sino hasta después de varias semanas. Tenían que estar seguros de que la paz había sido restablecida. Rafael había tratado de disculparse, de evitar que vieran a su tío, al monstruo que mantenían encerrado en el fondo de la casa. Pero no pudo. “Esa escena no se me ha podido borrar de la mente”, dice Estuardo. Parece un niño contando una historia de terror: baja y, de pronto, sube el tono de su voz; y sus manos, que tocaron mucho de este siglo, imitan el tamaño y la forma de ese ser anormal. “Era un fenómeno. Bajito, la cara deforme, y no articulaba palabra, sino que emitía gritos, ruidos extraños”. Estuardo recuerda bien a ese loco, porque le parecía extraño que no lo mantuvieran en el techo de la casa, como solía ser la costumbre de la época si, por desgracia, un pariente loco avergonzaba. Estuardo sólo conoció a dos locos en su barrio: el que mantenía enjaulado la familia Corpancho en el techo de su casa, en la avenida Grau de Barranco; y la fiera del fondo de la casa de Rafael, que a veces se escapaba.

El manicomio era para los locos de baja alcurnia. Los locos aristócratas tenían el privilegio de esperar a morir en los techos o en cuartos recónditos. Por caridad o por decencia no se les dejaba morir en el hos-

pital psiquiátrico, porque era el infierno. La muerte no se controlaba. Y posiblemente se incentivaba. No se detenía, por ejemplo, la neumonía que causan los orines pegados a los cuerpos y que los enfrían. No se detenía –otro ejemplo– el asco por la mierda que depositan en los platos. En los suelos. En los catres. La familia De la Fuente Benavides, con mucho esfuerzo, mantenía un puesto en la aristocracia de la segunda década de este siglo. Por eso, el tío demente de Rafael murió mejor.



CARTAS / Rafael Alberti, Allen Ginsberg

Las cartas que aparecen a continuación fueron dirigidas a Sebastián Salazar Bondy. La de Rafael Alberti se explica sola. Las de Allen Ginsberg requieren alguna información.

S.S.B. conoció a Ginsberg en un encuentro de escritores habido en Chile, en Concepción, en 1960. Allí nació en el poeta norteamericano la idea de venir al Perú, viaje para el que contaba con la ayuda económica de Ferlinghetti, quien le remitiría unos cheques a Lima. A.G. se queda sin dinero en Chile y esto da lugar a las cartas a S.S.B. Hemos respetado la ortografía de los originales, pero hemos puesto las tildes debidas.

Agradecemos a Irma Lostaunau la gentileza de facilitarnos el acceso a estos papeles.

Carta de Rafael Alberti

Buenos Aires, 6 de junio 1960

Mi querido Salazar Bondy:

Te escribí una cartita en verso¹ al llegar a Buenos Aires. Escribí también otra al muy encantador y chiflado de Denegri. Te la envié a Ocoña, pues

¹ El poema es la "Décima de 15 versos" que aquí se publica por primera vez.

no tengo su dirección. ¿Llegaron estas dos cartas? No sé. // Te incluyo aquí estas tres cosas para que, si gustan a Aurelio M. Quesada, se publiquen en El Comercio. Creo que quedé con él en que me recaudaría mis colaboraciones. La mandé ya el poema Luis Miguel Dominguín. ¿Apareció? ¿Por qué no me envías la página literaria del periódico? // Escríbeme unas líneas para saber que las cosas marchan. ¡Ah, y véndeme alguna lámina taurina y cómprame tabaco Danhill! Lo venden en aquella camisería próxima al hotel Alcázar.

Grandes abrazos para los dos y besos para Ximena.²

Rafael

Décima de 15 versos

¡Ay, Sebastián Salazar
quiso el puñetero azar
—mejor, la niebla crüel,
llevar hasta el Paraguay
con M.T. a Rafael.
Si para noviembre hay
—como habrá— viaje al Perú
te juro por Belcebú
y por la gran Pachamama
llegar a lomo de llama
o a joroba de cebú.
Y aun así puede pasar
que el tiempo sufra un desmayo
ir a parar a Chiclayo
¡Ay Sebastián Salazar!

² Hija de S.S.B. e Irma Lostaunau.

Cartas de Allen Ginsberg

March 12, 1960

Cher Salazar:

Yo soy in Santiago y no tengo dinero a salir.

Sil vous plaît, mandar me mis cartas (incluyendo la carta de Ferlinghetti que tiene una cheque para me) inmediatamente a Allen Ginsberg, % U.S Embassy, Santiago, Chile.

Yo escribir a usted antes a guardar las cartas hasta yo vengo a Lima, pero yo cambio me miente.

Voy a Lima quando yo tengo la dinero en las cartas.

Entonces mandar me las cartas aquí ahora –gracias.

Voy esperar aquí por su carta. Si no hay cartas in Lima, mandar me una carta a decir que no nada allí. Mandar me unas palabras.

Gracias, hasta luego.

Allen Ginsberg
% U.S. Embassy
Santiago, Chile

March 21, 1960*

Querido Salazar:

Te escribí la semana pasada pero no me has contestado. De manera que te escribo otra nota. Por favor, mándame mi correspondencia a la direc-

UNMSM

ción arriba indicada. Ferlinghetti me dijo que me dejó contigo una carta con un cheque para mí. También me escribió esta semana que él también envió otro cheque por correo para mí a tu dirección. Por favor, envíamelo de inmediato. O si no tienes las cartas házmelo saber inmediatamente. Estoy atrapado aquí en Santiago hasta saber de ti. Si ya me los has mandado aquí olvídate de esta carta. Te veré dentro de unas dos semanas en Lima. Espero poder pasar unos días también en La Paz y Pasco antes de Lima.

Saludos.

Allen Ginsberg

*Esta carta, manuscrita como las demás, presenta una caligrafía distinta. Obviamente, el lenguaje tampoco es el de Ginsberg.

Marzo 25, 1960

%US Embassy
Santiago, Chile

Cher Salazar:

Gracias, recibió hoy su carta registrada, con las dos cartas con cheques de Ferlinghetti. Yo sentí que yo molesté usted con mi telegrama perro anteayer yo fui casi sin dinero y no recibió nada de nadie y tenía alucinaciones postales. Perro, todo va bien, yo recibió su carta. Gracias (segunda vez).

Tengo una poca enfermedad de mi culo y va estar aquí a ver una médico por unos días más. Después voy a La Paz por una semana, y después voy a Cuzco para dos semanas o menos.

UNMSM

Quiero ir a Pucallpa –mi amigo Burrougs estaba allí en 1952 y dice que en Pucallpa hay brujos quien conocen cómo preparar yagé –una liana que se usan los jívaros y otros para hacer visiones.

Después voy a Iquitos, yo espero, a ver una poco de la amazona.

Bien, voy a Lima después Cuzco y antes de Pucallpa. Entonces voy a ver usted in 3 semanas más o menos.

Hasta luego.

Allen Ginsberg

Puede escrevir me % US Embassy La Paz Bolivia ahora.

(Al margen, estas líneas, con letra diferente: ¡Saludos! Braulio Arenas. Monjitas 843-Puerta C-Dpto. 41-Santiago-Chile)

Lunes mayo 1, 1960

Cher Salazar:

Yo vengo a Lima en tres semanas más o menos – Ferlinghetti me escriba que tiene una carta para me – guardarlo hasta yo vengo por favor – no manda la carta (con cheque) afuera.– Hasta luego

Allen Ginsberg

Voy restar a Santiago autre semana, y después pasar La Paz – Macchu Pichu – entonces debe ser tres semanas más – guardar la carta para me –

Allen

UNMSM

Santiago

Marzo 25, 1960

90 USCubiasan

~~La Paz, Bolivia~~
Santiago de Chile

Quer Salazar:

Gracias, recibio hoy

^{registrada}

su Carta con los 2 Cartas
con Cheques de Felleghetto:

Yo senti que yo moleste usted
con mi telegramma pero
entayer ~~por~~ yo fui ~~sin~~.

Casi sin dinero y no recibio
nada de nadie y ~~tenia~~ tenia
~~delucinaciones~~ postales.

Perro, todo va bien,
yo recibio su Carta,
gracias (segunda vez).

Tengo ^{una} poca enfermedad
de cuello y va a estar aqui
a ver una medico por
mas dias mas.

Despues, voy a La Paz
por una semana, y despues

1 Saludos! Brantio Arenas
Monjitas 843 - Puerta C - Dpto. 41
Santiago - CHILE

Voy a Cuzco para dos
semanas o menos.

Quiero ir a
Pucallpa - mi amigo

Burroughs estaba allí
en 1952 y dice que en
Pucallpa hay brujos quien
conocen como a preparar
yage (kacapi, Baestenia
caspí, natema, jóni, haya-
buasca) - una liana que
se usan los Jivaro y ~~otro~~
otros para hacer visiones.

Después voy a Iquitos
y espero, a ver una foto
de la amazona.

Bien. voy a Lima después
Cuzco y antes de Pucallpa.
Entonces voy a ver usted
en 3 semanas mas o menos
Hasta luego -

Puedo escribir me 9005
Embassy La Paz, Bolivia

UNMSM

Allen Ginsberg

Julio 19, 1960

Dear Sebastián S-

Gracias por la dinero – ici on trouve une cheque para la dinero. Voy a escribir Losada una día o outra – tengo 300 cartas a reglar y responder etc. Entonces ocupado –

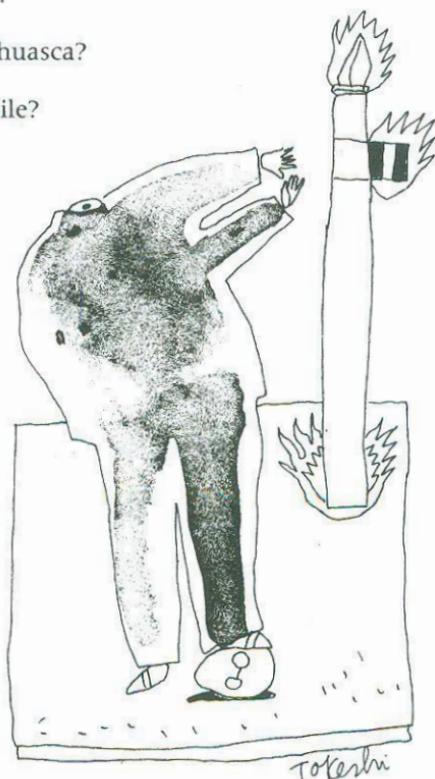
Luego

Gracias por toda hospitalidad-

Leído una artículo para Moreno en México Revista U.- elle es más tonto que yo pensaba.

Cómo va la ayahuasca?

Demasiado débile?



Allen Ginsberg

LA VIDA CULTURAL EN TACNA / Livio Gómez

En las dos últimas décadas, la cultura en Tacna ha seguido teniendo como resplandeciente núcleo a la poesía. La producción más consistente y con brillo propio y con mayor difusión y reconocimiento ha estado en ese género literario.

Así lo confirman diarios, revistas, libros de investigación y crítica, antologías, presentaciones de poemarios, recitales y otros encuentros poéticos.

Y en los últimos cinco años, es la poesía escrita por mujeres la que ha comenzado a destacar. Con perfil propio.

En los otros aspectos de la cultura, la creación ha sido poca; la interpretación, mucha; y la investigación, apreciable en cantidad y calidad.

Nueve poetas tacneñas y una ex residente

Entre las poetas nacidas en Tacna y las residentes de los últimos veinte años, sobresalen las que siguen:

Esperanza Martínez (1927) publicó últimamente *Melodías de la naturaleza* (1955), el cual es un canto que florece en la garganta misma de la poesía comunicacionista. Un canto que es útil como el arado porque abre surcos en el corazón y siembra allí la semilla del amor a la naturaleza.

Nelly Paredes Copaja (1947) es autora de *Yerba buena* (1984). Allí existe una poesía enraizada en el suelo nutricia de la realidad. Una poesía que expresa taladreadas preocupaciones generadas por la gravedad de algunos acontecimientos. Una poesía que retrata y que interpreta lo que está al alcance de los ojos y del corazón. Una poesía que intenta comunicar su mensaje de una manera espejeante.

Giovanna Pollarolo (1952) entinta su poesía en la transparencia y en la femineidad. Desde las dimensiones viajeras de la nostalgia y del recuerdo, su poesía temprana nos habla de ambientes familiares donde en algunos de sus rincones se ha descompuesto el reloj de la eternidad y donde en algunas otras partes existen cambios que los ojos se empañan en no ver.

Y en su poesía de madurez, en su hermoso libro *Entre mujeres solas* (1996), la confianza es la ventana por donde escapa la frustración con su vieja linterna sin luz, sembrando y recreando, en cada lector y en cada lectora, desolación, desolación, desolación, todo ello desmemorizado por el recuerdo, despellejado por la ironía, desmadejado por la originalidad.

Adriana Gil (1954) irrumpe en el cielo de la literatura tacneña con una poética implícita del pensar y del sentir, con un sabor a cuerpo de la dicha. Su poesía se pone a meditar mientras transcurre el silencio. Su palabra se pone a callar mientras transcurre el estruendo. Sus primeros versos ("Asteroides") aparecieron en el No. 9-10 de *In terris*.

Estela Gamero (1955) es autora de *Dulce voz del corazón* (1986). En sus bilingües páginas, una ternura desaharrapada se guarece en algunos versos, y en otros flamea el reclamo social.

María Teresa Pollarolo (1956) editó en 1989 su poemario *Secretos*, el cual encierra el canto libre de un amor encadenado, de un amor encadenado al calladísimo silencio. Encadenado al viento de la noche. Encadenado al memorioso recuerdo. Encadenado a la ternura. Encadenado a la pasión. Encadenado a la incendiada piel del alma. Encadenado, encadenado.

La poesía de María Teresa Pollarolo empezó restándole espacio a la tiniebla y hoy sigue aumentándole belleza a la claridad.

Nancy Chipoco Siles (1961) es ganadora de varios concursos literarios. Su poesía impacta por la hondura en la expresión de la soledad y del desvalimiento. Es un acudir, no a la pareja amada, sino a la *madre amadísima*. Un querer regresar al hogar donde las cosas y los seres son el ala de la nostalgia, el ala del amor, la tierna ecuación vital contra la máquina del mundo.

Yubitza Saa (Los Andes, Chile, 1960), quién residió en Tacna diez años, escribió *Rosas del silencio* (1993). Su poesía es música que florece en los páramos del llanto y en los estremecimientos de la indignación refrenada. Florecimiento entristecido el de esa música del alma por la muerte de vidas que con su amistad o con su amor dieron abrigo a otro vivir concreto.

Cecilia Salazar Godínez (1968) posee, desde 1990, un libro inédito titulado *Luego existo*, con el cual parece decirnos: anhelo, luego existo. Anhelar es existir. Anhelar la cristalización de nuestro proyecto vital, anhelar la gloria, anhelar el amor.

Su poesía es un desgarramiento del anhelo. De ese antiguo y siempre joven anhelo de amar y ser amado o amada.

Y la esbeltez de sus versos es como la esbeltez del silencio adelgazado por el viento, y tiene mucho de ansiedad flamígera. También esa esbeltez formal poética sirve de anchuroso cauce a una generosidad que se deshace en idealizaciones del ser amado y anhelado.

Caroline Valdivia es universitaria. En 1977, la revista limeña *La Tortuga Ecuestre*, en el número 147, le publicó sus primeros poemas con el título *Subiendo las escalinatas*.

La poesía de Caroline tiene su epicentro en el tema del amor erótico. De ahí su volcánico silencio que culmina en cántico. De ahí su volcánica intensidad que baja como una lava desde el cráter de la palabra. Es una poesía donde, a la altura ya de todo, la realidad se une a la fantasía para dar a luz un deseo angélico.

Otros títulos de poesía

Sobre todo el amor (Poesía 1964 - 1997) (Tacna, 1997, edición auspiciada por Electro Sur S.A.), de Fredy Gambetta (1947). Se inscribe lúcidamente dentro de la poética comunicacionista: la claridad despliega sus alas en sus versos y hace que la belleza pueda estar al alcance de todos los alcances. Constituyen sus temas principales el amor, la tierra tacneña, la solidaridad y la crítica del comportamiento social e individual.

Viaje a la memoria. 1945-1995 (Tacna, 1997), de Guido Fernández de Córdova. Obra diversa en su temática, unitaria en la utilización de la metáfora desbordante, con humor negro a la vuelta de muchas páginas, no siéndole ajena la vibración de alguna fibra de la intensidad, casi todo ello viajando de la mano con el recuerdo.

