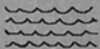




HOJ 



 NAVIERA 2

Presentación

Con esta segunda entrega queremos manifestar nuestro agradecimiento a las personas e instituciones que han acogido favorablemente el primer número de nuestra revista, lo cual nos estimula y alienta a continuar en esta hermosa pero difícil tarea de divulgación cultural.

En la presente edición hemos creído conveniente publicar trabajos relacionados con la música y la poesía, con la idea de que al mostrar el testimonio, el itinerario y el estudio de rasgos textuales e intertextuales de algunos casos representativos, se reconozca la riqueza de estas expresiones artísticas relacionadas entre sí.

Manifestamos nuestro interés por ampliar nuestro círculo de colaboradores para próximos números e, igualmente, conocer las opiniones y expectativas que hayamos podido suscitar, al dejar en sus manos estas hojas reunidas afanosamente.

Los directores

ACERCA DE LA MUSICA ESCRITA PARA GUITARRA

Octavio Santa Cruz

Genealogía sucinta

El origen de la guitarra se remonta a tiempos inmemoriales. Como ocurre con todos los instrumentos, en su linaje se confunden la imaginación y la leyenda.

Un sencillo instrumento confeccionado a partir de una rama con lianas tensadas y con un cráneo, o caparazón de tortuga con parche de cuero por caja de resonancia, sería el rústico antecesor de toda la familia de instrumentos de cuerdas.

Nuestra cultura -tributaria de su herencia griega- recoge mitos de creación como el de Orfeo (hijo de Apolo) quien, catorce siglos antes de Cristo, descendió al reino de las sombras armado de un instrumento de su invención: la kithara, con cuya música logró rescatar del poder de la muerte a su amada Eurídice.

Tal atribución, sin embargo, olvida que la música griega se nutre de las tradiciones orientales. Tres mil años antes de Cristo, en el Antiguo Imperio Egipcio ya se tañían instrumentos de cuerdas que llegaron a desarrollar características tan definidas como tapas planas, bocas y mástil con trastes.

Siglos de invasiones y conquistas con el consiguiente intercambio cultural producen una gran variedad de instrumentos afines, en toda Europa. La evolución que nos interesa llega a un punto culminante en España:

a) La kithara griega dio origen a la cithara romana, que luego deriva en guitarra latina para finalmente dar lugar a un instrumento con cintura y curvas laterales, con cuatro cuerdas dobles y que responde fácilmente al rasgueado con los dedos: la guitarra española, preferida por el pueblo.

b) La kitara asiria pasó a través de Persia para convertirse en qitar sarracena entre los árabes. Durante la invasión en el siglo VIII llega a España ya como guitarra morisca, un instrumento ovalado muy parecido al laud. Muy pronto daría origen a la vihuela, apropiada para la ejecución de melodías, que desde el siglo XII al XVI desarrolló su técnica de ejecución al servicio de la música polifónica.

Los vihuelistas más importantes del Renacimiento son Vincenzo Galilei en Italia, John Dowland en Inglaterra; y en España Luis Milan, Luis de Narvaez, Enriquez de Valderrábano, Juan Bermudo, Alonso de Mudarra, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Antonio de Cabezón, que hicieron escuela en el Siglo de Oro.

Durante el Barroco la vihuela va perdiendo vigencia hasta desaparecer; en este declive, los grandes maestros Robert de Visée en Francia y Gaspar Sanz en España son la excepción.

No hay nombres notables en el periodo clásico, el siglo XVIII es más bien el del desarrollo orquestal.

La época romántica se inicia con la reaparición de la guitarra española que llega a la música de cámara, ahora en manos de instrumentistas excepcionales como Aguado Giuliani y Sor. Al fin del siglo XIX dos personalidades coinciden para dar características definitivas de concierto. Antonio de Torres, constructor que diseña un prototipo con formas y medidas estandarizadas, y Francisco Tárrega que instaura los principios de su técnica instrumental.

Esta es la guitarra que encontró Andrés Segovia en el siglo XX para pasarla triunfalmente por todo el mundo durante siete décadas. Su labor infatigable ha dejado como saldo un amplio repertorio, miríadas de discípulos y su instrumento en el más alto nivel.

I. Antecedentes

I. 1. La guitarra que nos llegó

Desde los vihuelistas del siglo XVI hasta los guitarristas más cercanos como Sor (1780-1839) o Tárrega (1852-1909) entre otros, los grandes talentos de la guitarra siempre fueron vistos como raros ingenios por su singular empeño de arrancar sonidos bellos a tan "innoble" instrumento.

El bien ganado prestigio de la guitarra como acompañante en la música folclórica de diversas latitudes también fue causante de que se le considerara poco apta para la "música seria" y se creyera imposible que pudiera trascender los límites de la música popular. Sólo merced a esfuerzos considerables es que los más renombrados guitarristas, compositores y transcritores del siglo XX han logrado finalmente demostrar las amplias posibilidades de su instrumento.

La incorporación de la enseñanza de guitarra a las cátedras de los conservatorios es relativamente reciente. En nuestro país, coincidió con la creación del Conservatorio Nacional de Música por decreto supremo del 30 de marzo de 1946.

I. 2. Los guitarristas clásicos en la década del 60

En 1962 yo era un estudiante de guitarra clásica, alumno de Juan Brito, profesor del Conservatorio, y en consecuencia me encontraba inmerso en los problemas relativos a la técnica y repertorio de la guitarra de concierto, como se les conoce a nivel internacional; procuraba incrementar mi repertorio y asistía a los recitales de los concertistas que acertaban visitar nuestro país. Tal era el clima para los compañeros de estudio de entonces, así como para otros aficionados que pude conocer, entre los que recuerdo al grupo que acostumbraba reunirse en casa del señor Fernando Rodríguez.

I. 3. Opiniones generalizadas

Desde el primer contacto directo con la música, se me hizo evidente que el mundo de la guitarra clásica no es el de la música que oímos todos los días. No es difícil entender que el producto de una escuela sea algo refinado, más elaborado que la expresión espontánea del pueblo; pero, de todos modos, la separación de ambos se sentía demasiado rígida y artificial. Lo cierto es que desde principios de siglo aquí como en todas partes la formación de los guitarristas -por principio, académica- estuvo fuertemente signada por el tradicional divorcio entre arte culto y arte popular. El movimiento inverso fue proporcionado por los nacionalismos que algo tardíamente habían incorporado, en felices transcripciones para guitarra solista, las obras de Albéniz, Granados, composiciones de Turina, Villalobos y M. Torroba.

Entre ambas corrientes esboqué débilmente una pregunta: ¿Qué pasa con la música peruana? De mis recientes amigos mayores que yo -los aficionados con quienes nos encontrábamos en cada recital- recibí la explicación que todos aprendimos a aceptar como una realidad:

I. 4. “No existe repertorio escrito de música peruana para guitarra”

Quienes decimos amar a la guitarra acostumbramos disfrutar de su música de varios puntos de vista: desde el valor estrictamente musical de la obra, la belleza de la misma, la expresividad del intérprete rica en matices, hasta la solución de pasajes difíciles. En general, somos un público difícil que tan pronto exige mayor perfección al profesional eximio, como puede apreciar el más pequeño logro en un principiante.

Pero cuando en setiembre de 1965 llegó Alirio Díaz tocando a Lauro, Sojo y Barrios de pronto la cosa fue diferente. Nadie regateaba, todos aplaudían de pie. Eran los temas de Latinoamérica con su sabor “bien de tierra adentro” pero tratado en una “guitarra solista tipo concierto”.

La historia de la guitarra nos cuenta casos similares en los que el docto auditorio fue sacudido, electrizado por el embrujo de su sonido, capaz de convocar a la vez a las sencillas melodías que emanan del pueblo y al complejo de posibilidades polifónicas propias de su herencia barroca. Y es que a despecho de las discusiones sobre lo “culto” o “no culto”, cada vez que la guitarra se alejó de los salones fue para retornar tiempo después revitalizada desde la fuente de su sentir popular.

En la consiguiente reunión en la intimidad de la casa de don Fernando Rodríguez, Alirio preguntó por la música peruana. El hubiera querido llevarse partituras para estudiarlas. Esa noche disfrutamos oyendo los temas entonces inéditos del joven Raúl García Zárate y el vibrante charango de Jaime Guardia.

I. 5. Acciones previas

I. 5. 1. Algo por hacer

Curiosamente la idea de hacer algo por la música peruana fue llegando hasta mí proveniente de mis amigos no entendidos en música y menos en guitarra clásica.

Más de una vez después de tocar en público y a la hora de las felicitaciones de rigor, escuché que alguien preguntaba: ¿Pero cómo, no toca nada peruano?

Esta experiencia no es privativa, muchos hemos pasado por situaciones parecidas.

Y en las veladas íntimas no es extraño que de improviso alguien le pase a uno la guitarra para tocar solo o para acompañar: “Ya pues hermano, tócate algo de lo nuestro. ¿Vas a decir que no sabes...?”

Esta es la brecha que los guitarristas de entonces no estábamos dispuestos a salvar, ya que según nuestra formación clásica el guitarrista

de estudio no debe tocar música popular porque corre el riesgo de malograr su técnica, y en esto éramos ortodoxos.

Una tarde de 1967, mientras conversaba con L.G., este amigo que no es guitarrista me dijo de pronto: "¿Pero qué haces tocando música clásica? De eso ya hay bastante. Con nuestra música, con los festejos - eso que sabe tu familia-, con eso se podría hacer cosas lindas en la guitarra. Y eso es lo que tú tienes que hacer...". Recuerdo que entonces la idea me sonó ajena, grata pero distante de mis posibilidades, responsabilidades e intereses.

Debo aclarar que por aquel entonces, mi casa -la que era la casa familiar- se había convertido en casa de ensayo. Cada tarde llegaban los músicos y bailarines del conjunto Kumanana que habían fundado Victoria y Nicomedes Santa Cruz. Mucho de lo que el actual folclor afroperuano tiene de positivo se debe sin duda a la labor de investigación y difusión que desarrollaron esta compañía en los años 60 y el teatro y danzas negros en los 70.