Caminitos de paz (1998), de Luis Alberto Calderón. Se trata de caminitos tendidos entre el anhelo y la paz, entre el amor y la naturaleza, entre la ternura y la palabra.

De Alberto Paúcar (1952): *A la caza del eterno ciervo* (1983), donde la soledad y el mar juntan sus lejanías para estar cada vez más distantes y donde no falta el humor que se calza epigramáticas sandalias.

Poemas para no perder la costumbre (1993), de Carlos Capelino. En su adelgazado canto que fluye como un río de caudalosas claridades, subyace una concepción del mundo que se ha formado a punta de **encontronazos con la realidad** y emerge un puñado de fuerzas interiores y de sentimientos, entre ellos el amor, que hallaron la ventana de la palabra para salir por ella con toda su universalidad a solas.

Memorial para vivir (1984), de Segundo Cancino (1948), cuya obra poética, fruto de búsquedas y hallazgos, es original y universalista, hermética e intensa, adelgazada algunas veces hasta el sonriente filo del humor, ahondada muchas veces hasta los cimientos mismos de la angustia.

Antologías poéticas

20 años de poesía en Tacna (1967-1987) (Tacna, 1988), presentación de Virginia Lázaro Villarroel, introducción (“Escritura en Tacna”), notas y selección de Segundo Cancino; *Poetas mujeres de Tacna* (1996), presentación, selección y notas de Luis Alberto Calderón; y *Tacna es una emoción* (1998, edición auspiciada por CETICOS-Tacna), selección de Gróver Pango Vildoso y Rosa Vargas Méndez.

Narrativa

El fabuloso reino de Ancat (1998, edición auspiciada por Electro Sur S.A.), novela de Guido Fernández de Córdova. Allí, la creación de un mundo es la recreación de una ciudad. Todo ello con andariego originalidad y alada imaginación.

Antología del cuento breve en Tacna (2000), presentación, selección y notas de Luis Alberto Calderón. Incluye a: Guido Fernández de Córdova, Livio Gómez, Edmundo Motta Zamalloa, Miguel Arribasplata, José Manuel Portugal, Fredy Gambetta, Luis Alberto Calderón, Isabel López Albújar, Enrique Langer, Lauro Yáñez, Marco Nobel Villegas, Lucrecia Zaferson, Fidel Rodríguez, Enrique Vega, Julio Castro, Salomón Zeballos, Gisela Flores Laura, Rodrigo Medina, Luis Chambilla y Lizbeth Gordillo Quelopana.

Ensayo, investigación

Crónica de Tacna (1992), de Fredy Gambetta. Es hermoso palpar la piel de las efectivizaciones. Por ejemplo, palpar este libro, cogerlo con las manos del afecto, hojearlo con los dedos de la curiosidad y asimilar sus páginas y páginas con los ojos de la inteligencia, y paladear sus párrafos y párrafos con los ojos de la admiración, y valorar su total estructura con la mirada del reconocimiento.

Materiales para la historia de Tacna (1994), de Luis Cavagnaro Orellana, cuyas rescatadoras páginas son materiales para la historia de la Patria.

UNMSM

Destacamos también el apoyo que brindó CETICOS-TACNA para la edición y presentación del libro *Un plebiscito imposible...*, de Ernesto Yepes.

Otras obras que aparecieron en Tacna: *Crisis, violencia y rondas campesinas; Chota-Cajamarca* (1994), de Segundo Vargas Tarrillo; *Peritaje contable* (1999), de Betty Coñaña Calderón; *Metodología de la investigación científica* (1998), de Adrián Luque Ticona e Isaías Rey Pérez; *La controversia regionalización de Tacna* (1999), de Hugo Ordóñez Salazar; *Fortunato Zora Carvajal* (1994, de Nancy Rosales Porras; y *500 preguntas y respuestas sobre la historia de Tacna* (1998) de Raymundo Hualpa Condori.

En 1999, la Municipalidad Provincial de Tacna otorgó el Premio de Fomento a la Cultura a Fredy Gambetta, Luis Cavagnaro y Guido Fernández de Córdova.

Revistas

Ciencia & Desarrollo, Revista del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional Jorge Basadre Grohmann (UNJBG); *Límite*, Revista de Educación de la Facultad de Ciencias de la Educación, UNJBG.

Cometa de Papel, dirigida por Luis Alberto Calderón; *Lucifer*, cuyo director es Percy J. Maquera; *La Liga del Ocio*, uno de cuyos directivos es Luis Coñaña Guzmán; *Al Pie de la Letra*, bajo la dirección de Julio Castro Ancco.

Teatro

Con motivo de celebrarse el XXX Aniversario del Grupo Teatral Tacna, el Taller de Teatro Enrique Meiggs estrenó la ingeniosa pieza teatral *Celosía*, de José Giglio Varas, quien también la dirigió acertadamente. Otro grupo: Rayku Teatro, dirigido por Edgard Pérez. Y recordamos el drama *Silencio de grillos en noche de bodas*, de Frederick O'Brien.

Pintura

Miguel Angel Maquera se distingue en la pintura: sus caudrilá-
teros de color nos comunican un mundo concreto de esfericidad eterna.
Otros pintores: Ciro Gutiérrez, Marco Zambrano, Felipe Ucedo, Guido
Fernández de Córdova, Elvis Sarmiento, Luis Antonio Cisneros Motta y
Rubén Ancco, quien expuso sus cuadros en la Galería de Arte de la
Biblioteca Central de la UNJBG.

Música

Aquí mencionamos al compositor e intérprete Mavilo Romero
Torres, a los pianistas Mauricio Ríos Calle y Hernán Díaz Zelada y a los
Coros Polifónicos de la UNJBG, la Universidad Privada de Tacna (UPT) y
la Municipalidad Provincial de Tacna (MPT).

Apoyos

En diversos grados y aspectos, apoyan la cultura en Tacna: la
UNJBG (cuyo rector es el Dr. Vicente Castañeda Chávez), la UPT, la MPT,
ELECTROSUR S.A., CETICOS-TACNA, el Club Unión, el INC y la Caja
Municipal, entre otras entidades.

EL POETA COMO DESPLAZADO: LAS PALABRAS A LA INTEMPERIE / Peter Elmore

El número 35 de *Hueso Húmero*, el último del siglo, acoge un ensayo del escritor Rodrigo Quijano: "El poeta como desplazado: palabras, plegarias y precariedad desde los márgenes". La reflexión de Quijano se ocupa de los terrenos y los linderos de la poesía peruana iniciada después de los años 50, a la que no se puede agrupar bajo el rótulo de "poesía joven", pues ya ha transcurrido un buen par de décadas desde que la mediana edad asaltó a los poetas que la comodidad y el uso nos hacen llamar —con decimal simetría— de los 60 y 70.

Ambición panorámica no es lo que le falta a la mirada de Quijano. Su inquisición sobre la poesía peruana de los últimos cincuenta años parte de preguntarse cuál es el rasgo dominante de esta en los 60 y los 70 (según él, se trata "del tono conversacional o coloquial", 36, y en menor medida de la "renovada mirada histórica", 39); a partir de los 80, el descalabro del movimiento popular y el magma complejo de una cultura plebeya que privilegia lo visual y lo sonoro en sus diversas formas (entre las cuales se halla lo estrictamente oral) incitaría las búsquedas de los poetas que a Quijano le importan más. Así, a partir de la línea —o grieta—divisoria de los 80, el crítico se interroga sobre las formas en las cuales la poesía puede encontrarse con un imaginario urbano, popular, informal e híbrido: el posible encuentro con ese universo lo percibe en las obras de poetas que, como Domingo de Ramos y Roger Santiviáñez, pertenecieron al grupo Kloaka. El ensayista considera también las vicisitudes de la relación entre el poeta y el público: su veredicto es que, en la década de los 80, se exacerbó hasta el límite el aislamiento de los creadores, de modo que "el poeta y su oficio pierden un espacio determinado dentro de la sociedad" (36). Aunque el artículo es fragmentario y

algo digresivo, el hilo que lo recorre es el deseo de discutir la producción poética del Perú contemporáneo sin subordinarla al molde de los estilos y poéticas aparecidos en los 60.

Espero no haber ofrecido una radiografía borrosa o inexacta del ensayo de Rodrigo Quijano, con el que deseo dialogar. Añado que *Quijano no sólo quiere bosquejar puntos para la discusión, sino que se propone seguir una metodología que vincule la práctica poética con la escena social*. Ahí, me parece, su argumentación encalla y hace agua. Para pensar históricamente la poesía peruana moderna (o, al menos, su parte más próxima), Quijano elige leer los cambios en la escritura y la circulación de la poesía como si estos fueran síntomas o efectos de grandes transformaciones sociales. Así, la aparición de libros reacios al gesto utópico y al fervor político, como *Perro negro* (1978), de Mario Montalbetti, indicarían “un momento de quiebre en realidad, en el que con el inicio de la crisis del movimiento popular, y acaso de un horizonte utópico, se inicia también la deserción en masa de proyectos colectivos por la brecha abierta de un lenguaje simultáneamente desarticulado”. ¿Cómo se sostiene este enlace entre el ánimo anárquico y melancólico del yo poético, por un lado, y la supuesta crisis de la sociedad civil de izquierda, por el otro? El 19 de julio de 1977 se vivió el paro nacional más exitoso en la historia del Perú, que forzó a la dictadura de Francisco Morales Bermúdez a convocar las elecciones constituyentes del 78, en las que la izquierda radical obtuvo un tercio de los votos. A menos que uno le dé valor profético al desencanto de Montalbetti, el cordón umbilical entre la voz poética y el movimiento social resulta ilusorio. La afirmación de Quijano, menos que una comprobación nacida de la lectura, parece más bien una exigencia impuesta por su lógica (que, curiosamente, se parece demasiado en su diseño al “trabajo crítico forzoso del marxopositivismo y sus aplicaciones críticas mecánicas”, 44).

¿Son los vasos comunicantes entre la poesía y la historia tan inmediatos y fluidos? ¿Para entender las diferencias entre *Los heraldos negros* y *Trilce*, por dar ejemplos de un tiempo que no fue el nuestro, de veras importa mucho saber que la República Aristocrática tocaba a su fin y que entre los dos libros media el inicio del oncenio leguista? Juzgar la poesía a la luz (o a la sombra) de los procesos sociales que son

contemporáneos a ella dice más, a la larga, sobre el lector que sobre lo que lee. Dice, por lo pronto, que aquel cree en lo que Levi-Strauss llamó el gran mito de la modernidad occidental: la Historia. Relato de la polis y el Estado, crónica de la acción secular en las esferas de la economía y la política, la Historia es para el sujeto moderno la llave maestra que abre el sentido de todas las prácticas humanas. ¿También de la poesía? Responder afirmativamente es un acto de fe, pero la fe –si no recuerdo mal– debe ser hija de las obras. ¿Las obras de la poesía peruana en las últimas décadas se comprenden mejor cuando uno las conecta con los avatares del Estado y la sociedad peruanos? Me parece sintomático que Quijano tienda a remitirse más a manifiestos y pronunciamientos grupales –los de Hora Zero y Kloaka, por ejemplo– que a los libros mismos de los poetas. Las tomas de posición sobre la coyuntura o los intentos de exigir un lote colectivo en el Parnaso están, sin duda, ligados a la actualidad, pero su vínculo con el quehacer poético suele ser tenue. ¿En un examen de la trayectoria de quienes publicaron sus primeros libros en la década del 70, no son más relevantes las obras de Abelardo Sánchez León y José Watanabe que los puestos ocasionales y subalternos de algunos versificadores de Hora Zero en el Sinamos del general Juan Velasco? Rodrigo Quijano omite toda mención a Sánchez León y Watanabe, pero indica que, al vender su fuerza de trabajo a la maquinaria propagandística del gobierno militar, los poetas contratados por Sinamos hicieron de Hora Zero “tal vez el primer grupo con pretensiones modernistas en haber estado ligado al mundo oficial en una escena como la peruana, en donde lo moderno se ha caracterizado históricamente por su necesario distanciamiento del Estado peruano”(40). Me declaro escéptico ante esa explicación, que le da visos de estrategia vanguardista a lo que, en principio, sugiere un intento modesto y pragmático de cobijarse bajo el ala del presupuesto estatal.

Pero vayamos más adelante. En su visión del Perú contemporáneo y de su década crucial, la de los 80, Quijano propone un corte histórico al que acompañaría una crisis en el lenguaje poético heredado de los 50s y 60s: “Sin embargo, a fines de los 70s ese modelo de representación de lo popular forjado desde la postguerra entra en crisis, simultáneamente a la crisis y debacle política del movimiento popular sobre el cual este modelo tiene pendiente una mirada”(42). Del simbolismo hasta

nuestros días, las poéticas se tornan residuales y los estilos pierden su prestigio cuando ya no pueden satisfacer las demandas simbólicas y expresivas de quienes –entre los poetas y los lectores– ponen a prueba radicalmente la tradición. Por ejemplo, cuando Cisneros relea al Neruda de *Canto General* en *Comentarios reales*, su relectura no es un homenaje al maestro, sino un desafío a sus epígonos. Esto no significa, de ningún modo, que la poesía “evolucione” y que, en consecuencia, todo tiempo pasado sea peor; significa, apenas, que la historicidad del lenguaje poético está inscrita, sobre todo, en el diálogo (con frecuencia polémico) que los creadores –y, en menor medida, los críticos– sostienen con el canon. En suma, respetar la especificidad de la historia literaria y delinear los contornos del ámbito en que la poesía se ejerce y divulga me parece, a la larga, mucho más productivo que promulgar la coincidencia en el tiempo de las crisis sociales y los impasses de las generaciones poéticas. Eso, subrayo, es una cuestión de método que seguiría considerando válida incluso si, como asegura Rodrigo Quijano, al comenzar los 80 se hubiesen producido, simultáneos, el colapso del movimiento popular y el agotamiento del mito de lo popular en la poesía peruana. Me sucede, sin embargo, discrepar por completo con su cronología. Es cierto que a principios de los 80 –y acaso desde antes– el campo de la nueva poesía peruana no se distinguía por su fertilidad; aun peor era lo que sucedía en algunas parcelas (como las que cultivaban la imaginería pop y exteriorista), pues ahí la esterilidad se había impuesto. Pero en lo que concierne a la acción política, las organizaciones de base y la influencia de los discursos –radicales o reformistas– que tuvieron su génesis en los años 20, no es en absoluto cierto que hubiese ni repliegue ni desbande al comenzar la década. En 1986, Nelson Manrique podía analizar la situación peruana observando, con justicia, que en el país se daba una circunstancia sin paralelo en el resto de América Latina: un partido social-demócrata y populista en el gobierno, la izquierda legal como principal fuerza de oposición y, por último, la guerrilla marxista más poderosa del continente. Desde el año 2000, uno siente que se refiere a un pasado vertiginosamente remoto, pero ni siquiera han transcurrido dos décadas desde ese momento en que los herederos (legítimos o no) de Haya y Mariátegui ocupaban el centro de las varias escenas sociales. La implosión ocurrió, más bien, en el último tramo de la década, cuando la lógica del mercado y la prédica neoliberal colonizaron el sentido co-

mún de las mayorías, luego que la realidad estalló en los rostros de quienes se reclamaban reformadores o revolucionarios.

Sospecho, de todas formas, que los fenómenos políticos o históricos solo ayudan a entender la poesía en una medida muy modesta. ¿Para comprender *Reinos*, de Jorge Eduardo Eielson, es más provechoso saber que el poeta leyó a Rilke con fervor o que Bustamante y Rivero estaba a punto de ser electo presidente con el apoyo aprista?; si uno quiere reflexionar sobre *Valses y otras falsas confesiones*, de Blanca Varela, ¿cuánto le sirve saber que, mientras la poeta escribía, un gobierno militar sui generis tenía el país bajo su control? Por cierto, mis reparos a “El poeta como desplazado” no se fundan en que el ensayo no se ocupe de las preguntas anteriores o de otras semejantes. No se trata de eso. Lo que me parece grave es que, con las premisas y los argumentos que sostienen el texto, nada se puede decir sobre la producción de poetas mayores como Eielson y Varela (que, sin embargo, entra en el marco temporal de la pesquisa). Quijano, para hablar de lo que sucede en la poesía peruana desde 1945, alude sólo a quienes practicaron “el tono conversacional o coloquial” (que, hasta donde sé, es sobre todo un efecto de la dicción) y afirma que ese registro es nada menos que “el correlato discursivo de la modernización y la masificación de las ciudades del país que se inician en la posguerra”(36-7). Mas aún, el estilo conversacional le parece “parte de un intento de desvinculación de los valores oligárquicos sólidamente enraizados en las Letras y en el resto de la cultura del país”(37). Aquí vale la pena detenerse. ¿Qué evidencia hay de que, en efecto, ese haya sido el sentido de la irrupción en la poesía peruana de una entonación coloquial y próxima al habla cotidiana? Ninguna. De lo que sí hay evidencia es de que el uso de la ironía y la textura oral en Luis Hernández, Rodolfo Hinostroza o Antonio Cisneros revela el hartazgo de los poetas jóvenes de los 60 con la retórica artrítica y declamatoria de los nerudianos y vallejanos, esos embajadores de la izquierda estalinista y populista en la República de las Letras. Unas líneas más adelante, Quijano incurre en otra afirmación que nada –excepto su palabra– sustenta. ¿Es cierto acaso que a fines de la década del 50 y a principios de la del 60 “lo literario asume como arma de creación una oralidad popular, sólo que dicha oralidad es asumida en el momento mismo en que empieza ya a desvincularse también de estos valores oligárquicos, y entre ellos

los de una cultura letrada" (37)? Lo que hay de coloquialismo en *Las constelaciones*, *Como higuera en campo de golf* o *Contranatura* es, notoriamente, tributario de la contracultura juvenil: la oralidad que prima en la poesía peruana tiene, sobre todo, un sustrato generacional. Las exploraciones en el habla y los acentos de las clases populares se dan, sobre todo, en el terreno de la narrativa (curiosamente, no en el único ejemplo que da Quijano, el de *La palabra del mudo*, pues Ribeyro optó deliberadamente por la norma literaria para vertir el habla de los subalternos).

No me basta, sin embargo, con observar que las inflexiones y las voces que resuenan en la escritura poética de las últimas décadas pertenecen, sobre todo, a los jóvenes, más que a los pobladores de asentamientos humanos o los empresarios de la economía informal. Me parece que el efecto oral no es, a la larga, tan importante como nos hemos acostumbrado a pensar. Releo *Buen lugar para morir*, de Abelardo Sánchez León, y lo que antes me parecía "coloquial" ahora me parece que tiene más que ver con el ánimo narrativo de la voz poética. Vuelvo a *Noches de adrenalina*, de Carmen Ollé, y lo que encuentro es un flujo rapsódicamente confesional, más que una dicción reconocible en la calle. Repaso *Contranatura* de Hinojosa, y reconozco no sólo la asimilación explícitamente virtuosa de las lecturas previas, sino el deseo de inscribirse con una postura disidente en el aquí y el ahora de un debate (el de la literatura comprometida) que a principios de los 70 aún ardía. Contar historias, decir la intimidad, insertarse en la actualidad: se trata de cosas diferentes, pero todas pueden ponerse a la sombra de la desvaída carpa del llamado coloquialismo.

La última parte de "El poeta como desplazado" se consagra al "panorama poético de mitad de los 80". El diagnóstico de Quijano es optimista, pero algo vago: percibe "una diversidad que goza de buena salud, pero que no sabe necesariamente a donde dirigirse en medio de esa diversidad" (48). Más insulares que tribales, los poetas que publican sus primeras entregas en esos años no parecen seducidos por la idea de escribir manifiestos. De todas maneras, al menos una identidad grupal se distingue: la de las mujeres y, dentro de ese grupo, una corriente "centrada en una recuperación de un discurso sobre el cuerpo y desde los márgenes del cuerpo" (48). Una nota a pie de página practica el censo

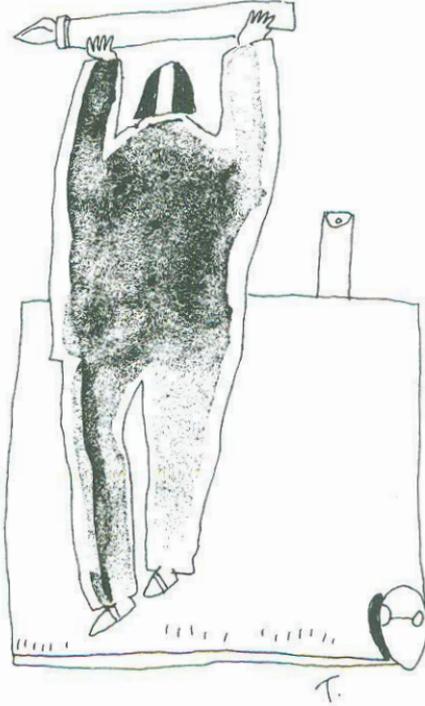
de las poetas, entre las que figuran Rocío Silva-Santistevan, Patricia Alba, Mariela Dreyfus, Giovanna Pollarollo y Magdalena Chocano. Señalo que, entre estas poetas, las afinidades no impiden reconocer las diferencias y los matices. Si Ollé, Silva-Santistevan y Dreyfus se acercan en la exploración somática y erótica del cuerpo femenino, Giovanna Pollarollo ensaya una vía narrativa y biográfica por medio del verso, mientras que Chocano decanta un lenguaje hermético para interrogar desde el lugar excéntrico de un lirismo intelectual los problemas del decir histórico y poético. Pienso que, en los predios de la poesía peruana, lo más digno de notar en los últimos veinte años es la conciencia –entre las creadoras, pero no sólo entre ellas– de cómo las determinaciones de género marcan y moldean la construcción de la persona poética. Ese dato –antes invisible de tan obvio– no sólo es válido para entender obras en curso, sino que también nos permite releer con otros ojos nuestro canon moderno: así, estamos en mejores condiciones ahora que hace treinta años para advertir las figuraciones del deseo homosexual en las obras de, por ejemplo, Cesar Moro, Martín Adán y Jorge Eduardo Eielson. Se trata, en suma, de un cambio crucial en las premisas de la producción poética y en los protocolos de nuestra lectura del canon.

Quijano, orientándose con una brújula a la que imanta el espectro de lo popular urbano, pasa al lado de la escritura de las mujeres como quien navega con impaciencia para llegar a su destino. Así, después de reconocer la actividad de las poetas “como el único registro colectivo coherente” en la década de los 80, acaba por decir que sirvió apenas para “consolidar un mínimo islote sobre el cual flotar en medio de la tempestad ambiente”(48). El puerto que para Quijano existe es, mas bien, el de lo que uno podría llamar la poética de los desechos. Quienes la encarnan son Domingo de Ramos y Roger Santivañez, en cuya poesía el ensayista ve la voluntad de levantar con materiales deliberadamente precarios, informalmente reciclados, un edificio verbal donde se albergue no el yo aislado del poeta, sino “la matriz de una subjetividad de carácter masivo”(50). En esa supuesta “subjetividad de carácter masivo” encuentro una perífrasis algo dilatada del Pueblo, que las poéticas populistas –herederas tardías del romanticismo social– han invocado en América Latina contra quienes no han creído en la quime-

ra del poeta como médium (y Mesías) de los oprimidos. Es obvio que ni Santivañez ni Domingo de Ramos escriben en vena épicamente optimista (y es obvio también que Quijano no aboga por una politización ingenua del discurso poético), pero lo que a juicio del crítico los vuelve relevantes es su apertura a los registros (místico y ritual, procaz, cotidiano) y las experiencias (promiscuidad, drogadicción) que definen a un amplio sector de la pobreza urbana en el Perú del capitalismo salvaje y el autoritarismo fujimorista. De Domingo de Ramos solo he leído *Luna cerrada* y el par de poemas antologados por Mazzotti y Zapata en *El bosque de los huesos*; de Santivañez, *Cor Cordium* y los poemas publicados en *Hueso Húmero* 35. Sobre esa base (que admito parcial) no encuentro asidero suficiente para la hiperbólica, aunque tentativa, esperanza que expresa el autor de *El poeta como desplazado*: “Pero si todavía existe la promesa de una Utopía, de una salida masiva, tal vez esa promesa esté contenida en el lenguaje de la poesía, y en la profunda reflexión de todo aquello que no nos satisface, de todo aquello que debe ser transformado y por todos aquellos que aguardan la ocasión de ser definitivamente redimidos, guardando para sí la secreta esperanza del mesías”(55). Implícita en las líneas anteriores está la creencia en que la poesía es (o, mejor dicho, debe ser) un discurso que exprese el deseo de una sociedad ideal y elabore el contorno simbólico de una comunidad. Según eso, el horizonte del decir poético sería, inequívocamente, colectivo y político: la ética de la escritura se regiría por la vocación de trascendencia, por el deseo de orientarse a un más allá terreno, el de la Utopía. Pero, por otro lado, la tradición moderna de nuestra poesía –desde Eguren, el Vallejo de *Trilce*, Martín Adán, Westphalen y Oquendo de Amat– se inclina más bien a concebir la palabra poética de otro modo: no como celebración de la trascendencia en el tiempo histórico o registro representativo de la sociedad, sino como pesquisa existencial del sujeto, figuración de espacios y estados alternativos al status quo o examen creativo de la misma materia de la lengua. Por esa margen –en la cual se conjugan el lirismo introspectivo, la actitud visionaria, el gesto crítico y la disposición lúdica– ha discurrido la parte más vital y creativa de la poesía peruana.

El ensayo de Rodrigo Quijano cumple con el requisito principal de los trabajos polémicos: incita a ventilar las discrepancias. He intenta-

do detallar las más, con plena conciencia de que la tarea de pensar los trayectos y las líneas de fuerza de la poesía del Perú en el último medio siglo queda aún pendiente. Si bien los comienzos de siglo, a diferencia de sus fines, parecen prestarse más a los pronósticos que a los balances, en este caso vale la pena ir contra la corriente y reflexionar sobre una producción que nos es próxima y que forma parte, al mismo tiempo, de la memoria y la actualidad.



Peter Elmore

ESCILA Y CARIBDIS / José Ignacio López Soria

Para llegar a Trinacria, donde pacen las muchas vacas y pingües ovejas del Sol, Circe advierte a Ulises que debe pasar, si consigue no sucumbir al encanto de las Sirenas, por el medio de dos escollos en donde habitan dos monstruos, Escila y Caribdis, que amenazan a toda embarcación que se aventura por aquellos parajes.

Recogiendo la simbología de este pasaje de la rapsodia XII de *La Odisea* e interpretándolo rectamente, Augusto Salazar Bondy reunió en *Entre Escila y Caribdis. Reflexiones sobre la vida peruana* (1969) un conjunto de ensayos que, en la intención del autor, pretendían alejar de “los peligros de alienación que confronta un país débil y pequeño, expuesto a navegar en la historia entre los Escila y los Caribdis de la dominación y el abatimiento.” Para pensar con verdad y obrar con rectitud es necesario, aconseja Salazar, mantenerse en el medio, no dejarse atrapar por lo uno ni por lo otro.

Por mi parte recurro al mismo símbolo, leyéndolo ya no tan rectamente, para referirme a las dos perspectivas que han atravesado y siguen atravesando la reflexión filosófica en el Perú: el occidentalismo y el latinoamericanismo. Miguel Giusti y David Sobrevilla, con sus respectivos libros últimos, son en nuestro medio dignos representantes de lo uno o de lo otro.

No voy a referirme aquí a la obra de cada uno de ellos sino exclusivamente a la última publicación, y lo haré sesgadamente, es decir, privilegiando la dicotomía a la que me he referido.

En *Alas y raíces. Ensayos sobre ética y modernidad* (Lima, PUCP Fondo Editorial, 1999) reúne Miguel Giusti artículos, reseñas y confe-

UNMSM

rencias publicados a lo largo de 10 años: 1988-1998. Ya el título mismo "Alas y raíces", que el autor "hurta" de Octavio Paz, alude precisamente a la dualidad constitutiva de la cultura en América Latina: la tendencia hacia lo universal y la atracción hacia lo propio. Consciente de esta dualidad, Giusti se propone "conciliar los dos grandes paradigmas de nuestra vida y nuestra comprensión moral."

David Sobrevilla, por su parte, en *Repensando la tradición de Nuestra América. Estudios sobre la filosofía en América Latina* (Lima, BCR Fondo Editorial, 1999), recoge también trabajos escritos en distintas ocasiones. En el último de los ensayos del libro, "Situación y tareas actuales de la filosofía en América Latina", sostiene explícitamente una idea que nutre todo el texto: la necesidad que tiene la filosofía latinoamericana de apropiarse críticamente de la filosofía occidental y de replantear los problemas filosóficos a partir de "nuestra situación peculiar y nuestras necesidades concretas". A esta tarea viene dedicando Sobrevilla lo mejor de sus esfuerzos, como queda de manifiesto en su serie "Repensando" de la que el libro que nos ocupa constituye el tercer paso (los dos anteriores fueron consagrados a "repensar" las tradiciones filosóficas occidental y peruana).

He querido comenzar señalando la coincidencia de propósitos en estas dos obras mayores de filosofía peruana para hacer caer en la cuenta de que el tema de la dicotomía mencionada no es honestamente eludible. Se trata de algo que constituye a la realidad y que, por tanto, no puede dejar de ser tematizado sino a riesgo de que la reflexión filosófica pierda espesor histórico y densidad teórica. Pero ahora, a diferencia de la propuesta programática de Salazar, no se trata ya de pasar ilesos entre Escila y Caribdis sino de asirse a las dos orillas sin aposentarse definitivamente en ninguna de ellas.

Aunque los dos libros que comentamos coinciden en el propósito de unir las dos orillas, los caminos para lograrlo, sin embargo, se bifurcan. Entiendo esta bifurcación como una muestra de la riqueza de la reflexión filosófica en el Perú.

Alas sin raíces

El punto de partida de Giusti es la toma de conciencia de la “pérdida de plausibilidad del ideal universalista de la razón moderna”. Esta toma de conciencia coloca al filósofo de lleno en el debate sobre la vigencia de la razón occidental y del paradigma del sujeto. De una u otra manera, los ensayos que componen *Alas y raíces* vuelven una y otra vez al tema en un afán por reflexionar sobre problemas que no pueden ser eludidos cuando se quiere entender “el desconcierto moral que caracteriza a la sociedad con la que parece acabarse el paradigma de la modernidad”.

A partir de esta inicial toma de conciencia, Giusti se embarca en una exploración clarificadora sobre la racionalidad y la ética de los modernos con ensayos sobre Descartes, Kant, Hegel y Habermas, y comentarios frecuentes sobre Aristóteles. Ocupan estos ensayos los 8 primeros textos, justamente aquellos en los que el autor se mueve como pez en el agua. La calidad expositiva y argumentativa comienza, sin embargo, a decaer cuando Giusti aborda temas de política, derecho, psicología, antropología e historia, o cuando reflexiona sobre la actualidad mundial o peruana. La pobreza informativa y falta de densidad teórica de estos últimos ensayos se condicen difícilmente con la claridad expositiva, fuerza argumentativa y enjundia teórica de los primeros.

La metodología utilizada por Giusti para abordar los temas en sus mejores ensayos es muy clara. Parte siempre de la identificación del problema o los problemas para los que la reflexión filosófica es o pretende ser una respuesta. De esta manera incorpora el texto filosófico dentro de una tradición teórica que le provee de sentido. La filosofía es, pues, entendida como un diálogo crítico con la historia del pensamiento desde los requerimientos teóricos de la actualidad.

Identificado el problema y reducido a su núcleo significativo, la argumentación racional preside el análisis del tema. Giusti hace gala de una destreza poco usual en el uso de la argumentación. La claridad expositiva contribuye, además, a dejar ver la limpieza y fuerza argumentativas.

Si, como quiere Sobrevilla, el replanteamiento de los problemas filosóficos desde nuestras necesidades concretas debe hacerse con los más altos estándares del saber, no hay duda de que Giusti, especialmente en los primeros ensayos de *Alas y raíces*, cumple a cabalidad con esta condición.

Y si, como indica también Sobrevilla, una tarea importante de la filosofía en América Latina es la de “terminar de apropiarse del pensamiento filosófico occidental”, no hay tampoco duda de que Giusti, con sus reflexiones sobre la filosofía moderna occidental y su participación en el debate sobre la vigencia de la racionalidad y la ética modernas, está facilitando esa apropiación.

Del conjunto de ensayos que componen *Alas y raíces* no puede esperarse más conclusión que la que sugiere el título mismo y declara explícitamente el autor en la introducción: “El verdadero desafío para la ética contemporánea es pues el de hallar una relación adecuada entre la causa de la justicia y el deseo de felicidad, entre nuestras aspiraciones universalistas y la defensa de nuestra identidad, entre nuestras *alas* y nuestras *raíces*.” Se da por descontado que las alas, las aspiraciones universalistas, nos vienen por la apropiación de la filosofía occidental mientras que las raíces tienen que ver con nuestra identidad.