Posteriormente tuve oportunidad de colaborar con ellos diseñando afiches para el teatro negro, programas, escenografía y fundas de discos. Así, algunos puntos de vista sobre el folclor, la búsqueda de las raíces y un respeto por la tradición resultaron en mí algo casi natural.

I. 5. 2. Arreglos

Estos y otros hechos me habrán impactado de alguna manera, porque en los años siguientes, en medio de una labor recargada como diseñador gráfico, lo que hice algunas noches a manera de distracción fue dedicar unos minutos a probar cómo sonaría tal o cual tema peruano si se trabajara para guitarra sola.

Casi sin proponérmelo, pero con la convicción de quien hizo lo único posible, llegué a 1980 con varios arreglos escritos. Estos resultaron ser del folclor afroperuano. He vivido tan cerca el devenir de la música negra, que escogí acompañar mis arreglos con breves notas explicativas.

I. 5. 3. Publicación

Ya con obras escritas la idea de publicar fue sólo un asunto de lógica. La oportunidad de aparecer con el respaldo institucional del Patronato Popular y Porvenir pro Música Clásica significó un marco inmejorable y en 1982 se editó *Aires costeños. Antología de música tradicional peruana de influencia negra*.

I. 5. 4. Un subproducto importante

Digitar los arreglos, preparar en limpio los originales melografiados, redactar textos explicativos, vigilar la impresión, preparar la presentación en público, fue un trabajo bastante fuerte, afortunadamente

con la colaboración de familiares y amigos cercanos quedó realizado a satisfacción. Pero una vez terminado me resultó inadmisible pensar que nadie antes que yo hubiera hecho cosas similares. Alguien tenía que haber hecho algo. Llegué a la conclusión de que no había sabido preguntar.

I. 5. 5. Difusión

Decidí no dejar pasar oportunidades y preguntar a cada guitarrista o aficionado que conociera, si tenía obras de música peruana o si conocía a alguien que las tuviera.

II. La recopilación como hipótesis de trabajo

II. 1. Las fuentes

A partir del supuesto de que algunos guitarristas aficionados pudieran conservar páginas de música peruana, el intento de armar un repertorio se orientaría en primer lugar a la recopilación. Se trataría de reunir cuanta obra fuera posible, ya sea en transcripción, arreglo o composición.

En una etapa siguiente, habría que revisar, seleccionar, leer y tocar las obras reunidas.

II. 2. Acceso al material

En 1965 aproximadamente, ya el señor Juan Brito -entonces, mi profesor- me había dado copia de sus arreglos de *Virgenes del sol* y *Huanacaure*.

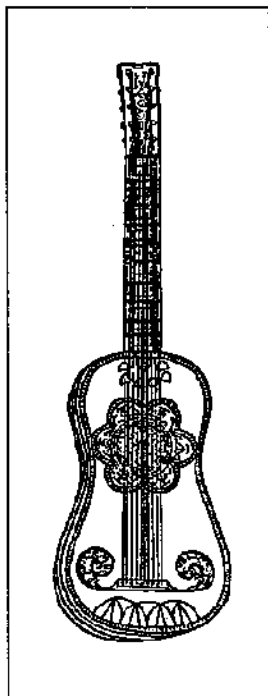
En 1979, en relación a un disco de larga duración grabado por el señor Carlos Hayre, fui a visitarlo para preguntarle por la música escrita. Sin titubear me proporcionó gentilmente sus arreglos en manuscritos recién revisados.

En 1981, Luis Villar me prestó *El cóndor pasa* y *El plebeyo* en arreglos manuscritos, con una firma: Meneses.

En el mismo año, compré una hoja suelta en la Casa La Rosa: era una página de revista, impresa en Milán. Traía una *Mazurca* de Max Puente Arnao, fechada en 1915.

Como se ve, a estas alturas ya tenía en mis manos algunas páginas, por lo cual seguir recibiendo de amigos y extraños la consabida respuesta "no hay nada..." resultaba una incongruencia insostenible.

Se me hizo claro que tal afirmación incluía un juicio de valor, como si cada aficionado que tuviera noticias de alguna obra la considerara algo así como la excepción que confirma la regla, o como algo tan singular que no merece tenerse en cuenta porque no encaja dentro del esquema usual de lo que es la música clásica en "solos de guitarra".



Tampoco es cosa de desestimar la opinión generalizada de quienes toda su vida han sido aficionados a la guitarra. De modo que opté simplemente por seguir mi tarea sin esperar grandes hallazgos. Finalmente, lo que por esos momentos tenía como meta inmediata era la recolección de material. El criterio era el de reconstruir una cierta secuencia histórica.

Y fue necesaria la historia, metodología y una gran dosis de romanticismo. Antes de decidirme a emprender esta tarea, se me antojaba que debía de ser como intentar armar un rompecabezas, sin saber siquiera que las piezas existen.

Este rastrear exhaustivo dio sus resultados. En 1985 y 1986 toqué en público, presentando algo de lo encontrado. Los programas de estos recitales estuvieron compuestos totalmente de estrenos. Y cada vez que actué me dirigí a la platea invitando a los aficionados a colaborar con mi meta, diciendo que era "como reunir las páginas dispersas de un libro que finalmente habría de llamarse *La guitarra en el Perú*".

LA COPLA EN EL PERU: TRADICIÓN Y CREACIÓN

Eugenia Quiroz

*A la memoria de mi padre:
cuya chispa nació al compás
de la palabra y la acción.*

La copla, como otros tipos de poesía, está íntimamente ligada a la música, remontándose así al surgimiento de la lírica griega que debe su nombre al acompañamiento de la lira. Debido a su relación con la música, el ritmo de la copla es acompasado y de tono ligero por su construcción de versos cortos. Es de origen popular y, mayormente, anónima y coral. La calidad estética y la sencillez de sus versos ha permitido su persistencia en la tradición de los pueblos que la recrean en cada ocasión festiva y de trascendencia social (desde hechos bélicos hasta carnavalescos). Por eso, los temas que aborda pueden ser múltiples, aunque predomina el tema amoroso algunas veces bajo la forma de un contrapunto verbal entre el hombre y la mujer. La intención que tienen las coplas es casi siempre irónica y mordaz, causante de una risa desmesurada.

Estas características se reconocen en sus orígenes, pues, se sabe que la estructura formal y contenido satírico de las coplas, que aparecen en España en 1445, ridiculizan a los caballeros que huyeron ante las huestes del rey Juan II, en la batalla de Olmedo. La primera copla que sirvió de modelo, en esta época, fue *Coplas de layl, panadera*, de autor anónimo (atribuida a veces a Juan de Mena), la cual va a dar inicio también a las futuras sátiras y a la forma popular de la copla cargada de insultos y provocaciones contra la nobleza de entonces. La forma clásica en que aparecen las coplas son las dobles redondillas con estribillo final:

*Con lengua brava y parlera,
y el corazón de alfeñique
el comendador Manrique
ecoxió bestia ligera,
e dio tan gran corredera
fuyendo muy a deshora,
que seis leguas en una hora
dexó tras sí la barrera
!ay!, panadera.*

La fuente más directa de estas coplas parece provenir de la lírica provenzal (sur de Francia) del siglo XII. En el siglo siguiente, al desaparecer las cortes, esta lírica se difundió por Europa llegando a la península hispánica donde las lenguas literarias fueron el provenzal y el gallego-portugués. Ya en el siglo XV, como se ve en el ejemplo anterior, el medio de expresión lírica es la lengua castellana. Es interesante mencionar que en este siglo destacan dos grandes poetas que dedicaron parte de su producción a este tipo de lírica: el marqués de Santillana (1398-1458) y Juan de Mena (1411-1456). El primero con su poesía trovadoresca, sigue la tradición de la lírica provenzal donde sobresalen sus *serranillas*, poemas en los que dialogan amorosa e irónicamente un caballero con una hermosa y noble campesina. El segundo -a quien ya hemos aludido- compone canciones y coplas, a la manera de los cancioneros galaico-portugueses, dentro del género de los epigramas (sátiras breves y casi sentenciosas).

En el siglo XVI, al producirse la conquista española, se comprueba la incorporación a la literatura peruana tanto de su cultura erudita como de la popular. A la cultura española popular pertenecen las coplas, los refranes, los cantares y los romances. En este periodo, las coplas son una manifestación primera de los soldados españoles iletrados que traen todo un caudal de formas métricas tradicionales y lo aprovechan ante nuevos acontecimientos con humor y sabiduría. En esta copla de campamento no hay aún alusión a la cultura autóctona, sino apoyo y aclamación a sus jefes.

A los albores de esta época pertenece la famosa copla que se refiere a la anécdota de la expedición descubridora en la desértica Isla del Gallo. Los soldados de esta expedición envían al gobernador de Panamá unos versos encubiertos dentro de un ovillo de hilo, en los que protestan contra Diego de Almagro y Francisco Pizarro:

*Pues señor gobernador
mirelo bien por entero
que allá va el recogedor
y aquí queda el carnicero.*

Muchos ejemplos de coplas, romances y canciones de la conquista se encuentran en las crónicas. Posteriormente, cuando se inicia la guerra civil entre los conquistadores, la copla se hace motivo de defensa, ataque, anuncio, apasionamiento y vaticinios festivos:

*Almagro pide la paz,
los Pizarro, guerra, guerra,
ellos todos morirán
y otro mandará la tierra.*

Hay tres momentos diversos en que se da una gran producción de coplas: en la muerte de Almagro, en la rebelión de Gonzalo Pizarro - cuando la copla se estiliza y llega a su perfección con Francisco de Carvajal, llamado el "Demonio de los Andes"- y en el inicio del afán cultista que da preferencia al romance que también se perfecciona como género culto. Esto último sucede en tiempo del gobierno organizador de La Gasca que marca el límite entre el periodo de la conquista y el virreynato. En la época de la emancipación, la copla y el romance reasumieron su importancia utilizando el tema de la libertad como motivo principal.