Sin entrar a discutir esta división gratuita –insuficientemente argumentada– entre alas y raíces, hago sólo caer en la cuenta de que el camino seguido por Giusti para llegar a las raíces –la eticidad aristotélico-hegeliana y el comunitarismo canadiense– puede ayudarle a identificar el problema pero no ciertamente a ofrecer una alternativa de solución. Para formular alternativas de solución a esta respecto hay que apropiarse críticamente de la historia y el pensar latinoamericanos, algo que Giusti, hasta donde conozco, no ha comenzado todavía a hacer.

Dejo indicada esta carencia con la intención de animar a un talentoso filósofo como Giusti a enriquecer sus preocupaciones incorporando temáticas enraizadas en la realidad que le circunda y le constituye. Conocedores de su agudeza argumentativa y su claridad expositiva, de las que *Alas y raíces* es una muestra elocuente, podemos fácilmente imaginarnos los frutos que de la aplicación de su reflexión a temas

nuestros podrían derivarse. Y cuando digo “temas nuestros” incluyo, por cierto, también los teóricos porque, como dicen que dijo Nietzsche, no hay nada más práctico que una buena teoría.

Nuestro vino es agrio pero es nuestro

David Sobrevilla, aunque no renuncia a vérselas con “lo otro”, es ciertamente entre nosotros el filósofo que más se preocupa por “lo nuestro”. Se aplica a él y a sus indagaciones filosóficas el dictum que él mismo recoge de Martí: es preferible estudiar la historia de los incas a la de los arcontes griegos y beber nuestro vino porque aunque sea agrio es nuestro.

Naturalmente estoy exagerando. En el gremio de los filósofos es conocido que Sobrevilla se esfuerza como pocos por apropiarse tanto de la tradición filosófica occidental como de la de “Nuestra América”.

En el conjunto de ensayos que componen *Repensando la tradición de Nuestra América* se intermezclan textos o fragmentos de textos de reconstrucción histórica con otros de corte teórico o propositivo de alternativas teóricas para el pensar filosófico en América Latina. En todos ellos, como es ya costumbre en los trabajos de Sobrevilla, hay una enorme cantidad de información que, si bien ilustra al lector con datos precisos, puede convertirse en obstáculo para seguir el hilo del razonamiento.

La intención manifiesta del libro es “repensar una parte importante de la tradición de Nuestra América” estudiando su origen, su desarrollo y la situación actual, así como explorando y proponiendo tareas para la filosofía de América Latina en la actualidad.

Dos conceptos presiden las reconstrucciones históricas y las propuestas teóricas de Sobrevilla en este libro: “Nuestra América” y “filosofías heterogéneas”.

“Nuestra América” es un concepto que, recogido de la tradición latinoamericana, Sobrevilla utiliza, primero, para designar el uni-

UNMSM

verso al que se refieren sus ensayos, y, segundo, para caracterizar la perspectiva (“nuestroamericana”) de los pensadores.

Independientemente de su enraizamiento en el pensamiento político latinoamericano, el término “Nuestra América” no es ciertamente el más apropiado por su vaguedad. Por tratarse de un término en el que la carga expresiva es más significativa que la informativa, resulta más apropiado para expresar estados de ánimo que para designar un universo de estudio. No me imagino a los europeos apellidando a su filosofía “nuestroeuropea”, ni a los japoneses “nuestrojaponesa” a la suya. Se trata, por lo demás, de un término que puede ser añadido, con la debida adaptación, a cualquier filosofía y, consiguientemente, no designa una peculiaridad de ninguna de ellas, es decir, no define nada. Los japoneses tienen todo el derecho de hablar de “Nuestro Japón” y los europeos de “Nuestra Europa” y al hacerlo no dicen nada del Japón ni de Europa, sino sólo de sí mismos y de su conciencia de pertenencia.

El concepto “Nuestra América”, entendible en un contexto político o de política cultural, no parece apropiado para su uso en filosofía. Son, a mi parecer, más las vaguedades que las aclaraciones que introduce en el debate. Dado, sin embargo, que se trata de un concepto enraizado en la tradición latinoamericana, convendría volver sobre él para no sólo reconstruir su historia, lo que ya hace Sobrevilla, sino para decodificarlo y determinar su pertinencia.

Otro concepto interesante pero discutible que introduce Sobrevilla es el de “heterogeneidad” o, más exactamente, el de “filosofías heterogéneas”. Tampoco cabe discutir aquí *in extenso* la pertinencia de esta categoría. Me limitaré a dejar apuntadas algunas observaciones.

La perspectiva de análisis beneficia a la filosofía occidental en la medida en que parte de una noción de filosofía que es apropiada para definir preferentemente la filosofía griega. Se tiene además una visión de la cultura griega heredada de la tradición occidental: la cultura griega como el arquetípico mundo homogéneo por excelencia. No es, pues, el estudio del mundo griego lo que lleva al autor a atribuir racional y argumentadamente homogeneidad a dicho mundo. Hay que decir más bien que recoge esta atribución de la imagen que Occidente, por razo-

nes que no podemos discutir aquí, se hace del mundo griego. Otro tanto habría que decir de la cultura occidental. No es que en Occidente no haya heterogeneidad, lo que pasa, para decirlo en sencillo, es que la cultura oficial no tiene ojos para aprehenderla conceptualmente.

Pero independientemente de la razón que asista a Sobrevilla para atribuir homogeneidad a Grecia y a Occidente, lo cierto es que la categoría de heterogeneidad es entendida en el texto desde el arquetipo de la homogeneidad y, consiguientemente, de manera disminuida. Esta manera de abordar el problema de las "raíces" y la peculiaridad del pensar latinoamericano no es precisamente la más apropiada porque, queriéndolo o sin quererlo, tenderá a menospreciar –apreciar menos– lo heterogéneo en beneficio de lo homogéneo. Interesa advertir que esta perspectiva de análisis del pensamiento parece ir a contrapelo de las tendencias actuales por enfatizar la importancia y significación de la heterogeneidad.

También a Sobrevilla quiero decirle que mis apuntamientos críticos no persiguen desanimarlo en su encomiable empeño por reconstruir el pensamiento peruano y latinoamericano. Se trata más bien de animarlo, aunque invitándole a "repensar" sus propias categorías de aproximación a la realidad. En el Perú y en América Latina necesitamos de trabajos como los de David Sobrevilla, que nos permitan autocerciorarnos, apropiarnos conceptualmente de nuestra propia historia y así saber a qué atenernos.

Tiempo de sembrío

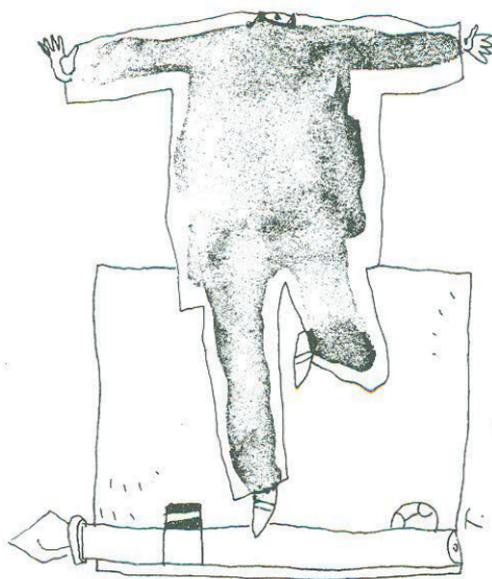
La filosofía tiene poco que decir cuando es tiempo de cosecha.

Cuando las mieses maduran no queda sino segarlas, atarlas en gavillas y someterlas a la trilla para que suelten el fruto. De eso se encargan las ciencias, las sociales y las insociales, porque unas y otras prosperan al abrigo del poder.

La filosofía se reserva para los tiempos de siembra, cuando se va arrojando la semilla y se espera pacientemente que los vientos, las lluvias y el sol hagan lo suyo.

Estamos en tiempos de siembra. Nos lo dice el desconcierto de los más lúcidos, aquellos que saben que se ha oscurecido indudablemente la confianza que antes teníamos en la razón (Sobrevilla) o que se están tomando en serio la conciencia de los límites del paradigma de la modernidad (Giusti). Y nos lo dice también la abundancia de escritos filosóficos de búsqueda en el Perú de hoy.

Las trojes llenas de grano viejo ya no bastan. Es necesario volver a sembrar. Lo están haciendo Giusti y Sobrevilla, como lo hacen también otros desde la cordura e incluso algunos desde la locura.



ARTE Y CAMBIO SOCIAL. UN TESTIMONIO / Ricardo Wiese

Puede parecer extraño el enfoque que presentaré en este breve testimonio, pero no quiero dejar de expresar una serie de preocupaciones que, como veremos, rebasan el marco de lo que solemos entender como actividad y reflexión propiamente artísticas.

La práctica independiente del arte se ve enfrentada, en la actualidad, a multitud de problemas que demandan una actitud vigilante, abierta y sincera. Estas cuestiones no sólo tienen que ver con la sobrevivencia como artistas sino con la comprensión del vertiginoso y a menudo desconcertante escenario común. La avasallante consolidación de las tendencias masificantes en todo orden de cosas, la ley de la selva disfrazada de transacciones transparentes y el ostensible abandono de los valores y principios, reflejada en el extendido escepticismo, constituyen un panorama social poco propicio, cuando no declaradamente hostil, para cualquier atisbo de realización individual.

La fetichización del oro arrastra consigo el fin comercial sobre cualquier otro contenido en las acciones humanas. Sólo vale lo que se cotiza en bolsa. El auge globalizado del culto a la mercancía viene aparejado, entre otras cosas, con un visible desprestigio de las palabras, que sirven, ante todo, para preparar al consumidor en la compra de todo tipo de bienes, incluidas, por cierto, las conciencias. La habilidad para traficar con las palabras pareciera ser, en estos tiempos del sálvese quien pueda, condición de posibilidad de cualquier empresa exitosa. La patológica devaluación de las palabras carcome la memoria colectiva. Nuestros valores van perdiendo altura y no hay nada que los sustituya, lo sabemos. Tecnicismos y lugares comunes, modas lingüísticas y cuidado de la imagen, apuntan a justificar una marcha desarrollista que muchos observadores

de la cultura equiparan con un suicidio colectivo: en el Perú de hoy, los nexos sociales debilitados, acosados por el totalitarismo, la persistencia de desastres ecológicos evitables y la sistemática condena de las mayorías a condiciones mínimas de subsistencia, evidencian un juego letal que no deja mucho que celebrar en el ultrapublicitado fin del milenio.

La moderna cultura de masas actúa como un nivelador global, amenazando indiscriminadamente las diferencias culturales mientras acentúa los desniveles económicos. Los contenidos de los medios de comunicación son, en su mayoría, herramientas alienantes de control social, con los que se viene eficientemente logrando, al cabo de una generación de televidentes, una estupidización general que pareciera concebida por la mejor ingeniería totalitaria. Los medios estimulan deseos consumistas que, en la realidad empobrecida de nuestros países, no pueden más que generar frustración y desaliento.

En la actualidad, los peruanos asistimos además al recrudescimiento de la mano dura, de su impunidad, de su irracionalidad mesiánica. Es difícil en estos tiempos encontrar auténticas manifestaciones de amor a la libertad. Vivimos dócilmente la acostumbrada irregularidad de la tutela militar, como si un gobierno civil a secas fuese cosa imposible de procurarnos. No hemos atendido seriamente las lecciones de la guerra subversiva reciente, cuyo espectro es cíclicamente explotado por el régimen. La política-espectáculo se nos presenta como una serie de distractivos de nuestros problemas reales. Vivimos gobernados por una siniestra economía-ficción, cuyos desmanes no logran ser disimulados, por más *slogans* y cinismo que se emplee para tal fin. Los gastos estatales en publicidad, contrastados con la inexistencia de una mínima política de promoción del libro, por citar un caso, son un insulto a los peruanos. No exageramos al sospechar de una deliberada voluntad de analfabetizarnos y convertirnos en telespectadores pasivos de los "cambios" históricos. La necesidad de silenciar el potencial subversivo de la cultura no es nada nuevo: Goebbels empuñaba su arma al oír la nombrar. La imposibilidad de democracia sin partidos políticos es una verdad que nos revienta en la cara. Las voluntades individuales, convenientemente desagregadas, serán siempre presas fáciles para el insaciable apetito del poder. Aunque la creatividad de un pueblo sobrepase en mucho cualquier intento dirigista, no es inmune a los cantos de sirena.

Vivimos, desde nuestros inicios como país independiente, un proceso de creciente desnacionalización, agudamente profundizado en la década reciente. El desprecio de lo propio y la entusiasta adopción de lo foráneo son caras de la misma moneda: la vieja razón de ser colonial. (Por ejemplo, no hay manera de convencer a muchos de que los geoglifos de Nazca fueron hechos por peruanos y no por extraterrestres.) Nuestras representaciones colectivas solamente alcanzan símbolos de héroes militares, glorias incaicas y escasas victorias deportivas. Los iconos populares, Rossy War, por ejemplo, son rápidamente vampirizados por el poder. Las manifestaciones artísticas interesan a este último en tanto nutran las audiencias, siquiera fugazmente, con este mutuo patrocinio. La cultura del espectáculo y la cultura política se vuelven sinónimos. El manoseo y resquebrajamiento de su sentido profundo de pertenencia a una tradición propia condena al peruano modernizado a vivir radicalmente desubicado, como extranjero en su propia tierra.

Creo que la única vía posible de integración supone aprender a ver nuestros propios rostros sin maquillaje ni cirugías, aprender a escucharnos, aprender a tolerarnos y reconocernos. En suma, ir en la dirección contraria, removiendo verdaderamente las estructuras reales y simbólicas, condición para librarnos de la crisis sin fin. Toleramos el abuso, callamos ante la arbitrariedad, cerramos los ojos ante un panorama social que ofende, y cuando los abrimos, no vemos más allá de nuestras narices. Pisamos un suelo antiguo e ignorado, desconocemos sus dioses, sus lenguas, y soslayamos su persistencia. Una terrible maldición histórica pareciera negarnos el derecho a diseñarnos nuestros propios rumbos. Descreemos de nosotros mismos. Un Estado castrador no nos va a conducir, definitivamente, a la articulación deseada. ¿Es posible otro modelo de país que el primario exportador y el autoritario militarista? ¿Es factible otro modelo de Estado, promotor eficaz y guardián respetuoso de la diversidad cultural? ¿Cabe la posibilidad de proyectarnos hacia una saludable anarquía que nos libre del monstruo estatal creado por nosotros mismos? ¿Pido demasiado? ¿No sirven acaso las utopías para desactivar condiciones de vida que no queremos eternizar? Construimos utopías así como afirmamos la irrenunciable libertad. Uno de los cuentos más perversos del postmodernismo sentencia el descrédito de las utopías. Nuestra aceptación acrítica del Fin de la Historia es el corolario de una intensa manipulación global de los medios al servicio

del poder económico. Tenemos deudas con las tradiciones locales, que aún hoy suena utópico pretender saldar: el reconocimiento de sus propias potencialidades, en lo tecnológico y en sus ancestrales modos de producción y relación social. Queda también pendiente la valoración de sus ridiculizados cánones de belleza y de su irremplazable especificidad. Contemplamos impasibles la marginación del quechua, el aymará y demás lenguas nativas, si bien éstas subsisten asimilando la modernidad de modo ciertamente diferenciado.

Las tremendas presiones sociales que soportamos son ignoradas en los hechos: a falta de cobertura estatal mínima en servicios educativos y de salud, bueno es el lema “Perú: País con futuro”. El proceso re-reeleccionista, la borrachera electoral y la vista gorda continuas, revisten el peligro de instaurar el sueño fascista que planea sobre muchas cabezas. La política cultural del régimen parece diseñada para desalentar cualquier expresión independiente. El apoyo estatal al cine, por ejemplo, no es otra cosa que una fantochada. En realidad, el fujimorismo ha hecho *tabula rasa* de todo intento de promoción de la cultura como bien común a todos los peruanos. Salvo los paseos intercontinentales de las fotos de Martín Chambi, los tesoros de Sipán y Juanita, nuestra imagen artística en el exterior es una incógnita. La imagen del Perú vendible es promocionada tan sólo como la de un paraíso del turismo arqueológico, de la biodiversidad y de la magia de las culturas en extinción. No nos representa, pues, ningún icono contemporáneo de creación artística, ni esto parece inquietarnos mucho.

El apoyo a la actividad artística de parte de instituciones y empresas privadas no se refleja de manera significativa, sino en contados concursos y becas de estudio, y lugares de exposición que, hasta el momento, son espacios cautivos. Muestras ambiciosas como *El laberinto de la choledad* constituyen un intento aislado de recapitulación independiente de la plástica peruana reciente. Con un aparato notoriamente modesto, demostró que es posible presentar una visión abarcadora desde la perspectiva de las nuevas generaciones.

Los promocionados megaeventos culturales como la Bial de Lima son un producto subalterno de las necesidades conjuntas de la administración municipal de relanzar el remozado Centro Histórico y

de inversores extranjeros de legitimar su derecho de piso. La ocupación esporádica de espacios restaurados y locales de toda índole constituye una estructura precaria para la exposición de las obras, pese a lo cual la respuesta de los artistas y del público es notable. La motivación de los artistas por aprovechar la ansiada oportunidad para mostrar su trabajo en un marco de características colectivas y la sed de acontecimientos *verdaderamente interesantes en la ciudad, convergen cada dos años*. El contacto con manifestaciones culturales contemporáneas de fuera ciertamente nos enriquece, pero, más allá del entusiasmo episódico, los espacios estables de reflexión y crítica escasean, así como las revistas especializadas, las ediciones de arte y los registros. Es harto paradójica la pretensión de una cultura de la imagen sin publicaciones. Los textos escolares, por otro lado, carecen de información mínima respecto del arte contemporáneo, convertido en esoterismo. En nuestro medio, la obra de la gran mayoría de pintores y escultores jóvenes y de artistas visuales en general es consumida por un público exiguo y poco exigente, guiado por el prurito del estatus, cuando no simplemente ignorada. Los pocos artistas "triunfadores" avejentan hasta el cansancio el mensaje de sus inicios, barnizando de palabras autorizadas meras transacciones comerciales. Cada uno de ellos es dueño de su personaje casi como de su marca registrada y, como tal, circula.

Una conclusión que no tarda en manifestarse de este apretado diagnóstico es la tensión existente (de muy baja intensidad) entre las imágenes producidas, las imágenes consumidas y las imágenes perdurables en nuestro medio. Los generalizados intentos recientes por dotar a nuestras ciudades de obras de arte público con pretensiones emblemáticas se acercan a lo que, limeñamente, podríamos denominar un sancochado, sin ofender a la culinaria nacional. La falta de vínculos entre el poder oficial y el arte arroja en la vía pública vulgares esperpentos, surgidos de un voluntarismo irresponsable, como es el caso, por ejemplo, del reciente descuartizamiento visual del Cusco. La autoridad política impone un particular lenguaje simbólico reñido, en la mayoría de los casos, con el más elemental juicio artístico, como si la monumentalidad y las emociones perdurables del arte peruano y universal estuviesen fuera de alcance. ¿Somos capaces de concebir sistemas armónicos, construcciones dotadas de sentido poético, de espíritu?

¿Somos capaces de concentrar significados como serenidad, armonía y belleza? Si de lo que se trata es de expresar el poder, ¿no somos capaces de hacerlo de la manera más digna? El artista tiene en sus manos la posibilidad de reunir lo disperso, y hacerlo durable. El político obra a espaldas de este impulso que, por supuesto, desconoce.

El tenor de estas reflexiones puede resultar engañoso. Soy el primer sorprendido por el peso del contenido social en lo escrito hasta el momento. No concibo consignas en el arte: éste no obedece a un deber ser. No tiene por qué rendirle cuentas a nadie. Pero el arte siempre es político, sea pasivo o contestatario. No creo que el artista deba cumplir un papel político deliberado. El artista gesta en lo oculto, atiende a lo secreto y gobierna sus silencios tanto como sus silencios lo poseen. Su actividad es, ante todo, posibilidad, gratuidad, apertura; es libre o no es. El arte surge de un núcleo individual, pero no es sólo autoexpresión. Supone la construcción de un lenguaje personal que transforme lo heredado. Sus esfuerzos se dirigen al cultivo incesante de un mundo subjetivo que se abre al otro a través de la obra. La obra de arte tiene una vida propia. Sus tiempos y procedimientos escapan a las formulaciones que pretenda imprimir la cambiante realidad social, y las superan, lo que no impide reconocer grandes obras de arte explícitamente políticas. Cualquier tema puede ser soporte de un acto poético, aunque por sí solo no lo garantiza, por más comprometido que se esté con él. Ahora bien, en estos tiempos carentes de afirmaciones individuales y actitudes críticas, la solitaria labor artística constituye un reducto de pensamiento libre. Los mitos que nos gobiernan son continua y subterráneamente resignificados por la labor artística. Su persistente búsqueda de superación de lo dado puede equivaler, simbólicamente, a los esfuerzos de su medio social por resolver las contradicciones de su existencia, a pesar de los ya aludidos signos represores de los tiempos. En los hechos, ambos planos, el individual y el social, se entrecruzan, tienen momentos de convergencia y distanciamiento, alternativamente aparentes y evidentes. Estos apuntes pueden tomarse como un intento improvisado de definir y acortar los desencuentros presentes.

Barranco, 15 de octubre de 1999

ANACRÓNICAS /

Marcos Montañedo, Andrés Cabezas

MANIFIESTO OBSERVACIONISTA

Habíamos discutido toda la noche –mis amigos y yo– bajo las tenues lámparas de un antiguo bar de la ciudad sobre los temas que nos tocaban profundamente y que podían sintetizarse en dos palabras: arte y sociedad. Arduamente recorrimos las posibilidades que nos competían en esta hora para llegar a una nueva forma de lo nuevo. Nos sentíamos los únicos, despiertos y erguidos, de avanzar sobre la noche oscura de estos tiempos finales. Y sin embargo nos unían la pluralidad y el desconsuelo. Irritarse y aguzar las alas, afirmar, gritar, blasfemar, acomodar la prosa en forma de obviedad absoluta, irrefutable, probar el propio non plus ultra y sostener que la novedad se asemeja a la vida como la última aparición de una puta prueba la esencia de Dios, todo eso de nada nos servía. Llegábamos siempre a lo mismo: la pluralidad y en consecuencia el desconsuelo. “Ya no es posible la idea final”, dijo alguno. “Esa es nuestra forma de felicidad”, respondió otro. Luego el silencio se hizo profundo.

De repente, nos sobresaltamos al oír el ruido formidable de los enormes carros de bombero de dos pisos, que llegaban brincando resplandecientes de luces multicolores, que venían a apagar un fuego originado en la trastienda del bar. “¡Vamos! –dijo un tercero– ¡Vamos amigos! Finalmente, nuestra mitología y nuestro ideal místico han sido superados por la obviedad de los elementos fundamentales”. “¡El fuego y el agua! –grito el primero-, ¡el agua y el fuego!”.

Pero no nos movimos. Una fuerza irresistible nos obligó a observar. Los gritos y las luces, las mangueras que nos envolvían, el frenético movimiento de los bomberos azuzándonos como si fuéramos el mismo fuego. Nada de eso nos conmovía. Estábamos por fin realmente unidos y la causa de todo tenía que ver con algo más humanamente fundamental que el fuego, el agua, la tierra o el viento: la observación. Entonces dije lo que ya no era necesario, pero que lo fue en ese instante de fragor: “¡Observemos! La observación es un acto de compromiso radical”.

Y llegamos a la observación más básica, la que nos unía profundamente a los hechos pero que a la vez nos separaba de los hechos bajo el aura nueva, cúpula inalterable, de la pluralidad sintetizada en la observación.

El hospital fue nuestra siguiente parada. Y nos dimos cuenta de que, pese a que nuestros cuerpos se derretían, continuábamos con nuestra observación y la discutimos. Pero la pluralidad nos amenazaba nuevamente. Era imposible no discutir entre vendas y enfermeras, y sin embargo la discusión nos alejaba de los hechos fundamentales. Entonces volví a decir: “Observemos”, esperando que la magia se renovara. Y ocurrió que nos observamos, no nuestros cuerpos magullados, sino nuestros discursos. Observamos que uno distinguía entre A y B, otro entre B y C, el tercero entre C y D. Y llegamos a la conclusión de que para lanzar un manifiesto no es necesario A. B. C. D. Agua, tierra, fuego, aire. Sino la observación de las distinciones. Pude notar que la observación necesitaba de distinciones. La percepción, nuestra vista, oído, olfato y tacto nada tenían que ver, nuestros cuerpos semicarbonizados lo confirmaban con una evidencia irrefutable. El tercer amigo observó que el primero basaba su observación entre A y B y que el otro observaba a partir de distinguir entre B y C. Entonces dije que yo podía observar esa observación y las distinciones que la sustentaban. La observación tiene que escoger distinciones y puede ser observada en relación a las distinciones que elige o que deja de elegir. El arte es observación, la cultura es observación. En ello radica todo relativismo, toda pluralidad. Y como es posible seguir multiplicando las distinciones y distinguirlas en forma también

infinita, la realidad no dependía sino del observador. No existe una realidad afuera, el *afuera* es un mito que complace nuestra falta, que la desplaza infinitamente para fundamentar nuestra sed de conocer. Fundemos esa sed no el afuera inexistente sino en la observación de la observación de la observación de la observación...

Pero no se piense que la observación es pasiva, observar es un acto, una operación de compromiso radical y que muchas veces puede costarnos la vida. Pero nuestra vida biológica es irrelevante. Lancemos este manifiesto en aquella fluidez vital que trasciende nuestra pobreza, lancémosla en esa red que se fundamenta en la observación y en las distinciones más básicamente humanas a las que hemos llegado. No el agua o la tierra, no el viento o el fuego, sino las distinciones observantes entre 1 y 0. No cantemos nuestro descubrimiento, huyamos de las formas antiguas y finitas, el canto es antigua retórica, la oda es arcaica voz tenue, codifiquemos con el 1 y el 0 y saltemos al infinito electrónico. Esa vía es más rápida que cualquier automóvil, que cualquier jet, que cualquier velocidad que necesite del cuerpo. Esa velocidad es la de la observación multiplicante. Nuestro manifiesto se reduce y su reducción es infinita:

1001100010101000011101010101000000001111111001100011010101010...

Marcos Montañedo

POESÍA NUEVA: MOVIMIENTO PERPETUO (Respuesta al ciudadano Palma)

La Poesía Nueva es Movimiento Perpetuo

Como todo Arte Auténtico, la Poesía Nueva sabe recorrer y dejar sus huellas en las curvas fulgurantes del cosmos. Sin embargo, en

UNMSM

esta encendida esfera que habitamos –que gira a una velocidad que haría palidecer a Zenón de Elea, su liebre y su tortuga–, todavía hay ciertos intersticios geológicos en donde el poder de la energía parece no llegar: allí, sentados en escritorios con olor a naftalina, críticos con el ceño fruncido y el diccionario de la academia al lado dictaminan que lo Nuevo no es nuevo, que la Poesía no es tal y que la distancia más corta entre dos puntos es la recta. Lo siento, ciudadano Palma, pero iluminarse con un fósforo en medio de una portentosa planta eléctrica no es muy atinado.

Es Movimiento la Poesía Nueva Perpetua

Otro equilibrio, otra velocidad, otra perspectiva. La Poesía Nueva vive y se desarrolla con una dinámica que no es bovina ni hipopotámica: la contundencia de un verso escrito en Lima o Sao Paulo desencadena una tormenta en New York, un accidente ferroviario en Milán y un aumento de la tasa de natalidad en París. La Poesía Nueva gira a otra velocidad, porque la potencia de las turbinas de su motor es equivalente a la fuerza del sístole y diástole de un corazón bien puesto (por eso yo no voy en tren, ciudadano Palma, voy en avión). La Poesía Nueva tiene otra perspectiva, no necesita de una brújula que marque las cuatro esquinas de los puntos cardinales: Euclides, ese remoto antepasado, estaría sonrojado al verlo a usted, ciudadano Palma, caminando a tientas con una brújula cuadrada.

Perpetuo Movimiento es la Poesía Nueva

La Poesía Nueva vive y respira como todo organismo viviente, a diferencia de la poesía disecada (chocante, para entomólogos) que usted celebra, ciudadano Palma: metro y rima aldeanos, metáforas rutinarias, temática desfalleciente... NO, ciudadano Palma, la Poesía Nueva no se puede limitar con esa camisa patética y anticuada que usted propone vestir. Usted sentencia que mis versos “no son poéticos”: la ragazza que los lee en una calle de Roma piensa diferente, los workers de las grandes

siderurgias de Pittsburgh piensan diferente, los jóvenes de Madrid, París y Moscú piensan diferente... Mi poesía pertenece al futuro; sus criterios, al pasado. La Poesía Nueva poblará los libros del año 2001; sus críticas, ciudadano Palma, ocuparán, con suerte, un pie de página de algún libraco peregrino.

La Poesía Nueva ha venido para quedarse.

LA POESIA NUEVA ES MOVIMIENTO PERPETUO
(Santiago de Chuco, 1923)

Andrés Cabezas

DE HOLLYWOOD / Xavier Abril

BULEVAR

El bulevar pasea tu elegancia en los automóviles.

La cola de tu traje la lleva la muchedumbre.

Te abanica el aire. Y aroman la curiosidad las notas de tus senos.

Entre los más anónimos de los hombres hay uno que sabe de tu carne de melocotón en primavera.

¡Oh, bulevar, en que las mujeres fallecen de histerismo en las mejores tardes del placer y del lujo!

Yo te canto, mujer de todos los hombres, porque toda la ciudad rueda hacia ti.

Las mujeres tienen el lujo de los automóviles. Las mujeres ruedan.

Por las avenidas de espejos, del sexo —siglo XX—, grita la sorpresa:

¡Mujeres hermafroditas!

Las manos de las mujeres abren las puertas de los automóviles al sueño.

Se mueven las ciudades de espejos.

Las estrellas de los vestidos ruedan por el sueño terso de la noche.

En los *cabarets*, las mujeres fuman cigarrillos de topacio al arco iris del libido.

Ojos rasgados caen perpendiculares a ciudades de humo. Y en la avenida de espejos, un automóvil rapta a una mujer.

La subconsciencia canta en los poetas:

¡Cuando los automóviles sean hombres!

La cola de un pavo real de música sensualiza el aire.
En el oriente de una vitrina, mi sueño es una droga.
Aquí va un dibujo.
El blanco —con media luna por los costados— es un hombre sentado.
Mi desvelo en los pasadizos deja caer sus túnicas.
Si mi ensueño se va, ¿por qué se queda mi carne?
La cola de un pavo real de música sensualiza el aire.
Oriente sobre mi carne.

Junto a las vitrinas de modas, las mujeres aprenden a ser *cocottes*.
Son platónicas de algún modo estas mujeres de las ciudades de terciopelo, de piel de animal, de puro sexo.

¡Cuántas veces las hemos visto pálidas de abandono junto a las brillantes vidrieras de luz!

En los abrigos de pieles, las mujeres ponen su desnudez. Indudablemente, los abrigos tienen algo de *cocottes*.

Canto al abrigo cuya voluptuosidad goza la mujer.

El mundo es una gran vidriera.

Siete de la noche. Los pobres se prueban las joyas y se engarzan los dedos con sortijas, cuidadosamente, detrás de los vidrios.

En las vitrinas, los ópalos tienen deseos criminales.

La mujer no acabó de comer la manzana. Y quiere todavía su futuro amargo, embriagada bajo un cielo de humos y de tonos.

En pleno espacio, la mujer tiene el frío del Polo en la nariz.

Todos los colores y las brumas lejanas peregrinan hacia su gozo. Y está la mujer plena de noche. Sobre su carne de gallina tiembla el pene del color.

La noche se ha hecho blanda para su ya extenuada carne blanca.

Cuelga el júbilo de la luna del gozo.

Y en su ombligo se ríe el vicio con dolor.

CUADRO DE LOS BAILARINES RUSOS

Bailan los bailarines. El cielo es una pantalla verde. Y por las caderas se les huyen los colores a los bailarines.

Hay una tonalidad expectante. Las nubes se han adelgazado y están danzando figuras de agua. El agua no se quiebra en el ritmo.

En la ventana jorobada hay una ceja desteñida como luna antigua.

El cielo es una pantalla verde. Bajo sus flecos se han esfumado los colores. Pero las losetas del patio tienen todos los colores del baile.

PETRUSCHKA

Los brazos colgaban del cielo.

Las torres más altas rodaron cintas de colores. Y era un trompo más grande el ruido alegre del baile.

El nombre de Petruschka corría en el viento y movía las banderas. Y por la ancha falda de Petruschka la tierra bailaba.

Los brazos colgaban del cielo. Se desdoblaron de alegrarse tanto. Y todos los colores cosmopolitas cromatizaron a los bailarines que tenían los ojos nostálgicos de arañas.

Y sintieron los bailarines que a raros caminos, sin torres ni cintas, el baile se iba, se iba, se iba. Y el recuerdo de Petruschka era ya una tumba.