La copla popular sobrevive hasta la actualidad, pues juntamente con el romance, son expresiones de sucesivas modificaciones que los convierten en poesía tradicional. Principalmente, en el caso de las coplas, esto se nota en las fiestas de carnaval de cada año.

En el área cultural de la costa y sierra norte del Perú tenemos una variada gama de canciones y bailes con ritmos musicales muy alegres como la marinera, el tondero y la copla. En contraste, existe una diferencia aparente con la sierra del sur en la que es más difícil encontramos ante expresiones de excesiva alegría y es más notoria la presencia de canciones y danzas de tono ritual y ceremonioso; frecuentemente, hasta las canciones de tema amoroso están ligadas a motivos agrícolas o de denuncia contra las injustas condiciones sociales. Pero esto no impide la realización de actividades festivas como el pukllay o carnaval andino, momento en el que abundan canciones de júbilo y expresiones graciosas y burlescas.

Una de las zonas del Perú en la que se puede apreciar una importante producción de coplas es el departamento de Cajamarca. Se explica esto por la rápida expansión en esta región de la cultura española, tan pronto como se produjo la invasión a estas tierras. A ello se debe la gran trascendencia de las coplas en una fiesta de tanto arraigo popular como es el carnaval, entre los meses de febrero y marzo. En la capital del departamento y en las provincias, la composición de coplas en forma individual o grupal es una preocupación constante de los participantes.

Inclusive en la capital se lleva a cabo un concurso de coplas que concita el interés y atención de todos los asistentes.

A diferencia de los carnavales en la misma capital cajamarquina que se celebran con reinado, paseos en auto y yunsas, en la provincia de San Marcos -lugar de nuestro nacimiento- no se observa esto. En esta provincia, faltando un mes para la fecha central se prepara chicha de jora, se comienza a jugar con agua y a componer las coplas ya sea para enamorar, por decepción o por algún acontecimiento que haya pasado. Cuando ha llegado la semana del carnaval, algunos hacen fiesta en sus casas, pero la mayoría -sobre todo, jóvenes- después del mediodía van de casa en casa cantando. Para ello, las mujeres se reúnen en grupos de cuatro o cinco abrazadas en línea y una de ellas -de un extremo- batiendo la bandera peruana; las siguen un grupo de hombres que van cada uno tocando su guitarra. Hombres y mujeres llevan serpentinas al cuello y sus caras empolvadas.

Este contexto, aparentemente relegado a ser una expresión marginal, cobra universalidad cuando se intenta dar una explicación sobre su relación con la estructura interna de las coplas. Como se narra en *La broma*, novela de Milan Kundera, el arquetipo más verosímil del cual la copla habría adquirido su ritmo monótono sería el modo de andar lento, balanceado, de los jóvenes que deambulan de un extremo a otro del pueblo. Se menciona también que la otra posibilidad sería que el extraño ritmo de las coplas guardaría la huella del paso de la montura y del movimiento del jinete, que habría sido la primera forma en que se cantaban. Esta manera también se acostumbra en nuestra provincia, cuando los hombres salen a carnavalear cantando montados en sus caballos: son *los corredores*. Como costumbre y a pedido de ellos, a casa que llegan, ya sea a pie o corriendo a caballo, los carnavaleseros reciben chicha hasta que:

*Ay, chichita colorada
sólo a ti te tengo miedo
a pesar que me emborrachas
me haces adorar el suelo.*

Queremos decir también que, así como otras expresiones artísticas (danzas, canciones, costumbres, etc.) de la sierra peruana que pasan a establecerse en la capital limeña y siguen manteniéndose, la copla persiste y permanece casi inalterable. Por eso, las personas que en la infancia y en la adolescencia hemos estado tan acostumbradas al esplendor de las coplas en las fiestas de carnaval, estemos donde estemos, no podemos olvidarnos de ellas:

I

Hombre:

Desde lejos he venido
sólo por verte chinita;
saca tu jarrita blanca
y bríndame tu chichita.

Mujer:

*Te puse trampa una noche
y caíste al amanecer;
te puse sogá y te dije
sólo pa' mí vas a ser.*

*Sentencia de muerte tengo
si me ven hablar contigo;
cuánto será que te quiero
que hasta a la muerte me obligo.*

*He tejido una alfombrita
con la forma de una estrella;
pero en cambio tú pretendes
ser la gran alfombra bella.*

II

Hombre:

Negríta del alma mía,
muy pronto me has arrastrado,
ya tu sonrisa me tiene,
locamente enamorado.

Mujer:

*Son falsas satisfacciones
de un corazón tan ingrato,
mejor es que lo dejemos,
donde hay engaño no hay trato.*

*Mi corazón es el firme,
el tuyo es el vanidoso;
si es por esto que te alejas,
aléjate so mañoso.*

*Ahí te quedas perverso
con tu carita de sapo,
si has venido a molestarme
me vales menos que un trapo.*



III

Hombre:

Chinita sanmarquinita,
no me dejes todavía,
te confieso a tí, cariño,
que tengo mi egolatría.

Mujer:

*Calla cholo palangana,
ni te queda el sombreroasho;
como presumes ser cuco
siendo un simple adefesiasho.*

*Qué te has creído negrito,
que a lo que dices me atengo;
no me asustan tus palabras,
porque yo también las tengo.*

*Esa boca que tú tienes
no me gusta nada nada,
como sigas insistiendo,
le daré una rasgada.*

IV

Hombre:

Mira mira serranita,
que me miro en el espejo;
y sin contar con mis orejas,
soy el más lindo cangrejo.

Mujer:

*En dónde tendrás bondad,
nada de nada ya tienes,
sólo por Dios que es tan bueno,
apenas en pie te sostienes.*

*No vivo del qué dirán,
tal como soy yo me muestro,
no con máscara de diablo,
repitiendo un padre nuestro.*

*Por la seña que tú tienes
de gallito en gallinero,
los pocos quiquiriquis
te han dejado resonguero.*

V

No se rían, pues, señores,
si esto está mal cantado,
que he venido a saludarles
sin haberme preparado.



GAMALIEL CHURATA EN BOLIVIA UN ACERCAMIENTO A SU OBRA

Guisela Gonzales
Carlos Ríos

A raíz de la muerte de Gamaliel Churata (seudónimo de Arturo Peralta) acaecida en 1969, se publicó, en 1971, *Antología y valoración*. Por esos años si bien Churata era reconocido por algunos sectores de la crítica, su obra era pocas veces mencionada y permanecía prácticamente desconocida para la gran mayoría de lectores. Es en la década del ochenta cuando empieza a hacerse evidente un mayor interés por la vida y la obra de este autor. Su único libro publicado *El pez de oro* (Ed. Canata, 1957) y algunos textos que aparecían en *Antología y valoración*, dieron origen a unos pocos artículos cuyo fin era revalorar la importancia de la obra de Churata en el proceso de la literatura peruana. A partir de entonces, en los últimos tiempos, su vida y su obra han comenzado a ser objeto de diversas investigaciones.

En "Fantasía Coral", Fernando Diez de Medina, crítico y escritor boliviano, al referirse a la obra de Gamaliel Churata, hace alusión a "seis mil artículos y crónicas que se encuentran desperdigados en diarios y revistas de Bolivia..."

Las razones que nos movieron a escribir este artículo son diversas pero, sin duda, podemos resumirlas en dos: primero, difundir una etapa prácticamente desconocida de la vida y la labor de Gamaliel Churata y, segundo, intentar un acercamiento a su obra a partir no sólo del material ya publicado sino también a partir de materiales nuevos como son sus escritos aparecidos en diarios y revistas bolivianos, los que logramos recopilar entre 1992 y 1993. Como toda búsqueda esta no fue fácil, no

sólo debido a la mala conservación del material hemerográfico sino también, para citar sólo un ejemplo, debido a la variedad de seudónimos que este autor utilizaba para firmar sus escritos o, en otros casos, a la ausencia de su firma. No obstante, logramos reunir una buena cantidad de importantes artículos que se consideraban perdidos y que sin duda contribuirán a dar una visión más completa del complejo pensamiento de Gamaliel Churata.

El destierro

Durante el gobierno de Sánchez Cerro, a raíz de las persecuciones que se iniciaron contra la izquierda peruana muchas personas se vieron obligadas a abandonar rápidamente el país. Las severas medidas del gobierno afectaron no sólo a políticos y sindicalistas sino también a los intelectuales quienes sufrieron las consecuencias de esta brutal persecución.

Gamaliel Churata que ocupaba por entonces el cargo de Director de la Biblioteca de Puno no pudo escapar a ello, esta situación fue la que lo llevó a tomar la determinación de partir hacia Buenos Aires. A fines de abril de 1932 el escritor llegó a La Paz donde había decidido pasar unos días antes de continuar su viaje a Argentina.

“Hace pocos días que Gamaliel Churata está en La Paz y me apresuro a comunicar esta nueva a los camaradas de *Gesta* en Potosí y cuantos hombres de buena voluntad hay en la Villa Imperial del primer rebelde andino...”. Así comienza el artículo de bienvenida que Carlos Medinaceli escribió en el año 1932, cuando se enteró que Churata había llegado por segunda vez a La Paz, más adelante el mismo artículo continúa: “...nuestro país requiere más que ninguno la calidad de hombres de Churata que le traigan la claridad de su inteligencia y el ímpetu mesiánico que sacuda esta laxitud colonial y este embrutecimiento burgués en que nos hemos estancado y donde estamos dispuestos a morir de asco y de ignominia: ¡Renovarse o morir!”.

Se ha dicho que la participación de Churata en la vida cultural y política paceña fue decisiva pero ¿hasta qué punto, realmente, la presencia de este escritor en Bolivia significó una propuesta nueva para los intelectuales y los políticos de entonces?

Churata que ya era conocido por su gran inteligencia y su don de gente, inmediatamente pasó a ser centro importante de la vida cultural de esa ciudad, animó diversos proyectos y colaboró en una serie de periódicos y revistas de la época. Cuando la guerra del Chaco llegó a su fin, Churata ingresó a trabajar en *La Calle*, diario en el que conoció a quienes más tarde fundarían el MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario), desde allí participó activamente en la vida política de Bolivia, se convirtió en la voz guía de todo un movimiento nacionalista en favor del indio, de las clases más relegadas, movimiento que con el paso de los años daría origen a la llamada “Revolución del 52”.