FORTUNY

La encontraría en la seguridad del bosque, en la certeza del canto de un pájaro o quizá en sí misma, o distante, bien vago. Esto es más difícil aún, pero lo haría. Me ayuda la claridad del cielo, la mínima gota de agua de sus ojos que reclama el paisaje del gamo. Encontraríala, y sin sorpresa de mi parte, bajo el vendaval, entre la racha y ventisca de la ciudad. Ella dobla este momento —sin hora casi, pero con árboles— la calle Fortuny, donde voy a verla todos los días en una cita imaginaria. Porque, en

verdad, ella tampoco existe. ¡Pero qué bueno sería que viviera! Sobre todo, en mis atardecidos sin palabras, solo, sombra, pasos, diálogo inverosímil, persecución en la calle Fortuny. No, ella vive, sale, camina y habla conmigo por teléfono. La he dicho que voy a verla en las tardes a la calle Fortuny. No obstante, es la primera sorprendida. Yo no sé qué hacer con este raro amor infantil de colegio, de clase con pizarra y palotes; dibujos de muchachas con trenzas y las piernas gordas, pequeñas, velludas. Piernas con bigotes como en las pizarras. Indudablemente, las monjas tienen la culpa de que las niñas tengan las piernas gordas y deformes. Las monjas desorientan el sexo y afean a las chicas. ¡Pobres las monjas, que nunca han sido mujeres!

Yo mismo no me explico ahora, aturdido, sin ella, después que no la veo, lo absurdo de esta cita, de la que Rosa no sabe nada. Pero ¿es a ella a quien cito? No lo podría decir. Gozo simplemente, con gran sugestión para los celos, en la forma de amor imprevisto, que no se piensa, que no se hace, sin futuro, completamente equivocado de puerta, en el hotel. O ¿acaso soy un enamorado de la calle? ¿Por qué encamínome siempre a Fortuny, cuando voy a enajenarme de repentina noche, de veredas sin sueño? ¿Es tal vez el nombre? ¿Su aparición? Yo debo pensar esto con más calma, como cumple a un relator de los insomnios, de los menudos sucesos nocturnos que le cogen a uno de los pelos, de aquellos que no se ven. Todo esto es extraño. En otra época quizá pasaría lo mismo. Sólo que en la calle Fortuny había ocurrido un crimen en la cabellera arrancada de los silencios. Es la sombra de la calle Fortuny. Yo me repliego en ella como en roces del azar, dormido. Surgen entonces, húmedas, labiales mis palabras que yo no digo ya sino a la sombra de la cabellera asesinada. Debo confesar algún miedo, sobresalto criador de melancolía oscura, agria, cada vez más sombra y filudo.

Nadie recuerda, yo mismo olvido el lugar, el color de ubicuidad de la cabellera. ¿Es un amor con la calle, trasunto de mujer? Rosa no lo comprende tampoco; solamente se ríe como de cosa imposible, pero que en mí es verdadera, aunque sin sexo. He aquí la seguridad de Rosa, su dominio de hembra sobre lo absurdo. Fortuny es una antigua calle de amantes secretos. A veces pienso que es una mujer olvidada, con toca, casi invisible; en otro tiempo, real, con los senos dibujados, gozosos. Fortuny

es la calle de la felicidad. Basten sus siete letras de hojas otoñales para ir de la sombra frutal a la felicidad. Fortuny, nombre de cita descubierto en la noche del crimen.

¿Qué piensa el olvido, así, doblado de rodillas, tan pálido en la calle Fortuny? Podría tomarle el cuerpo por donde cae sin padecer, sin ronquido, que ha perdido las corrientes hondas del pecho. La inenarrable condición de ser vivo. Aquí solamente quédale la piel por donde los ojos ven otro destino muy distante y oculto. Entre la piel, ya sin hombro.

NADA

Un joven de cuatro a seis a ocho líneas.

Un joven de goma. De abrigo también a líneas de militar. Además, de maleta de apuntes debajo del brazo y de anteojos seguros de observación.

Ese joven caminando por la avenida con la mirada recta como alambre, era sin duda un joven alemán. Supe que era alemán porque no echaba al caminar un solo paso hacia atrás. Indudablemente, los alemanes tienen los pies geniales. Y esto en nada asombra, pues los ingleses tienen las piernas sólidas dado el calor de las medias de lana que usan en todo tiempo. Los ingleses siempre parecen que acaban de jugar al golf.

La genialidad de los franceses consiste en la cara. La tienen por un resultado perfecto de espejos.

Ahora sigo con el alemán que ha de ir por una avenida en máquina de líneas inspeccionando la rígida arquitectura de las casas.

Cuatro, seis, ocho líneas y un cero bien redondo, la cabeza, miran la romántica y cervecera luna que asoma por media cortina a la ciudad.

El alemán sigue ojos al cielo y no se ha emocionado nada. Lleva en el ojal izquierdo de la solapa una flor. Y él no sabe por qué la lleva. No parece tampoco puesta por mano de mujer. Se diría que es la flor candorosa que los necios llevan en la solapa.

De repente, se ve que cuatro, seis, ocho líneas y un pie lento montan una bicicleta. Luego, nada se sabe de las líneas.

A la niebla de las líneas, en la noche, cruza el joven alemán la tercera avenida. Es la avenida de goma. El joven alemán ya no se mueve. Está en al purgatorio parado en una bicicleta de líneas.

¿Es una cita?

Y el cuento del joven alemán de cuatro, seis y ocho líneas acaba.

APUNTE PARA UNA CRONICA BASTANTE LEJANA DE ESTE APUNTE

Deseo vivir en otro país. Caminar por la *rue Vavin*. Tener miedo a un automóvil al cruzar una calle, de noche, a distancia de bujías de una mujer. En suma, deseo sentir en nueva consciencia lo sutil. Lo que ya ha sido en otra época de mi piel.

Ahora voy por la *rue Vavin*. ¿Cómo está usted?, me dice un ruso, en pésimo francés sin dientes, sin bonita boca, amén de la oscuridad de la noche que cae sobre Montparnasse. Pero nada. Yo voy en busca de esa diabla de Lily que va por todas las calles de París, que entra y sale.

A la mañana siguiente el periódico *Paris Midi* da a conocer esta noticia: "Xavier Abril, poeta viajero que vive en la actualidad en el Perú, perdió el conocimiento en un antiguo estado vital, en la *rue Saint Georges*.

Se tomaron fotografías".

XAVIER ABRIL HA MUERTO

Porqué frente al espejo. Y de noche —saliendo de las sombras de las sábanas que no dejan de ser blancas— Xavier Abril se vió en el espejo muerto. Que es casi siempre lo más difícil.

¡Qué manera de sentirse muerto, de saberlo y no llamar al médico! El hecho es que uno a veces sabe cuándo está muerto y no se puede hablar porque se dejaría de estarlo. Muchos mudos han sufrido los partes facultativos de la muerte y los han tenido que aceptar.

UNMSM

Frente a los espejos que al alba encienden sus luces en el cuarto, yo me miraba a pausas, disimuladamente, para ver si en verdad estaba vivo o estaba muerto. Cosa que ha de ser bien terrible de saber. Pero determiné en un suicidio sin voz que estaba muerto. Me eché largo a largo en la cama, pero uno de los espejos me autentizaba vida cuando estaba muerto.

Y en el calendario —que nunca faltan en las habitaciones de los hoteles de segunda clase— taché el día de mi vida y mi muerte. Cosa ésta muy rara para otros, pues por lo general, las gentes mueren nada más.

Y taché el 25 de marzo en su mañana. Y debió aparecer en los periódicos la noticia. Pero no. Ningún testigo estuvo en el momento, único momento de mi muerte.

COLEGIO

1.

Cuatro líneas la mesa y cuatro niños en ella.

Cuatro líneas. El mundo lo hicieron con cuatro líneas.

El colegio es un texto de geometría.

Y fuera de las ventanas, al verde liso, el horizonte es una línea bien hecha: "Primer premio de geometría para el niño cielo".

Pero en sus casas, de noche, los niños tienen miedo a las líneas. Ellos ven que se salen de los cuadros.

2.

El niño observa, en su clase, que el asno también tiene cuatro líneas. Pero no le dan el premio. Entonces piensa que el asno, como el hombre, tendrá dos líneas. Y en la sala de geometría el profesor le da el premio.

Y ya tiene el niño dos líneas para hacer al asno y dos líneas para hacer al hombre.

CIRCO

El payaso del circo, el pequeño Tom, perdió la risa en el redondel. Y todos miraban al payaso como una manzana de curiosidad.

El payaso ya no estaba en ninguno de los colores. El amarillo de su cara había corrido a borrarse entre sus ojos de tristeza.

Su risa la buscaba en uno de los espectadores, pues había un rumor de payaso en los ojos de todos.

¡Cómo se reían los cordeles blancos ante el espectáculo de naturaleza muerta del payaso!

Los brazos rosados de una niña gorda, redonda, movíanse en el redondel.

Pero la risa no estaba ya en el circo.

“Cinco minutos. Intermedio para niños. Un papagayo de colores para el que diga dónde está la risa de Tom.”

Todos se vieron las caras. Y un chico acusó a su papá.

BAILE

No es la sombra, el color, el vestido de baile ni las medias tan claras en el sueño. Es algo más: la pierna postiza o la cara de goma. Es el naufragio del sér, línea pronunciada, desesperanza.

Humo y nada. Careta sola en el baile de máscaras. ¡Horrible soledad de las máscaras! Y por dentro, la risa de un figurón de cera. Eso es uno: un figurón de cera dado a sér, a tierra y a pérdida. Un figurón es, además, una buena persona de smoking y de palabras en algunos idiomas, con monóculo para ver de soslayo.

LAS MOSCAS

Las patas de las moscas son más delicadas que la sonrisa. Las moscas se comportan deliciosamente en el diálogo con la miel. Esto lo han

UNMSM

aprendido en las tiendas de té en Irlanda. El pensamiento de las moscas es mucho más sutil que la telegrafía sin hilos. Es nerviosidad, vuelo, telepatía.

Las moscas son nuestras más fieles amigas: nos acompañan en toda la enfermedad hasta ese período lánguido, asexual de la convalecencia. Sin embargo, las moscas tienen un fin trágico debido a los adelantos modernos. Ellas sufren los más rigurosos métodos terapéuticos. Sobre las moscas se puede escribir cosas geniales. Pero yo no las escribo por temores de orden disciplinario de la inteligencia. Siento a veces la reacción del método clásico. A pesar de todo esto estoy convencido que a las grandes hazañas epopéyicas, ha sucedido la Era que podríase llamar microscópica. Así lo creo y entiendo.

Rehabilitación plena de la mosca en la Edad Moderna.

Lo único absurdo en la mosca es que no haya podido terminar con el sentido sexual. El coito de las moscas —que yo he observado casi con intención astronómica— dura demasiado tiempo en el aire. Proceden sin moral papal; están excomulgadas, en el índice, debido a que hacen el amor libre excitando malamente a los enfermos de imaginación suprarrealista. Ellas no se casan, prefieren, como en el régimen soviético, el amor libre. Son comunistas, marxistas como las hormigas y, como éstas, se saben de memoria o de tacto, las condiciones atmosféricas y económicas del tiempo. Por ejemplo: el invierno es burgués. Y ellas sufren rigurosamente en el invierno.

Con sentimiento sonámbulo podría aventurar la tesis de que las moscas proceden del sueño negro de nuestras pestañas. Si esto se creyera exagerado, ruego no creer nada entonces.

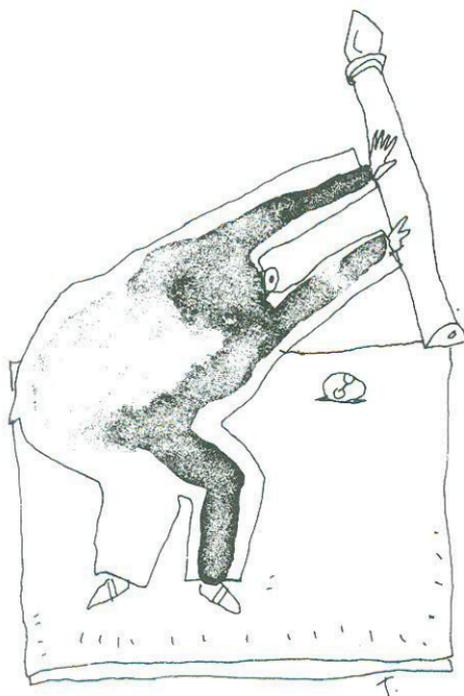
JEAN Y PAULINA

Mi amigo Jean tenía cuatro años y ya se pintaba sombra, vellos, con corcho quemado. Su tía católica Paulina —treinta y cinco años y sin amigo— lo había pervertido buscándole ternuras sexuales que Jean no tenía, pero que se presentían desde las venitas azules de su pecho a su cabellera. Paulina adoraba en Jean al amante que nunca pudo tener, con

esa rareza del parentesco que otorga a las mujeres un poco de ternura, pero nada de pureza. Jean cumplió los quince años con Paulina entre sábanas. Paulina, el término de su juventud. El olvidó sus juegos de infancia con corcho quemado desde la noche en que vio la única realidad de Paulina: su sexo, que también a momentos le parecía pintado con corcho. El creía que "eso" de las mujeres era cosa que ellas se pintaban desde chicas, detrás de las puertas, de noche, cuando se abren los poros de la carne y el rojo color se enciende.

Jean, el horroroso Jean, tenía quince años cuando se le cayó el primer seno a Paulina.

Hollywood (Relatos contemporáneos), de Xavier Abril, se publicó en Madrid, por la Compañía Iberoamericana de Publicaciones S.A., en 1931. 202 páginas, 14 x 19 cms.



UNMSM

UNA NOTA SOBRE LA POESÍA DE RAÚL DEUSTUA / Alberto Escobar

Raúl Deustua. *Un mar apenas*.

Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1997.

Revisando mis libros y carpetas de trabajo, vino a mis ojos la compilación de *Surrealistas y otros peruanos insulares* publicada por M. Lauer y A. Oquendo (Barcelona, 1973), la cual fue antecedita de un acertado juicio de J. Ortega. Allí aparece un poeta peruano casi inédito: Raúl Deustua.

Ahora disponemos de la hermosa edición de *Un mar apenas*, en las prensas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con un instructivo prólogo de A. Ferrari. El tiempo no ha corrido en vano; la revelación de la poesía de Raúl Deustua se nos muestra como una realidad única y alucinante.

Para dar una idea de mi reacción personal frente a la lectura de este aporte de R. Deustua, quisiera decir cómo procederé en las páginas a seguir.

He escogido dos poemas largos y voy a intentar usar el estilete crítico, para hurgar cómo y por qué se sostienen la fluencia de la escritura y la iluminación sideral de esta poesía.

El texto "Alguna vez la música" (pp. 76-79) consta de 8 estancias cuya duración es variada y ceñida a los pasos de su contenido y a la organización estrófica, lo que fácilmente podemos comprobar.

La primera, invoca el tiempo que puebla el insomnio.

La segunda cuenta que, desde antes, el hombre supo de la orfandad del sueño.

En la tercera leemos que la música dice que es estéril el regreso a lo invivido – esa añoranza de la que se burlan los años.

La cuarta estancia cambia la persona que refiere; es decir, esta vez la voz proviene de la segunda persona. Véase: “Alguna vez decías: En la música / hay la calcárea vecindad del número”.

En la quinta estancia reconoce a la música en su gesto liberador.

En la sexta equipara la música al paso hermético del tiempo.

En la séptima leemos de “aquellos primigenios”, que “en la arista / del tiempo nos quemábamos los párpados”, mientras el sueño rescataba “el afán de vivir entre dos aguas”.

La octava se me ocurre fundamental, dado que supone un cambio antagónico en el discurso poético que nos conduce a un fin: “Nos resta el tiempo que se agota / y vuelve hacia nosotros su inaudible apremio”.

Si dejamos que estas anotaciones nos remitan a la lectura del texto en cuestión, poco a poco este listado nos pondrá en la pista de una primera sugerencia: cuán rico y amplio en matices y tonos es esta figuración descriptiva y emotiva, la cual apunta la maestría eficaz del poeta.

La segunda nos convence de su dominio no sólo del lenguaje, sino de su intrincada correspondencia con las artes figurativas. Todo lo cual deja un sabor de plenitud y manifiesta la maduración alcanzada en esta composición de *Un mar apenas*.

Ahora tenemos a la vista el texto titulado *Decía que en la sombra* (pp. 80-83) que consta de siete estancias.

En la primera, me impresionan los versos: “...el invierno cierne las palabras / las envuelve en la gnosis cotidiana.” Pero agrega: “...Callaba y no decía que la sombra / solía ser voraz como la vida.”