El secuestro

El año 1937, transcurridos cinco años desde su llegada, Gamaliel Churata era ya un nombre capaz de poner en movimiento a importantes sectores de la sociedad. En julio de ese año salió el siguiente titular en el diario en el que trabajaba: **SECUESTRARON AYER A GAMALIEL CHURATA REDACTOR DE "LA CALLE". ELEMENTOS POLITICOS, INTELECTUALES Y OBREROS RECLAMAN POR SU SUBITA DESAPARICION.** El artículo luego de narrar cómo había sucedido el hecho lo atribuía a "la reiteración de una intriga sin importancia" que meses atrás había motivado el arresto del escritor por algunas horas. Las intrigas a las que se hace mención habían estado siendo propiciadas por *Ultima Hora*, otro diario local, y obedecían lógicamente a cuestiones políticas. El mencionado diario había estado lanzando ataques vehementes contra Churata días antes de su desaparición, al punto que propiciaron la intervención pública de algunos periodistas e intelectuales en defensa del escritor. El enfrentamiento surgido entre *La Calle* y *Ultima Hora* hizo pensar, en el momento de la desaparición de Churata, que elementos de este último diario podían haber intervenido en el secuestro, sobre todo después que el Estado Mayor dio públicamente su negativa de participación en el hecho.

Una serie de artículos se sucedieron al respecto. Nadie sabía donde estaba Churata. Recién al cabo de unos días, el domingo 11 de julio se supo que estaba en Arica. De manera breve en este artículo explicaba que el gobierno motivado por las intrigas y las acusaciones que se le hacían al escritor adoptó la medida del destierro. Mientras esto sucedía, la expectativa se mantenía en La Paz. En *La Calle* en primera página apareció el siguiente titular: **GAMALIEL CHURATA ESTA EN ARICA** y esto pareció devolver la tranquilidad a mucha gente. Diversas personas y organismos como la Confederación Nacional de Trabajadores, El Sindicato Mixto de Confeción, la Federación Sindical Departamental, la Federación Juvenil Socialista, etc. manifestaron su solidaridad con el escritor promoviendo una colecta de dinero en beneficio de su familia.

En realidad no quedó bien en claro cuales fueron las razones que el gobierno del general Toro tuvo para desterrar a Churata, lo que si es cierto es que atribuyó el hecho a una equivocación y pidió disculpas públicas aunque no tuvo tiempo de enmendar el error ya que en poco más de una semana se produjo un cambio de gobierno, circunstancia que facilitaría el regreso del escritor. A los pocos días de su retorno, publicó en *La Calle* un artículo en el que anuncia que abandona Bolivia: "...esta situación de violencia que me obliga a partir no hará sino acrecentar con la perspectiva del tiempo y del espacio el sentimiento de afecto que me une a esta tierra, porque si los gnomos que tratan de deshacerse de mi presencia consiguen apresarme, vilipendiarne y escarnecerme, no lograrán nunca quitarme el amor del pueblo que se manifiesta en la solidaridad de

las mujeres y de los niños, de los obreros y los intelectuales, de los universitarios y de los políticos, adhesión que cuantitativa y cualitativamente vale mucho para quien como yo hizo de su vida el espejo de su alma. No tengo más que decir al respecto. Para los murciélagos y ratoncillos que tratan de roerme ¡el perdón! es inútil que esperen inspirarme otro sentimiento”

Pero Churata no abandonó La Paz sino que permaneció en ella hasta 1964. Durante esos años desarrolló la mayor parte de su obra y vivió como él solía decir “cabriola acá, cabriola allá, so la maroma de la vida”.

El Pez de Oro

En 1955 Churata alcanzaba ya los veintitrés años de permanencia en La Paz. Durante ese tiempo, no obstante la agitada vida que llevaba, no había descuidado su producción literaria: prueba de ello es que en mayo de ese año tenía listos los originales de *El pez de oro*. El cariño que Churata sentía por la acogedora tierra boliviana hizo que su mayor deseo fuese editar su libro en Potosí, ciudad en la que años atrás junto a poetas y narradores como Carlos Medinaceli, Armando Alba y otros había dado vida al movimiento “Gesta Bárbara”.

Precisamente en la década del cincuenta, Armando Alba se encontraba ocupando el cargo de Director de la Casa de la Moneda de Potosí y a este viejo amigo acudió Churata solicitándole apoyo para la publicación de su libro. En carta fechada el 17 de mayo de 1955 dice: “Al fin, querido viejo, por una de esas cabriolas que suelen dar los hombres, ya batido por el creciente otoño de la vida, me he resuelto a lanzar mi libro primigenio: EL PEZ DE ORO, de que te hablé, si mal no recuerdo, hace un puñado de años. Mi problema ahora, es encontrar editor, y aunque algunos tengo a la vista y hasta una lejana posibilidad en México cuánto me gustaría estamparlo en la Villa Imperial de N. S. Carlos V que ya rindió cuentas a S. M. el gusano. Dime, viejo amigo, si en tu editorial hay posibilidad de intentarlo...”

No se ha logrado establecer con exactitud cuales fueron los motivos por los que Armando Alba no llegó a publicar el libro lo cierto es que tuvieron que transcurrir casi dos años más para que pudiera realizarse la publicación de la obra de Churata. En el transcurso de ese tiempo, el escritor había entregado los originales de su libro a la editorial Canata pero debido a problemas políticos y a falta de dinero, la impresión que se realizaba en los talleres de la SPIC (impresora que trabajaba para el Estado) quedó paralizada. Sucede que el espíritu bohemio de Churata además de su gran generosidad nunca le permitieron obtener una relativa tranquilidad económica, la mayor parte del tiempo andaba escaso de recursos y ni siquiera los artículos, discursos e incluso libros que, según se dice, escribía para otros, significaban un apoyo pues por ellos recibía sólo sumas simbólicas.

En 1957, gracias a una serie de circunstancias favorables *El pez de oro* saldría del anonimato. Ese año Jacobo Liberman, miembro de la segunda generación de "Gesta Bárbara" se encontraba ocupando el cargo de Director Nacional de Información y Prensa lo que le permitió ayudar a Churata cuando este acudió a él pidiéndole apoyo para terminar con la edición de su libro. Después de la entrevista con Churata, Liberman sin mucha demora hizo las gestiones para que se reiniciara la impresión de *El pez de oro* y gracias a ello pudo estar listo para abril de ese mismo año. El que se hiciera posible la edición del único libro que Churata pudo publicar (todos sus demás libros permanecen aún inéditos), contribuyó a rescatar parte de su obra que de otra manera tal vez hubiera quedado en el olvido.

Complejidad de la obra

Son muy pocos los trabajos que han intentado una interpretación de *El pez de oro* pues hacerlo constituye un reto debido sobre todo a la complejidad del libro. Para encontrar un significado más acorde con la intención significativa del autor es necesario reconstruir una noción central en su obra: la noción de "realismo psíquico". Pero no podemos acercarnos a ella sólo a partir de *El pez de oro* sino que es necesario tomar en cuenta otros textos de Churata como sus artículos publicados en diversos diarios y revistas peruanos y bolivianos. El "realismo psíquico" presenta algunos rasgos básicos que pueden apreciarse mejor siguiendo el proceso evolutivo del pensamiento de Churata.

En "Tendencia y filosofía de la chujilla", artículo que fue considerado uno de los más importantes por Carlos Medinaceli y que salió publicado en 1933, Churata se distancia de las propuestas de quienes participaron en la polémica sobre el indigenismo suscitada el año 1927 en el Perú, el escritor puneño tiene preocupaciones estéticas más específicas y sus aportes pueden inscribirse en campos menos restringidos como las nociones de indianismo, indigenismo, etc. un punto central que distancia al indigenismo de Churata del indigenismo clásico es su concepción de realidad que se diferencia en muchos aspectos de las teorías miméticas que desarrolla el indigenismo. Para Churata la literatura tiene que ser "metafísica, mágica y satánica" características estas que obviamente hacen referencia a una ampliación de la realidad a través de elementos extrarracionales como el inconsciente, el instinto o la belleza como placer objetivado, en este punto es notoria la influencia de "el arte por el arte" influencia que le llegó a través del modernismo.

Si bien el artículo no nos da una idea completa de la posición de Churata con respecto a la literatura indigenista, nos permite aclarar algunos puntos poco tocados hasta hoy, por ejemplo la persistencia de la influencia modernista aún en su etapa indigenista. Si revisamos con cuidado no sólo los cuentos y relatos publicados entre 1928 y 1933 aproximadamente,

En 1957, gracias a una serie de circunstancias favorables *El pez de oro* saldría del anonimato. Ese año Jacobo Liberman, miembro de la segunda generación de "Gesta Bárbara" se encontraba ocupando el cargo de Director Nacional de Información y Prensa lo que le permitió ayudar a Churata cuando este acudió a él pidiéndole apoyo para terminar con la edición de su libro. Después de la entrevista con Churata, Liberman sin mucha demora hizo las gestiones para que se reiniciara la impresión de *El pez de oro* y gracias a ello pudo estar listo para abril de ese mismo año. El que se hiciera posible la edición del único libro que Churata pudo publicar (todos sus demás libros permanecen aún inéditos), contribuyó a rescatar parte de su obra que de otra manera tal vez hubiera quedado en el olvido.

Complejidad de la obra

Son muy pocos los trabajos que han intentado una interpretación de *El pez de oro* pues hacerlo constituye un reto debido sobre todo a la complejidad del libro. Para encontrar un significado más acorde con la intención significativa del autor es necesario reconstruir una noción central en su obra: la noción de "realismo psíquico". Pero no podemos acercarnos a ella sólo a partir de *El pez de oro* sino que es necesario tomar en cuenta otros textos de Churata como sus artículos publicados en diversos diarios y revistas peruanos y bolivianos. El "realismo psíquico" presenta algunos rasgos básicos que pueden apreciarse mejor siguiendo el proceso evolutivo del pensamiento de Churata.

En "Tendencia y filosofía de la chujlla", artículo que fue considerado uno de los más importantes por Carlos Medinaceli y que salió publicado en 1933, Churata se distancia de las propuestas de quienes participaron en la polémica sobre el indigenismo suscitada el año 1927 en el Perú, el escritor puneño tiene preocupaciones estéticas más específicas y sus aportes pueden inscribirse en campos menos restringidos como las nociones de indianismo, indigenismo, etc. un punto central que distancia al indigenismo de Churata del indigenismo clásico es su concepción de realidad que se diferencia en muchos aspectos de las teorías miméticas que desarrolla el indigenismo. Para Churata la literatura tiene que ser "metafísica, mágica y satánica" características estas que obviamente hacen referencia a una ampliación de la realidad a través de elementos extrarracionales como el inconsciente, el instinto o la belleza como placer objetivado, en este punto es notoria la influencia de "el arte por el arte" influencia que le llegó a través del modernismo.

Si bien el artículo no nos da una idea completa de la posición de Churata con respecto a la literatura indigenista, nos permite aclarar algunos puntos poco tocados hasta hoy, por ejemplo la persistencia de la influencia modernista aún en su etapa indigenista. Si revisamos con cuidado no sólo los cuentos y relatos publicados entre 1928 y 1933 aproximadamente,

sino también los artículos que escribió y las entrevistas que le hicieron por esos años, vamos a ver cómo todos estos escritos van a reflejar esa persistencia del modernismo.

En las "Tojiras" aparecidas en la revista *Labor* se percibe una tendencia más indigenista que modernista, tendencia que será confirmada cuando Churata se declara indigenista en una entrevista que le hace Carlos Medinaceli en 1932. Pero un año después se publica "Cuentos del Titikaka" en donde al hacer la descripción de una muchacha india percibimos la existencia de elementos marcadamente modernistas: "Sus labios no parecen destinados a la simpleza. Son gruesos y sensuales, con la sensualidad primitiva de la bestia (...) en cambio dos ojos retintos miran en su moflete con timidez de vicuña cerril..." ¿Cómo explicar este desfase entre el nivel de la microcomposición y el nivel de la macrocomposición? ¿Cómo explicar la presencia de elementos modernistas en "Cuentos del Titikaka", elementos que eran menos visibles en las "Tojiras" de cinco años antes? Además de atribuirlo al normal proceso evolutivo del escritor influyeron factores relacionados con el traslado de Churata de Puno a La Paz y por lo tanto su consiguiente cambio de horizonte de expectativas. Hay que tomar en cuenta que la producción literaria paceña recibió una fuerte influencia del modernismo que se mantuvo hasta finales de la década del cincuenta.

Los primeros planteamientos de Churata adquirirán consistencia en un texto que escribió en 1964 y que tiene como título "Dialéctica del realismo psíquico, alfabeto de lo incognoscible" en donde niega la argumentación lógica, forma de conocimiento por excelencia en occidente e intenta reformular el espacio socialmente institucionalizado de la literatura en sus aspectos centrales; sin embargo, negar la argumentación lógica, no implica la negación de las normas vigentes de la literatura occidental, normas que son utilizadas para presentar formas alternativas provenientes del mundo andino, de tal manera que su literatura se presenta como una metateoría, un metalenguaje de sí mismo que busca la situación ideal de habla.

Es por eso que en este artículo después de realizar un extenso análisis del hibridismo del lenguaje, se abstiene de presentar argumentos y presenta una contradicción lógica que constituye uno de los núcleos centrales del desarrollo de su argumentación: "los muertos viven". Si la condición bajo la cual el enunciado de esta proposición lógica se presenta como falsa, entonces el enunciado es falso, pero si la condición bajo la cual está justificada su pretensión de validez de que el enunciado es verdadero, entonces el enunciado se presenta como verdadero pues lo que busca Churata es señalar su pretensión de validez que presupone además el conocimiento de la noción de muerte en el mundo andino y por lo tanto el reconocimiento de la existencia de otra realidad simbólicamente estructurada, diferente a la occidental. El que la proposición "los muertos

viven” pueda ser verdadera hace evidente que la objetividad de la experiencia no garantiza la verdad de la afirmación sino que la verdad de esa experiencia tiene que ver con la diversidad de las afirmaciones por las que es interpretada. “Los muertos viven” es una proposición falsa que sin embargo es contingentemente verdadera pues su valor no depende sólo de proposiciones lógicas sino de los hechos de las propiedades del discurso, es por eso que la separación entre los criterios de verdad y los criterios de aserción garantizada de aserciones de validez, que forma parte del desempeño argumentativo, es utilizada indistintamente tanto como recurso para una nueva forma de argumentar como para formas de producción del discurso literario y de su misma hermenéutica.

Todo lo dicho hace pensar en el “realismo psíquico” como un mundo posible tal como lo entiende la pragmática, de tal manera que la capacidad que tiene Churata de poder imaginar mundos alternativos entabla una relación transitiva en la que tenemos acceso al mundo posible del “realismo psíquico” vía el mundo occidental pero desde el mundo andino.



ARTHUR RIMBAUD POSTESTRUCTURALISTA POR ANTICIPADO

Camilo Fernández Cozman

En una de sus cartas dirigidas a Georges Izambard, el precoz Arthur Rimbaud moldeaba algunos de los rasgos más saltantes de su poética. Creo que no está demás decir que la mencionada misiva está fechada el 13 de mayo de 1871 en Charleville (tierra de Rimbaud); que Izambard fue profesor de retórica del poeta, y amigo inconfesable. Pero como lo ha señalado Michel Butor en *Improvisaciones sobre Rimbaud* (1), enfrentarse a la obra de Rimbaud implica una actitud nueva por parte del lector, pues -añado yo- éste debe considerar que algunos escritos de Rimbaud fueron ejercicios de colegial, que luego la magia del lenguaje y el poder del receptor actualizador del sentido de un texto, han convertido en joyas de la tradición poética universal.

La primera pregunta que cabe formularse es si no resulta empobrecedor y reduccionista leer la carta de Rimbaud desde una óptica biografista. Yo creo que Izambard actante a quien se dirige el yo lírico es la personificación de una institución literaria, que, como toda institución, revela la presencia de la cultura oficial. Al fin y al cabo, Rimbaud afirma: "Me debo a la sociedad, es justo -tengo razón". Rimbaud se dirige a la oficialidad, desde una perspectiva marginal. Todos dicen "yo" y glorifican su yo como centro del universo. Rimbaud, seguro de sí mismo, cuestiona aquella manida estructura y abre su discurso al juego de la pluralidad triunfadora:

Es falso decir: yo pienso. Se debería decir: Se me piensa. Perdón por el juego de palabras.

Helo aquí formulando una crítica a un discurso autoritario-hermeneúico que ve al juego como una práctica esencialmente peligrosa. El hablante lírico se ve obligado a disculparse, a justificar lo lúdico de su discurso. La institución literaria (personificada en Izambard) impone prohibiciones a los actos de habla de los sujetos. Pero el texto busca desenmascarar las arbitrarias falsías, para abrir el discurso al democrático intercambio de opiniones, donde el pensante "yo" sea visto como un espacio dialógico, intertextual. Bajtiniano o no, Rimbaud creía en un "yo" como un texto, que no puede ser concebido sin la poderosa presencia del texto de los otros. Pero no sólo eso. El juego es visto por la oficialidad como una estructura infantil, como periferia, por oposición al eje serio y permanente del adulto. Por eso, sorprende que un poeta como Eguren haya sido calificado de infantil por José Carlos Mariátegui, cuando es precisamente el juego uno de los mecanismos más contundentes para derribar los resquicios de la cultura oficial.

La expresión rimbaldiana "Yo es otro" me parece tener gato encerrado. ¿Quién es el otro? Aquí se pueden formular hasta tres respuestas: el hombre lúdico, el poeta "objetivo" que *trabaja* con la materia del lenguaje para volverse vidente, o el discurso del inconsciente. La respuesta inicial está enlazada a la crítica rimbaldiana de la manera peyorativa como ve el actante Izambard el mecanismo de la sátira:

*Yo le entrego esto: ¿Es sátira como usted diría? ¿Es poesía?
Es fantasía siempre.-Pero le ruego, no subraye con lápiz, ni
demasiado con el pensamiento.*

Tomando en cuenta el dialogismo antes mencionado, el término "sátira" tiene aquí casi una connotación teatral. El hablante lírico demanda una intervención del "lector" para completar el sentido del texto. Una de las crisis que se percibe actualmente es la crisis de las clasificaciones. Los postestructuralistas (Derrida, verbigracia) juegan con el significante. En "De la obra al texto" (2), Roland Barthes aseveraba que el lenguaje del texto no tiene centro fijo, no posee cierre, constituye sinónimo de un aplazamiento infinito: "Una infinitud que no remite a la idea de lo inefable, sino a la de *juego*, variación y dislocación" (3). El lector-modelo cooperador de Umberto Eco aquí también se abre paso: de alguna manera -agrego- el lector es co-autor del texto. De ahí que no sorprenda el final de un poema de José Emilio Pacheco ("Carta a George Moore para rechazarle una entrevista"), donde el yo poético afirmaba que el poema le pertenece al receptor, quien lo inventa al leerlo.