La segunda estancia, dice que el sueño nos revela la ceniza impalpable de los años, que “El silencio se impuso como un manto diluviano” y “solo supimos de él que regresaba ciego.”

La tercera estancia postula que el lenguaje es ambiguo, que la razón del tiempo es sinrazón: "El tiempo devoró su nombre".

En la tercera bis, que otros ignoraban que el sueño es el abismo, pero soñaban y con soñar les bastaba.

La cuarta estrofa es muy compacta y rica: "La palabra ha inventado el sueño / el sueño la palabra: / lo impronunciable existe desde siempre."

En la quinta estancia dice que en la máscara del sueño resta alguna señal del tiempo, en particular, del "no vivido", de "la llamada transparencia o sombra."

En la sexta estancia dice que el recuerdo es la otra faz de la memoria, y que está tocando las moradas del silencio, donde cristaliza el sueño.

En la séptima estancia, señala que los muros de la noche fueron el refugio de lo tácito y el arduo descender a la vigilia. Así concluye: "La sutil voluntad del ciego fue la mía."

La octava estancia: "solíamos llegar al borde y descubrir que nos faltaba / una sola pregunta antes de hundirnos en la mar // recuerdo el signo de tu voz, / la soledad precaria de los días,.../otro silencio,.../ y sólo el vínculo quedaba, sólo el sueño.

En la novena estancia leemos "la palabra es nula inencontrable / inalcanzable el horizonte,...// pero todo se apaga en mi tristeza, /en mi impotencia frente al muro / franqueable sólo al precio de la muerte".

No hay duda de que los dos poemas mencionados constituyen creaciones de valor superior en la escala de la lengua castellana de España y América.

La parsimonia con que el autor se sitúa frente a la realidad y la trasfunde en palabras, imágenes y ritmos es una insondable explosión de luces y resplandores que iluminan el horizonte de la poesía de nuestro tiempo, con el don de su autenticidad y su recato sobresalientes, y esto se prueba en el volumen *Un mar apenas*.

RETRATOS CON AUTORRETRATO / Hugo Neira

Alfredo Barnechea. *La mayoría de uno*.
Lima, Nuevo Siglo, Aguilar, 2000.

Este es un libro que me ha gustado muchísimo, aunque haya pasajes y aspectos de los que tenga, lógicamente, otra lectura. Organizaré mis observaciones en torno a tres puntos. Ellos son el ensayo, el estilo y las temáticas dominantes o preferidas por el autor. El ensayo, como se sabe, es literatura de ideas. El género, que tiene su propio canon, navega entre la filosofía y el comentario pragmático y hasta curioso de cosas variadas. Pero no es filosofía. Algunas frases felices se hallan en los intitolados. Por ejemplo, “Perú y Chile, vecinos distantes”. La sinceridad es una de las características, en general, del ensayista. Es el caso. Trata con franqueza y familiaridad el tema de Piérola: “Es imposible escribir sobre él con otro lenguaje que no sea el de la pasión. Al menos es imposible para mí. Nací en una familia donde la palabra Piérola era una oración, y cien años después de esa madrugada de Cocharcas, oigo todavía el estrépito de esos corceles, y veo todavía esas siluetas intrépidas, insensibles al fuego, que cambiaron la historia del Perú” (p. 72). Diré, sin embargo, que es tema sobre el que discrepo. Si me preguntasen el por qué, diría que me irrita el Califa al oponerse a Cáceres, aún con los chilenos delante. Pero entiendo la veneración de Barnechea por Piérola por los otros papeles jugados por esa figura inmensa y, sin duda, en su caso, por razones que vienen del recuerdo familiar. Y eso es también el ensayo: la cuita, la voz personal. En el ensayismo no habla una escuela ni una doctrina, sino un hombre.

Para concluir, diré que el libro es excelente en el retrato de políticos. De casa y de otros lugares. Fernando Belaunde Terry, Lleras Restrepo, Misael Pastrana, Felipe González, Mario Soares. Son gente a la que Barnechea ha frecuentado, conocido. Este listado se extiende a

Richard Nixon, a Gorbáčov. Le interesan, por cierto, los intelectuales, a saber, Isaiah Berlin, Octavio Paz, Vargas Llosa, Arguedas, Malraux, Camus. En este listado se le ha escapado Pablo Macera. (De Macera habrá que ocuparse en serio. Sin insultos ni injurias como las que he leído en diarios limeños hacia su persona. Ocuparse es tratar su propuesta, la siguiente: el Perú solo se arregla con un sistema totalitario. Esa es su lectura, por lo visto, de Sendero Luminoso y del fujimorismo. Esa es la hipótesis Macera, lo que hay que debatir, no vaya a ser que sea cierta...)

Insisto: las preferencias de *La mayoría de uno* van hacia el retrato de los hombres públicos. El autor se identifica con algunos notorios casos, estos provienen no de la experiencia local sino de la colombiana. Con uno en particular. Se trata del colombiano Misael Pastrana. Una suerte de paradigma personal. Al hacer su retrato, Barnechea traza de paso el suyo. La brevedad y la sinceridad se hallan en el libro que ahora comento. Son textos breves, hechos para leerse de un sentón, son artículos periodísticos. Pero no los devora el tiempo, son rescatables. Barnechea es un ensayista. Con lo cual quiero decir dos cosas. Lo primero es que sabe usar el tono personal, el riesgo de hablar en primera persona. El canon ensayístico se lo permite. Lo segundo es que ese riesgo implica, desde los días del padre fundador, desde Montaigne, una cierta soledad. Acaso por eso el título del libro, el estar en mayoría de uno. Ortega y Gasset dijo que tarea riesgosa es la del ensayista, puesto que iba a tierra de infieles o descreídos (“in partibus indideliium”, exactamente).

Hay muchos temas del adentro pero también del afuera en su libro. Y eso es, pues, la globalización. Tiene el autor los ojos puestos en el Perú, aun cuando se ocupa de episodios de la “aldea global”, de otros países y escenarios, y aun cuando comente a Fracois Mitterrand y su teoría del “golpe de estado permanente” es evidente que está pensando en el Perú reciente, en esta República que de embrujada, como la llamara en un libro anterior, ha pasado a estar empantanada. Aquí las referencias ante la realidad inmediata resultan abundantes. Cito solo algunas. La “democracia regulada”, un concepto que le inspiran las autocracias modernizadoras del Asia. La “República sin republicanos” de Weimar. El “cesarismo” como psicología de masas. El Perú como un país de parcia-

lidades “que va de ninguna parte a ningún lado”, en frase que toma de Octavio Paz (p. 37). Está claro que lo motiva lo que ocurre desde que en 1992 se “atravesara el Rubicón de la ilegalidad”. Se pregunta, en consecuencia, qué es el despotismo. Y la respuesta la encuentra en el *Espíritu de las leyes* de Montesquieu, es decir, en “la concentración de las magistraturas”.

Convengamos en que no se podría ser más claro. Ni más de actualidad. En otro lugar de su libro se torna hacia nuestro pasado histórico, hacia “la prosperidad falaz de la época del guano” cuando “los liberales tenían como evangelio el internacionalismo como ahora”. Y me permitiré agregar: y como ahora, igual se plantaron. El procedimiento resulta evidente: las analogías, ora del presente, ora del pasado, iluminan su argumentación.

El tono de estos breves ensayos es pedagógico. Y es natural que sea así: nacieron para página de diario antes de ser libro. Tiene a menudo, acaso por eso, frases felices. Pues bien, de Misael Pastrana dice Barnechea: “Yo adoraba encontrarlo para oírlo. Era uno de los políticos más informados que he conocido. Leía mucho, estaba constantemente al día y tenía una perspectiva global de las cosas” (p. 105). ¿Un político informado? ¿Un intelectual político? En todo caso está entre nosotros.

UN CONOCIDO ATADO DE NERVIOS / Natalia Matta

Giovanna Pollarolo. *Atado de nervios*.
PEISA, Lima, 1999.

La obra poética de Giovanna Pollarolo privilegió siempre la historia. La voz que claramente “habla” en sus poemas suele ser la voz de una mujer desilusionada y triste por el fin del amor, y más precisamente, del matrimonio. Desde la recreación de situaciones, diálogos, recuerdos y sueños aparece un yo poético dispuesto al relato —ya en verso, ya en prosa— y una reunión de voces femeninas para expresar la realidad del desamor. Así, el impulso es antes narrativo que lírico y siempre a través de un lenguaje sencillo y directo. Tal figuración del mundo poético parece responder a la identidad del enunciante pues la mujer aquí representada es la que tras ser tocada por lo casi impensable solo encuentra el inmediato tono confesional para respirar su decepción. Es con ese ánimo que se entrega a contarla y recontarla.

El lenguaje poético de Pollarolo, además, ha ido conformando un espacio propio a partir del manejo tanto de referentes de lo cotidiano y lo tradicional como del ámbito religioso característicos de una sociedad donde el matrimonio todavía, aunque obviamente sólo para las mujeres, parece un paso vital. Junto a sus tendencias por la historia y la narratividad, toda esta configuración de tejidos reconocible en su poesía permite superar un primer acercamiento que tienda a quedarse en la sencillez de una temática demasiado explícita: la revelación del fin del amor en el matrimonio y lo que queda, una cara del dolor confundida con la fijación constante en el hombre perdido y su regreso.

Siguiendo estas líneas pudo ser esperable la aparición de la autora en el género narrativo y, tal vez, igualmente esperable, una continuación de sus motivos. En *Atado de nervios*, su primer libro de cuentos, leemos, a veces sin asomo de novedad, estos antecedentes: la intención narrativa se ha desenvuelto y lo ha hecho con las mismas historias.

Un epígrafe con representaciones sociales bastante comunes nos remite a *La flor de mi secreto* de Almodóvar: “Cuando a las mujeres nos deja el marido porque se ha muerto o se ha ido con otra, que para el caso es igual, nosotras debemos volver al lugar donde nacimos: visitar la ermita del santo, tomar el fresco con las vecinas, rezar la novena con ellas, aunque no seas creyente; porque si no, nos perdemos por ahí como vaca sin cencerro”. La imagen establece la resonancia familiar, cotidiana, tradicional, exclusivamente femenina con la que se sugiere el motivo mayor: la ansiedad o desequilibrio de las mujeres por el abandono del amor. Y la sugerencia es bastante clara si observamos las historias. La desorientación como desajuste con la realidad está detrás de todos los personajes; bajo la connotación femenina, en cinco de los nueve cuentos donde las líneas se repiten: la pareja que ya no vive el amor; el marido que se va, o si se queda, permanece indiferente a la mujer; y la mujer que ha construido su mundo en torno del hombre, de ahí que ante el “abandono” sienta que no queda nada, quedando de hecho encerrada y sin fuerza alguna para salir, actuar, incluso –el momento más connotativo– hablar. En general leemos la historia de una relación, pero siempre desde la perspectiva de la mujer. La cual, ausente y temerosa, encuentra en el ámbito de la imaginación el espacio privilegiado para contar y recontar sus sueños.

La sugerencia se amplía si atendiendo al conjunto vemos otros personajes: la muchacha ilusionada por su boda, la soltera que rechaza el amor, la divorciada feminista que ha descubierto la libertad, la divorciada infeliz, la madre-ama de casa que es el “centro” del hogar y, contrastando en un aparte, un poeta socialmente marginado e inexperto en mujeres. “Otras” historias en tanto tema que varía; en el fondo, la misma motivación: el desencuentro (desequilibrante) en torno del amor. Motivación que da un marco de coherencia y unidad no solo al libro sino a toda la obra de la autora.

Tras ese primer signo, la ansiedad que aflora tras el fracaso en el amor, queda el retrato de una subjetividad. Los relatos terminan llamando la atención no tanto sobre la situación como sobre el carácter que propicia el temor casi absoluto. Detrás del silencio, la respuesta obsesiva, el llanto reprimido o la simple evasión está un personaje

desencontrado frente a una realidad distinta. Desencuentro explicado por una dependencia socialmente aprendida que idealiza la relación de pareja y relega la individualidad de la mujer. De modo que las circunstancias de los personajes los terminan llevando a la tranquila aceptación que supone una desvalida voluntad como, por ejemplo, aparece el protagonista de "La noche del poeta": este toma el lugar de la mujer en la angustia y, al parecer, también en la marca del carácter. Así, respecto de su nerviosismo y sensibilidad se dice: " "Fuiste un niño nervioso, demasiado sensible para este mundo. Es por el alma de poeta que tienes" murmuró pensativa [la tía]. Si su amigo hubiera presenciado la conversación habría replicado que tenía razón, sólo que el problema no era a causa de su sensibilidad poética sino pura cobardía" " (122).

Entonces, el acento del libro parece dirigirse a mostrar una personalidad alterada por ser disminuida, carente y entregada casi expresamente a la derrota debido a la restricción de ciertas visiones del mundo. Cuando asoma la representación del espacio más amplio de estas historias, el de la sociedad, se ve que corresponde a un contexto donde la figura de la mujer se pasea entre el rol tradicional absolutamente dependiente y su opuesto, el propio de la liberación femenina: "A las mujeres nos han educado así; no sabemos ser libres, no sabemos querernos a nosotras mismas" (63). Por un lado, la mujer que idealiza la felicidad a través de un matrimonio que termina opacando su individualidad. Por otro, la mujer que explícitamente rechaza ese rol hasta el punto de asumir una completa liberalidad sexual. Así, el marco lo da una sociedad que está cambiando: cuando los cambios trastocan la normalidad aparece el temblor que, para cada caso, es término de la felicidad frustrada.

Aun cuando la línea temática pierda interés por el predominio de lo sentimental y su repetición, la valoración solo la da su tratamiento. Reconociendo los aciertos por lo "significativo" y no por los "significados", por lo expresado y no por las sugerencias iniciales o las intenciones de representación vemos que el libro, como conjunto, no alcanza una real resolución.

Un primer tropiezo, y acaso el mayor, aparece por el lenguaje. Pollarolo, al dirigir los relatos con la parquedad característica de su

poesía termina por agrietar la figuración de las historias. La atención sobre el lenguaje directo y explícito no llega a comunicar más allá que la sola situación. Paralelamente a eso el afán denotativo involucra todo el cuento, sobre todo, los animados con la imagen de la “vaca sin cencerro”. En estos la anécdota de mujer casi enferma por el abandono y por su propia identidad subestimada no tiene margen de sugerencia. El lenguaje que instaura la realidad pierde por lo poco expresivo y los tejidos del relato. Los cuentos parecen guiarse por la reiteración obsesiva de una determinada visión del amor (y de un tipo de mujer); de esa manera, al buscar sus elementos en lo cotidiano, caen en lo “estereotipado”. Así lo vemos en “Los ángeles no tienen sexo”. La historia es común y simple: el intento por sujetar, aunque sea falsamente, al marido. En ese afán ocurren el intento de suicidio y el socorrido pretexto del embarazo causados por la ceguera de la realidad y de los propios sentimientos. El argumento se acentúa cuando, hacia el final, apela a su “derecho a decidir” tener el bebé en medio de la total indiferencia e ignorancia del significado de la maternidad. Pero, aun con esta última nota irónica, el relato se cae por el dominio de la circunstancia.

La exageración se mantiene en todo el libro. Llega predominantemente con la caracterización de personajes y situaciones. La opción consigue un buen efecto cuando no sale del marco de coherencia de la historia. Esto aparece en la investigación obsesiva del ama de casa que se niega al ingreso de la “modernidad” (“La señora Aleja”). El total olvido de sus labores y su virtual transformación en lo que podría llamarse un “contador, un organizador de encuestas o un creador de programas de computación” responden al real trastocamiento del mundo cotidiano de la mujer. Sin embargo, en otros casos la exageración pone en riesgo la verosimilitud del relato. De tal modo se siente la preocupación constante por mostrar la ideología capitalista, racional y lógica que dirige la “explicación” del marido en “Detrás de un gran hombre”: “En esa oportunidad le pregunté qué le había pasado y me dijo que no sabía. Como insistí, pues me irrita sobremanera la falta de argumentos, se puso a llorar” (16). De alguna manera los aciertos logrados por la construcción del testimonio irónico y por la connotación humorística son entorpecidos.

Por otro lado, a través de la perspectiva narrativa aparece un efecto significativo: la distancia. En un primer acercamiento ésta parte de un narrador que no se compromete con lo representado y se limita a dar cuenta de todo lo que “ve” –según la perspectiva del personaje– antes que introducirse en cualquier cuestionamiento. De esa manera, un cuento otra vez denotativo como “Todo va mejor con Coca Cola” logra expresar a partir de una referencialidad objetiva un estado interior. A través de la “mirada” que solo cuenta lo superficial –acciones, imaginaciones o recuerdos– y deja de lado cualquier reflexión se representa esa personalidad del desvarío y la ensoñación propia de quien no se permite cuestionar su rol dependiente. Se evita ingresar al tono declarativo de la angustia; precisamente en los cuentos que aparece, no se sabe resolver.