Rimbaud critica toda reduccionista clasificación del actante Izambard. Cree que la fantasía cubre con su manto casi todo tipo de discurso. Rimbaud pregunta a la institución literaria si su texto es poesía o no. Subrayar significa privilegiar una óptica interpretativa: desdeñar algo en provecho de lo otro, clasificar, estructurar rigidamente, cerrar en cierto modo el diálogo. Y el poema debe aplazarse infinitamente, posee una estructura descentrada, abre un abanico de sentidos. El lápiz que fija los límites debe ser dejado de lado. El pensamiento estructurador ha de permanecer en el silencio. La fantasía, pues, crea un universo propio, no siempre fácil de asir reflexivamente. En el poema "Sensación" (marzo de 1870) se afirmaba:

*No hablaré, en nada pensaré:
Pero me subirá al alma el amor infinito*

La segunda respuesta recalca la idea del arte como trabajo. El poeta trabaja para volverse vidente. La idea de vidente no nace con Rimbaud, pero posee una enorme trascendencia en la lírica moderna. Desde Huidobro quien vociferaba "Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema/ Que sólo ha enseñado plegarias muertas", hasta Vallejo quien aserta: "Ya va a venir el día, ponte el sueño", el poeta ha intentado presagiar ficcionalmente un ramillete de sucesos. Que se hayan cumplido o no sus predicciones: ése es otro asunto. Hay aquí una vocación de vidente que llega hasta los versos de Rodolfo Hinostroza:

*Esta noche me asiento en el corazón de la ciudad
como el presentimiento de un hacha clandestina*

En contraposición a una poesía subjetiva -insipida para Rimbaud-, el hablante lírico propugna *otra poesía* sustentada en la desacralización de prototipos cristianos (*Una temporada en el infierno*) y una apertura lingüística que actualice la esfera de lo sórdido y de lo grotesco. Ya Baudelaire en "El Albatros" había hablado del poeta como un individuo cómico y feo, cuyas alas de gigante paradójicamente le impedían caminar en tierra. Y el propio Rimbaud en "Venus Anadiomena" retrataba el cuerpo de la diosa lleno de grasa, de úlceras y que expelía un horrible sabor. Mezcla grotesca, desgarradora imagen de la modernidad: palpable página de una estética nueva.

El carácter heterogéneo de la modernidad hace ver la realidad en vías de industrialización, donde el poeta se especializa como un obrero del lenguaje, escribe y corrige mientras la gente muere en las calles:

Seré un trabajador: ¡es la idea que retiene cuando las cóleras locas me impulsan hacia la batalla de París donde, sin embargo, tantos trabajadores mueren mientras le escribo!

No sería exagerado interrelacionar este discurso literario -fechado en mayo de 1871- con el texto histórico-social y concretamente el comienzo de la Comuna de París en marzo del mismo año. Pero no hay que olvidar que el hablante se ha reconocido como poeta; “Los otros que me dan plena existencia” (verso de Octavio Paz) lo han catalogado como tal, aunque “Los sufrimientos son enormes”, como dice el propio Rimbaud, y esos sufrimientos pueden ser ubicados en el intertexto tejido entre el discurso poético y el texto histórico-social antes mencionado.

La tercera respuesta tiene un gran asidero en el contexto poemático por la presencia del lexema “inconscientes”. Así el discurso del Otro (con mayúscula para Lacan) es un texto “en que el sujeto recibe, bajo la forma invertida que conviene a la promesa, su propio mensaje olvidado” (4). No parece traído de los cabellos afirmar que Rimbaud se anticipó unas décadas al surgimiento del psicoanálisis freudiano. La catártica escritura rimbaldiana busca eliminar la represión, autodestruirse en el cuerpo del lenguaje:

Je est un autre. ¡Tant pis pour les bois qui se trouve violín, et Nargue aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait! Vous n'êtes pas Enseignant pour moi.

(Yo es otro. ¡Tanto peor para la madera que se encuentra violín y se burla de los inconscientes que se obstinan en lo que ignoran completamente! Usted no es más enseñante para mí.)

Pero también anhela el diálogo que premia la autorreflexión, la reactualización del conflicto para no repetir la senda del círculo vicioso y, entonces, cruzar a la acera de enfrente.

II

Hay un texto de Rimbaud que se hermana con la carta a Izambard y ha motivado exégesis de la más variada prosapia: me refiero al soneto “Vocales”, donde se percibe una *refutación anticipada* de algunas propuestas estructuralistas ortodoxas. En efecto, la publicación del *Curso de lingüística general* de Ferdinand de Saussure en 1916 significa prácticamente el nacimiento de una nueva ciencia en el mundo contemporáneo. Lévi-Strauss en 1955 decía que se debía leer el curso de

Saussure, y dejar de lado *El ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* de Bergson. Uno de los capítulos más célebres de aquel libro fundador es el que se refiere a la inmutabilidad y mutabilidad del signo. Para Saussure, el lenguaje constituye un producto heredado que se transmite de generación en generación. Vale decir, decimos en castellano "lapicero" y no "silla", porque antes de nosotros se dijo "lapicero" para aludir al instrumento que sirve para escribir. No se puede cambiar individualmente el signo por cuatro razones: a) El carácter arbitrario del lazo entre significante y significado: sólo la tradición justifica el empleo de la imagen acústica /kasa/ para aludir al concepto correspondiente; b) La masa hablante se niega a toda innovación lingüística; el lenguaje es un producto de todos; c) Los signos se combinan con otros signos; y d) Se necesitaría una gama de especialistas en gramática y en lógica: esto no da resultados, porque el lenguaje es producto colectivo y no de una élite intelectual. A la par, Saussure habla de la mutabilidad del signo a través de los siglos. La palabra "rompido" -que aparece en "A la vida retirada" de Fray Luis de León- se ha transformado en "roto", por ejemplo.

Quisiera poner énfasis en el punto c) y luego ver cómo Rimbaud refuta totalmente las propuestas de Saussure (fonocentrista, según Jacques Derrida). Saussure asevera que el individuo no puede cambiar los signos, pues éstos se combinan a nivel sintagmático y ello anularía la comunicación (produciría "ruido", para hablar en términos semióticos). Así, decimos "siéntese a la mesa" en castellano y no podemos llamarla "perro" a la "mesa", porque llegaríamos al enunciado absurdo "siéntese al perro". Sin embargo, como lo ha mostrado Coseriu, la división bipartita de Saussure es demasiado rígida. Hablar de "lengua" y "habla", y privilegiar -agrego yo- la lingüística de la lengua, en desmedro del habla puede impedir ver el funcionamiento del sentido de los textos, donde -al decir de Coseriu- se percibe fundamentalmente la esfera del habla individual. Por eso, el lingüista rumano habla más bien de sistema, norma y habla.

Rimbaud convierte los grafemas-vocales a, e, i, o, u en palabras lexemáticas, cada uno de los cuales posee su propio universo sémico. Pero no sólo eso. Rimbaud se atreve a cambiar los signos y su significación heredada de la tradición. De ese modo, aniquila el sistema grafémico-vocálico del francés. La "a" se asocia al color negro y posee los semas: /pestilencia/, /grotesco/, /crueldad/, /sombra/. La "e" es blanca y tiene los semas: /candor/, /difuso/, /lucha/, /majestuosidad/, /incoloro/, /vaporización/. La "i" es roja y actualiza los semas: /sangre/, /púrpura/, /cólera/, /embriaguez/, /risa/. La "o" es azul y manifiesta la presencia de los semas: /supremo/, /

sonido/, /fin/, /violeta/, /silencio/. La "u" es el verde y revela el funcionamiento de los semas: /ciclo/, /paz/, /alquimia/, /vibramiento/, /estudio/, /mar/.

El primer verso es sinestésico; sin embargo, resulta destacable la alteración del orden a nivel sintagmático para facilitar el funcionamiento de la rima. El yo poético en vez de seguir el orden convencional grafémico-vocálico: i-o-u, opta por el desorden i-u-o. Y olvida un color primario: el amarillo, a fin de actualizar el sentido del color verde que ya significa una mezcla de azul y amarillo. Alteración del orden y paulatino aniquilamiento del sistema primario (el de las lenguas naturales, para Lotman).

Las vocales establecen entre sí relaciones de oposición semántica: la "a" vs. la "e"; el negro vs. el blanco. Ningún sistema lingüístico puede funcionar así, pues sería imposible la comunicación. Nadie tiene en mente el color negro cuando escribe una "a" en un papel cualquiera. Cuando hace referencia a la letra "u" el poeta escribe:

*paz de las dehesas sembradas de animales, paz de las arrugas
que la alquimia imprime en las anchas frentes estudiosas*

La impresión remite al proceso de hacer grafías y comunicarlas a los otros. Alude a la escritura. En un conocido pasaje del curso de Saussure se afirma:

la palabra escrita se mezcla tan íntimamente a la palabra hablada de que es imagen, que termina por usurpar el papel principal; y se llega a dar a la representación del signo vocal tanta y más importancia que al signo mismo. Es como si se creyese que para conocer a alguien vale más mirar su fotografía que su rostro (5).

Y más adelante, Saussure dice:

La escritura se arroga una importancia a la que no tiene derecho. (6)

La escritura es usurpadora -el término me parece demasiado despectivo, porque se sostiene que la escritura es una especie de ramera que ocupa el lugar de la princesa. La escritura es, para Saussure, arrogante. Un personaje lleno de vanidad que posee casi ilegalmente una importancia inexplicable.

Creo que la afirmación de Saussure revela la presencia de un discurso autoritario. La escritura es la caída, el pecado. La palabra hablada debería ser el eje, para Saussure.

Para Rimbaud, la escritura no es ni por asomo usurpadora, sino por el contrario el ámbito de la paz, de la intuición alquímica y de la sabiduría.

El habla individual se ha independizado en gran parte de las leyes del sistema francés convencional. La utilización profusa de mayúsculas en la última estrofa es ilustrativa. El poeta ha escrito el poema para ser visto, leído y no para ser recitado en voz alta. El juego rimbaldiano tiene también algunos límites cifrados por la institución literaria que exige clausurar el texto, llegar a la página en blanco, terminar el poema. La "o" da la idea de cierre del poema y el término "Omega" posee la "o" inicial. El clarín da la imagen de sonido y grafía unidos en el tejido de la escritura, pero también presagia el necesario y peligroso silencio:

*silencios atravesados por Mundos y por Angeles:
-O la Omega, ¡rayo violeta de Sus Ojos!*"

El poema que lleva hasta sus últimas consecuencias la propuesta de las correspondencias de Baudelaire, termina afirmando el valor de la mezcla de azul con el rojo y la impresión de mayúsculas que *deben ser vistas por los ojos de los lectores.*

Rimbaud ha fundado, pues, una especie de gramatología, anticipándose casi un siglo a las propuestas de Derrida. El lector puede continuar el juego de las vocales, la pluralidad triunfadora, la estructura descentrada, si así lo desea. Yo quiero suspender momentáneamente el juego de mi escritura, aquí.

NOTAS

- (1) Butor, Michel. *Improvisations sur Rimbaud*, pp. 9-10.
- (2) Barthes, Roland. "From work to text". Citado por José María Pozuelo. *Teoría del lenguaje literario*, p. 147.
- (3) Pozuelo, José María *Op. cit.*, p. 147.
- (4) Lacan, Jacques. *Escritos I*, p. 421.
- (5) Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*, p. 40.
- (6) *Ibidem*, p. 41.

LA POESIA DE CARLOS HENDERSON: ENTRE LO TRANSPERSONAL Y EL GOCE

Carlos Z. Batalla

A modo de introducción

Quizás la mayor virtud de un poeta sea la de *construir* su propio universo de significantes, lograr a través de cada poema (entendido como cuerpo autónomo) el acceso a un *cosmos* coherente de imágenes, sensaciones, reflexiones, que tengan como referente una realidad física enajenante, pero ante la cual los niveles de configuración poética se rebelen.

Ante esto, no nos interesa mayormente si el poeta que hemos elegido para nuestro breve estudio haya sido o no el menos conspicuo de una generación importante en el panorama de la poesía peruana contemporánea. Pues si la llamada "Generación del 60" es el punto clave en la explicación de un cambio en el lenguaje poético nacional, esto se debió, entre otros factores, a una elaborada conciencia del trabajo con la palabra, con el lenguaje. Y esta propuesta fue establecida y aceptada por todos sus miembros, sin excepciones.

En este marco ubicamos el trabajo poético de Carlos Henderson (Lima, 1940) que, con tono cáustico y preciso, representa una de las voces más curiosas de nuestra poesía última. Henderson nos revela, tanto en su actitud personal, como en su misma poesía y en su pensamiento una pasión única e incondicional: la forma poética. Su poesía es un sumergirse en una permanente búsqueda, en una auténtica pesquisa del exacto decir. Exactitud que en él va de la mano con la necesidad interior de expresarse. Y es ahí donde nos descubre esa *trascendencia* que engloba al *goce* como elemento indefinible en el discurso.

Trabajaremos en base a los poemas "Límites" (*Identidad*, Lima, 1982); "El ojo de la piedra" (*Del que dijo no en el inicio*, Lima, 1988); y "Bin Bang corporel o no hay vuelta al orden". Todos ellos recopilados en la antología *El ojo de la piedra* (Lima, 1991).

El grupo del 60 y su inserción en el panorama poético-cultural

Con aquella famosa e histórica antología de Leonidas Cevallos (*Los Nuevos*, Lima, 1967), los poetas del 60 dieron la cara a la sociedad peruana. Voces distintas, lucideces en conflicto, reconocían sus diferencias, pero advertían también sus coincidencias: un proyecto contestatario que, en diversos niveles, trataba de imponer un discurso de ruptura consciente con los poetas de la generación anterior. Catalogados como poetas fundadores aunque dispersos (salvo reconocidas excepciones), los poetas del 50 se presentaban ante los "nuevos" como protagonistas de un proceso que ellos -los del 60- estaban llamados a culminar.

Solidarios en una exhaustiva evaluación y balance de la tradición poética a la que accedían, estos "nuevos" reconocíanse como distintos en sus similitudes. Hinostriza diría que "se habla de generación, y más aún, se nos pone un número: 60. Pero nadie se ha puesto a buscar lo que es afín a este grupo heterogéneo de escritores" (p. 69).

Brote heterogéneo que se acentuará tanto en la adopción de un lenguaje poético, como en la posición político-social de cada uno de sus miembros. Ya para entonces algunas voces de aquella generación advertían la necesidad de una conciencia crítica que gobernase el quehacer poético. También en la antología de Cevallos, Lauer afirmaba: "Pero por clara que sea o fuere la conciencia del poeta, más precisamente del poeta del Perú, éste por lo general sufre una falta de conocimiento de su herramienta: la técnica poética..." (p. 93).

Las diferencias se marcan, dijimos. Y en este contexto no podemos tergiversar las cosas. Es evidente que el Carlos Henderson de esa época se encontraba fascinado por una "ideología" radicalizada por lo inmediato (Cuba, Vietnam, guerrillas peruanas, etc.). Así, Henderson declaraba por entonces: "La función del escritor se nos resuelve en desentrañar las contradicciones en las cuales estamos incluidos como pueblo..." (p. 45).

Y en aquel año de 1967, con sólo *Los días hostiles* (Lima, 1965) publicado, Henderson se asoma a un punto que será, con menos o más énfasis, su *leitmotiv* permanente: "Este es el marco de referencia de mi poesía: es una reacción contra el mundo de la alienación que esta sociedad con sus fuerzas hostiles desencadenadas, anulando al hombre como parte de la colectividad y desde luego en su individualidad" (p. 46).

En *Narración y poesía en el Perú* (Lima, 1982), Lauer, ya maduro y con autoridad de años, precisa la ubicación y trascendencia de los poetas que por aquellos años de los 60 deambulaban por los peligrosos pasillos de la poesía peruana. Lauer dice que "es esa introducción de la historia y de la cultura, como los dos grandes y nuevos elementos de la poesía peruana de los años 60, lo que va a conformarla completamente y a llevar detrás suyo una cantidad de poetas incluso provenientes de generaciones anteriores..." (p. 81). Peregrina o no, esta interpretación del fenómeno puede servirnos para reconocer un cambio importante: para los miembros de dicha generación se abría la puerta de lo que podría llamarse *modernidad*, en su sentido más crítico y audaz.

Las formas, las tonalidades variarían. Mas el hábito ejecutante proyectaría a cada uno de los del 60 por la más que fascinante ruta de la auténtica poesía. El trabajo de Henderson menos "fosforescente" que otros, se constituirá en una especie de "subterránea" conciencia del grupo. Una poesía hecha de lucidez, de pasión, de infinito deseo humano. Una poesía que se aventura por los meandros del inconsciente, para arribar al goce en el enunciado.

Breve análisis de los poemas indicados

Centrémonos en la poesía hendersoniana y advirtamos esa constante del lenguaje como objeto de reflexión. Un trabajo con la materia que poco a poco se ha ido convirtiendo en aquello que el propio poeta declaraba hasta hace poco en sus ejemplares lecciones sammarquinas (1): aquel lema de "la forma intensifica los contenidos" se convirtió en el reconocimiento cabal de un trabajo casi artesanal (en el mejor sentido) que lo proyectaba a una "transpersonalización" como única forma de comunicación real con el otro: el gran orden simbólico. Tal *intensificación* nos plantearía la cuestión de las distintas modalidades con las que hablante poético hendersoniano constituye su propio discurso. Aquí trataremos de asediar un punto que nos parece crucial: si algo caracteriza la poesía de Henderson de la de los otros miembros de su generación, es en aquello que podríamos definir como "la irrupción del goce en el discurso".

"Límites" es el poema que abre la sección "Identidad", y a la vez inicia el *tono* capital en la actual escritura de Henderson. En efecto, el cansado "narrativismo" poético de antes, pareció haber conducido a nuestro poeta (*En el pasado ventas numerosa como un río*, Mexico, 1980) a un rutinante asedio de la frase prosaica ("Ella precedía un cortejo de cuerpos celestes. Yo me auné al asedio; paseamos por las alamedas, las fuentes surtían luces..."). Con el libro *Identidad* inaugura no sólo un

tono nuevo, sino también una actitud vital que implicó la interioridad más sagrada, el culto de la introspección con ansias de sublime entrega, de reconocimiento de uno mismo y sus propios "límites":

*no
yo nunca quise vacío
mi tuya muerte
mi bestia
mi bestia imagen immaculada
de sí insuflada instante....*

El enunciado "mi tuya muerte", con los posesivos antecediendo a un término tan concluyente como la "muerte" nos abre la puerta a un tratamiento contradictorio y a la vez complementario, donde cada elemento queda atrapado en una tensión significativa. Situación que marcará indefectiblemente la producción posterior.

En esta etapa es relevante el alejamiento de aquella "lógica" narrativa. Significa la inauguración del discurso de la subjetividad que incorpora perspectivas varias y en conflicto. "Límites", poema de reconocimiento, insuflado de voraz necesidad de *ser*, prosigue diciendo:

*vastedad de astros soy
tengo que reconocirme cómo?

para mí no habló heredad ni la piedra
tengo yo identidad?*

Verso a verso se constituye este desgarrado hablante que *parla* a un *tú* creador del propio *yo* ansioso de "apetencia allí / apetencia de cerca / apetencia de presteza...". El poema redondea la imagen de un *yo* no sólo en búsqueda de un *ser*, sino de un *dónde* ser (¿cuál es el espacio que se ocupa?); finalizando con aquellos breves pero más que significativos versos:

*donde soy
el otro
otro*

Otra vez el lema: "*forma* intensificando *contenidos*". Ese fraccionamiento que esboza el hecho de "uno" dentro de "otro" o viceversa. Una forma que acerca el mundo y el *yo*. Y el orden simbólico como "cortina de fondo", como aquello que brinda existencia al significado mismo desde el momento que adquiere el reconocimiento intersubjetivo. Y desde ahí, el paso siguiente de irrupción de lo "no-simbólico": el goce.

tono nuevo, sino también una actitud vital que implicó la interioridad más sagrada, el culto de la introspección con ansias de sublime entrega, de reconocimiento de uno mismo y sus propios "límites":

*no
yo nunca quise vacío
mi tuya muerte
mi bestia
mi bestia imagen immaculada
de sí insuflada instante....*

El enunciado "mi tuya muerte", con los posesivos antecediendo a un término tan concluyente como la "muerte" nos abre la puerta a un tratamiento contradictorio y a la vez complementario, donde cada elemento queda atrapado en una tensión significativa. Situación que marcará indefectiblemente la producción posterior.