Lo que notamos como un interés por la marca visual de la narración se aprecia mejor en “La señora Aleja”. El relato de acciones y diálogos, nunca de reflexiones o imaginaciones, domina la atención del narrador. Asimismo, la descripción de espacios se deja de lado –las menciones de lugares se limitan a los movimientos del personaje–; entonces accedemos al punto de vista de una cámara que da cuenta de lo que ve y de lo ya visto.

Por lo demás este distanciamiento se instaura desde la misma sugerencia de los títulos de los cuentos. Frases como “Detrás de un gran hombre” o “El hijo pródigo”, en tanto reflejan un saber común y hasta popular, parecen provenir de quien desde el exterior observa la historia y establece el contraste claramente irónico. Ese tono irónico permanece a lo largo del libro, como referencia aislada, a veces imperceptible y, *también, como marco y totalidad del cuento. Así lo vemos en el discurso* donde el marido revela por sí mismo la causa de lo que se empeña en descubrir: a qué se debe la inexpresividad de la esposa, “¿Qué puedo pues, decirle? ¿Me molesta que no hables?” “¿No soporto verte tan callada?” “Si yo la hago callar todo el tiempo”(16).

Otro punto reconocible es la intención simbólica. Inevitablemente esto plantea sugerencias; pero las figuras tomadas del mundo cotidiano propio de los conflictos tiende a perderse dentro del tejido del

relato: la “Coca Cola” de la mujer ansiosa, la “refrigeradora” del ama de casa (mujer artefacto) o la “sonrisa” como símbolo de la belleza que se condiciona al amor y al matrimonio. La mención de unos “ángeles sin sexo” como alusión al papel independiente de las mujeres pudo ser interesante, sobre todo cuando el cuento muestra la sumisión más declarada, sin embargo, como se ha visto, su efecto no supera lo directo de la *situación. Más significativo resulta el motivo de la ficción como vehículo* de reconocimiento de los propios conflictos. En el primer cuento se plantea la posibilidad de la escritura pero se descarta por el aletargamiento de la esposa. Más adelante, la narradora de “La muchacha del pañuelo” encuentra en las novelas un espacio privilegiado para la ensoñación y al mismo tiempo, se inclina a recrear. Entonces, superando la aparente evasión, la ficción se lee como término de un reconocimiento interior. Tal vez el control del relato en la última protagonista, en contraste con las otras narradoras en primera persona, sugiera una opción resuelta.

Resulta interesante el sentido crítico de las historias entrevistado junto a la distancia y la ironía. Ciertamente se expresa desde la propia caracterización de mujer incapaz de hablar, como signo de la completa postración tras el abandono. Incluso “Las hermanas” establece un diálogo con los otros cuentos al proponer su protagonista, exageradamente, el fin de la sumisión más extrema con el asesinato del marido. Más ampliamente, se puede reconocer un tratamiento intencional en la disposición de los cuentos. Con el marco del primer y el último parece haber un desarrollo del conflicto de la expresividad, desde su total ausencia (“Detrás de un gran hombre”) a la postura consciente que puede asumir el abandono antes que el desamor (“El hijo pródigo”). Es este primer cuento el único en el que un marido expresa libremente su versión y al mismo tiempo, la voz de la mujer queda casi excluida. Su narración busca explicar (y explicarse) la “extraña” enfermedad de su esposa, esto es, la pérdida del “don de la palabra” y por ahí, la total expresividad: “Es sólo que por alguna razón desconocida, no tiene la energía suficiente para asentir o negar; o para hacer un gesto con las manos. Y los ojos, que según algunos comunican más que las palabras, se vuelven totalmente inexpresivos” (14). Este extremo del silenciamiento –en historia y narración– se desplaza en los otros cuen-

tos. Pasando por la angustia frente al hablar y por el diálogo frustrado, el último trastoca los criterios de realidad de la mujer abandonada. El cambio se notaría desde la narración: un relato directo, resumido, controlado tanto de los pasos de la separación como de la tristeza que solo parece encontrar descanso en la imaginación y los ruegos. Cuando el "hijo" regresa, "el estar casada" no es suficiente si falta el amor. En contraste con los desvaríos y ensueños en que quedan las otras, esta mujer puede despertar a la realidad (visión) y a la consciencia.

La perspectiva distante recorre todo el libro. Esta parece favorecer la parquedad que finalmente instauro lo sencillamente denotativo. Pero también desde esta distancia asoma lo más significativo, lo que consigue ser sugerente, ya sea el tono irónico, la perspectiva crítica, y hasta la conciencia que dispone epígrafes, cuentos y títulos.

En un primer acercamiento *Atado de nervios* parece una entrega más de esa poesía que a fuerza de jugar con los límites entre géneros literarios terminó por anclarse en lo narrativo. Los relatos pierden sentido por la repetición y por la intrascendencia con que se construyen las anécdotas. Pero fuera de esto se pueden apreciar otros resultados: aquellos cuentos en los que Pollarolo se aparta de los signos de su poesía y lo explícito de su lenguaje. Es aquí donde se guardan los mejores momentos del libro, desde donde se puede suponer un desarrollo favorable de la narrativa de la autora.

La nota sobre Raúl Deustua fue escrita por ALBERTO ESCOBAR para nuestra revista en la etapa terminal de su enfermedad. Es, posiblemente, el último texto destinado a la publicación inmediata escrito por él.

Los poemas de AMÉRICO FERRARI son parte de un libro que aparecerá este año: *Casa de nadie*. (“Nadies, así dicen en le Perú los que hablan mal pero saben decir que nadie está y que nadie es muchos” escribe el poeta al inicio de ese libro). Los dos poetas que lo acompañan en estas páginas son jóvenes con un primer libro en preparación: JOSÉ LÓPEZ LUJÁN ha publicado anteriormente en esta revista; CAMILO TORRES estudia filosofía en la Universidad de San Marcos y hace periodismo cultural.

Gregorio MARTÍNEZ reside desde hace años en los Estados Unidos. Además de *Fábrica*, novela en proceso, tiene concluida otra: *Navegación y descubrimiento en la primera vuelta al mundo en la armada del capitán general Fernando Magallanes hecha por mí, Antonio Pigafetta, gentilhomme de Vicenza y caballero de Rodas*. En el mismo país reside FERNANDO LA ROSA, profesor en la Universidad de Wesleyan, Georgia, y fotógrafo. Su más reciente muestra en Lima ha sido “Ventanas”, en la galería El Ojo Ajeno. En nuestro número 33 publicamos otro cuento suyo.

El ensayo de JOSÉ QUEZADA MACCHIAVELLO es parte de una investigación sobre la música en el Perú que abarca hasta el siglo XX. Las páginas del crítico marxo-lacanian SLAVOJ ZIZEK son las conclusiones de un trabajo suyo más amplio sobre totalitarismo, enviado especialmente para su publicación en Lima. Uno

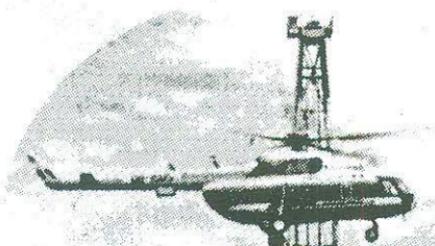
de sus libros, *El sublime objeto de la ideología*, ha sido traducido por Siglo XXI Editores. WALTER D. MIGNOLO es profesor en la Universidad de Duke. Últimamente ha publicado *Local Histories - Global Designs* (Princeton University Press, 2000). RAFAELLA LEÓN prepara una tesis sobre periodismo literario en la UPC.

El santuario de Pachacámac es el tema de una serie de pinturas en las que está trabajando RICARDO WIESSE, ahora dentro de una modalidad realista. A la colaboración de otro artista plástico, EDUARDO TOKESHI, se deben la tapa y las viñetas de este número. Las viñetas son de la serie Usos del asta, tema sobre el cual será su próxima muestra en Lima. Está programada para setiembre, en la galería Fórum; presentará allí pintura, astas ornamentales y otros objetos.

José Ignacio LÓPEZ SORIA está por publicar dos libros: en el campo de la filosofía, *Variaciones postmodernas*, y en de la historia una investigación sobre las alternativas liberal y conservadora en el siglo XIX peruano. Nuestro colaborador PETER ELMORE prepara un libro sobre la narrativa de Julio Ramón Ribeyro, y LIVIO GÓMEZ, con cuyo informe continuamos nuestra serie sobre la vida cultural en provincias, publicará pronto un nuevo poemario: *Estrictamente*. Tras su breve paso por Lima, HUGO NEIRA regresó a Papette, Tahiti, donde es profesor de Lengua y Civilización Iberoamericana en la Universidad Francesa del Pacífico. NATALIA MATTA, ANDRÉS CABEZAS y MARCOS MONTAÑEDO son estudiantes de literatura; la primera en la Universidad Católica el Perú, los otros en la maestría de la Universidad Mayor de San Marcos.

HELICOPTEROS DELSUR S.A.

HELISUR



AVIACION DEL SUR S.A.

AVIASUR

**AL SERVICIO DE LAS EMPRESAS
PETROLERAS**

TEL.:264-1770

264-1880

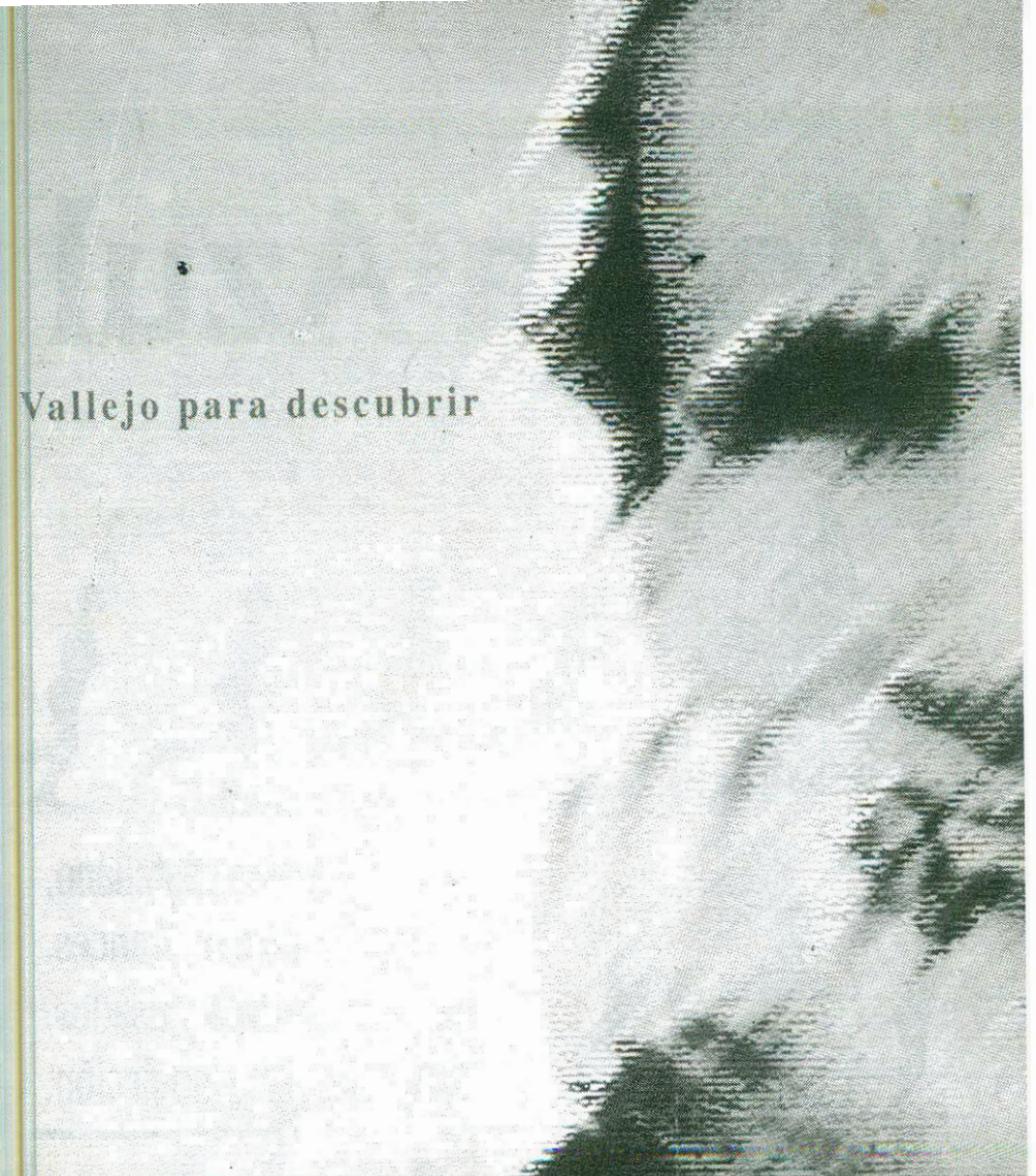
264-3152

264-3160

FAX:264-1814 E-MAIL: hlsngen@peru.itete.com.pe

www.helisur.com.pe

UNMSM



Vallejo para descubrir

El Banco de Crédito, fiel a su compromiso de ayudar a la cultura peruana, ha recuperado los artículos periodísticos inéditos del gran poeta peruano César Vallejo.

Este trabajo ha sido recopilado y publicado en un excelente libro titulado:

César Vallejo

Obras Completas, Artículos y Crónicas

1918-1939

**BANCO DE CREDITO
DEL PERU**

UNA EMPRESA CREDITIC-SP

UNMSM

Mosca Azul

Librería



Books



Libros en castellano,
inglés, alemán, francés.

Nuevos y usados,
ficción y no-ficción.



Malecón Armendariz #713 Parque Salazar, Miraflores



EL VIRREY

LIBRERIA

libreria@elvirrey.com

www.elvirrey.com

SAN ISIDRO: Miguel Dasso 141 - Lima 27
Tel.: (511) 440 0607

MIRAFLORES: Centro de Entretenimientos
Larcomar Tda. A 11-12
Tel.: (511) 445 6883

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

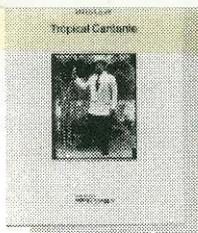
Universidad del Perú. Decana de América



Biblioteca Central



EDUARDO DARGENT
ALBERTO VERGARA:
La batalla de los días
primeros. Sendero y
sus consecuencias en
dos ensayos jóvenes.



MIRKO LAUER:
Tropical Cantante
(poemario)



CARLOS
ALZAMORA:
La agonía del
visionario. La lección
final de Raúl Porras
(en prensa)

- Museos
- Cultura e Investigación
- Actividad Cultural
- Arte
- Literatura
- Medio Ambiente
- Genealogía
- Congresos y Seminarios

<http://www.perucultural.org.pe>

Punto de encuentro de los webs peruanos más importantes en el ámbito de la cultura y la educación.

Archivo General de la Nación - Biblioteca Nacional del Perú - Instituto Nacional de Cultura - Cámara Peruana del Libro - Guía de Arte de Lima - Instituto de Estudios Peruanos - Museo Arqueológico Rafael Larco Herrera - Museo de Arte de Lima - Museo de la Electricidad - Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú - Proyecto Arqueológico Sipán - Revista Hueso Húmero - Terra Incognita - Archivo Courret - Centro Cultural de España - Archivo Histórico del M.N.A.A.H.P. - Textiles Precolombinos del M.N.A.A.H.P. - Iniciativa HimalAndes - Museo de Sitio de Puruchuco - Revista Gastronómica: Entremeses - Revista Ajos y Zafiros - ICOM - Consejo Internacional de Museos - Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar - Terapias de Arte - Centro de la Fotografía - Genealogía Peruana - Radio SolArmonía - Mujeres y Hombres en el Siglo XXI - Mujeres y Género en la Historia del Perú - Billy Hare - Sérvulo Gutiérrez - Vinatea Reino - Elena Izcue - Patronato de Telefónica - Restauración de la Catedral del Cusco - Concurso de Artes Plásticas - Museo de la Compañía de Bomberos Italia N°5

Noticias - Enlaces de interés - Temas de debate - Concursos - Corcho Libre - Preguntas Interactivas - Calendario Festivo del Perú - Agenda Cultural - Exposiciones Virtuales - El rincón de los arrinconados - Plugins y navegadores

Promovido y auspiciado por la Fundación Telefónica.

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302644