En esta etapa es relevante el alejamiento de aquella "lógica" narrativa. Significa la inauguración del discurso de la subjetividad que incorpora perspectivas varias y en conflicto. "Límites", poema de reconocimiento, insuflado de voraz necesidad de *ser*, prosigue diciendo:

*vastedad de astros soy
tengo que reconocirme cómo?

para mí no habló heredad ni la piedra
tengo yo identidad?*

Verso a verso se constituye este desgarrado hablante que *parla* a un *tú* creador del propio *yo* ansioso de "apetencia allí / apetencia de cerca / apetencia de presteza...". El poema redondea la imagen de un *yo* no sólo en búsqueda de un *ser*, sino de un *dónde* ser (¿cuál es el espacio que se ocupa?); finalizando con aquellos breves pero más que significativos versos:

*donde soy
el otro
otro*

Otra vez el lema: "*forma* intensificando *contenidos*". Ese fraccionamiento que esboza el hecho de "uno" dentro de "otro" o viceversa. Una forma que acerca el mundo y el *yo*. Y el orden simbólico como "cortina de fondo", como aquello que brinda existencia al significado mismo desde el momento que adquiere el reconocimiento intersubjetivo. Y desde ahí, el paso siguiente de irrupción de lo "no-simbólico": el goce.

Esclarece esto el propio poeta en recientes declaraciones(2): "la poesía, como todo lo que palpita y vibra, es esa tensión donde los contrarios se dan la mano. Donde disyunciones dicen su voz y su canto, a veces su desgarramiento..."

"El ojo de la piedra" acentúa magistralmente esta "poética": "Lo de dentro dentro, cerca sopesa". Verso inicial de ese interminable rito hacia lo "interior-exterior". Este poema que sirve de título a la antología, se nos presenta como un discurso desde la "otra orilla" de ser oposicional en constitución. Siguiendo la técnica moderna de *concentración*, ese vaivén de plena tensionalidad, el poema organiza caótica como significativamente el orden de las cosas, la vitalidad de las mismas. Versos cortos que implican una serie interesante de oposiciones, materializadas en términos relacionantes de sentido. Debido a su importancia capital, transcribiremos el íntegro del poema:

lo de dentro dentro, cerca sopesa
 hormigueo atado, hilos dispuestos
 nivel nivelado, manivelas de
 brazos al cielo, al abismo
 plenos procesando
 comparando roían
 sorbían rostros
 desde los erales
 anuncios, nuncios
 la remesa, la
 medalla -el reverso-
 la que no se ve, exige
 la bestia, pirámides

el resto, el reto
 más orbe que nunca
 exalta su parte, sabe
 su potencia
 todo oído, tensión...
 al trasmundo, casco áureo
 de la cascabela, eros
 vecindad paterna
 nómada materna
 a cuestras solariega...

locuacidad del grito
 tengo que continuar

Según Zizeck (3) "el cuerpo se somete a la *castración*, evacúa el goce de él y sobrevive como desmembrado, mortificado". Se reconoce en ese nivel la *falta* del gran "Otro" (orden simbólico), y ante ello, el "sujeto" poético hendersoniano responde con la furia de los versos finales: "locuacidad del grito/ tengo que continuar". Poema de múltiples resonancias, pero en el cual podemos detectar elementos convincentes de cómo el principio *goce* se establece en grado de tensión excluyente. Tensión que, como instancia de lo *real*, se incorpora en la estructura poética. Como ente presimbólico (real), se articula en un cuerpo que nace de la "vecindad paterna/ nómada materna; o en otras series de enunciados.

Entre los poemas "Límites" y "El ojo de la piedra" media casi una década de trabajo. Si tendríamos que resumir en unas palabras el valor de este proceso afirmaríamos que fue una etapa de búsqueda de sí mismo, a través de una disciplinada forma de *transpersonalización*.

Sobrepasada, al parecer, esa etapa (por lo menos en los grados más conflictivos), surgen publicados también en la última antología, algunos poemas en una sección especial: "Inéditos". Entre ellos "Big bang corporel o no hay vuelta al orden" nos revela la pretensión de acentuar un renovado tono poético, una nueva forma de asumir el mismo compromiso con la palabra. Tal vez visos de una aventura auténtica y una definitiva madurez:

*hoy lo sé el instante es su furia atizada no la arrogancia
y la ironía la verdad de un verso que nombra
el cuerpo a flor de piel/ a flor de piel
tal cual la vez primera digo
vivir posee independientemente su objeto
digo, vivir a nuestra manera la vida
la resultante: una vida...*

Fluidez verbal, densidad expresiva, tonalidad precisa, entre solemne y solecista, evidencia de otra búsqueda -una más-, tal vez la definitiva, y versos finales que anuncian un hablante renovado:

*Esto es parte de mi historia
fragmentos de la oscura
breve voz / y de su eterno floreciendo: no la arrogancia.*

El largo viaje desde lo interior, el descubrimiento del *goce* como elemento englobador del esfuerzo poético, hasta llegar a esta sublime adopción de la palabra como espacio de la estricta expresión, nos dice de un poeta con propuesta, con poemas que, como bellamente dijera Rodolfo Hinostroza, semejan "altas columnas de fuego sobre los parajes desolados de nuestra conciencia contemporánea".

NOTAS

- (1) Tuvimos ocasión de asistir a sus lecciones del Seminario de Teoría Literaria, antes de su vuelta a Francia en agosto del 92.
- (2) Entrevista en *Socialismo y Participación* No. 53, Marzo 1991.
- (3) *El sublime objeto de la ideología*, p. 167.

BIBLIOGRAFIA

- Cevallos Mesones, Leonidas (antologista) *Los nuevos*. Lima, Ed. Universitaria, 1967.
- Henderson, Carlos *El ojo de la piedra* (antología personal). Lima, Editorial Mosca Azul, 1991.
- Varios. *Narración y poesía en el Perú*. Lima, Hueso Húmero Ediciones, 1982.
- Zizeck, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Mexico, Siglo XXI, 1992.

ELEMENTOS POLIFONICOS EN LOS INOCENTES DE OSWALDO REYNOSO

Carlos García Miranda

La publicación de *Los inocentes* de Oswaldo Reynoso (Arequipa, 1932), en 1961, provocó indistintas reacciones. Por un lado, estaba el silencio cauto y expectante de la crítica -digamos- «oficial», y por otro, la reseña, bastante laudatoria, de José María Arguedas (1). En dicha reseña, Arguedas establece dos conceptos básicos sobre el texto: a) «Reynoso ha creado un estilo nuevo: la jerga popular y la alta poesía, reforzándose, iluminándose»; y b) "con *Los inocentes* empieza un ciclo de una obra que puede llegar a ser tan importante para la literatura como para el estudio de los problemas sociales de la capital".

Las líneas de lectura de Arguedas se concretizan en dos niveles: el retórico (jerga popular, alta poesía) y el socio-cultural (importante para el estudio de los problemas sociales). Desde una perspectiva crítica específica (socio-histórico) estas dos líneas de lectura resultan acertadas, aunque, enfrentados con las realizaciones concretas del texto, estas tiendan a incidir únicamente en lo evidente, en lo declaratorio, reduciendo sus contenidos a esquemas y conceptos estereotipados y maniqueístas, en más de un caso: literatura popular, urbana, marginal, etc.

En cierto modo, la lectura que hizo Arguedas de *Los inocentes* resulta fundacional, puesto que la crítica posterior asumió, con sus respectivos matices y desarrollos, sus ideas básicas. Consecuentemente, dicha crítica reconoció las limitaciones interpretativas anteriormente denotadas. Más aun, existe en ellos una soterrada intención de subvalorar los contenidos de esta novela, a pesar de que esta ha sabido mantenerse

vigente, a través de los años, como una propuesta audaz e iconoclasta, y sobre todo, a pesar de sus alcances en tanto estructura narrativa y espacio referencial, sus realizaciones textuales han sido casi o literalmente olvidadas por la crítica especializada. Ciertamente existen notas, comentarios breves, pero ningún artículo lo suficientemente amplio y esclarecedor como para dar cuenta de sus contenidos y vigencia como propuesta narrativa, salvo el reconocimiento asolapado de su valía.

Esto se evidencia en el hecho de que ninguno de los que hasta ahora se han ocupado del primer libro de Oswaldo Reynoso -por lo menos en la bibliografía que manejamos (2)- han intentado establecer algún tipo de acercamiento crítico a lo que consideramos medular en *Los inocentes*: su sistema narrativo y su espacio referencial.

Sistema narrativo

Los inocentes está organizado en cinco relatos relativamente breves (el más extenso tiene 17 páginas y el menor 3). Dichos relatos mantienen una doble relación: son estructuralmente independientes como relato individual, pero a su vez también son estructuralmente dependientes como conjunto de relatos. Esto último plantea la existencia de una cierta hibridez en la constitución del libro, puesto que si bien cada relato funciona independientemente como tal, la naturaleza de los mismos escapa a la noción específica del relato.

Algunos de ellos ("El Rosquita"), no pasan de ser una breve caracterización de un personaje; otros se nos presentan como la secuencia de una historia mayor ("Cara de ángel"), y todos carecen de una trama definitiva. De otro lado, existe un desplazamiento recurrente tanto de los personajes como de los contextos y la materia narrada que relaciona y complementa entre sí todos los relatos, articulándolos como si fuesen los planos de una novela. En este sentido, *Los inocentes* se establece como un texto de naturaleza híbrida, incapaz de constituirse plenamente como una unidad en tanto relato-relato, ni tampoco como una totalidad en tanto novela-novela.

Desde nuestra perspectiva crítica, denotamos que esa sensación de hibridez se produce debido a que el sistema narrativo de dicho texto se articula en una doble estructuración: una general, de organización polifónica, y otra subordinada, en la cual se relacionan distintas estrategias narrativas (monólogo interior, interpolación de planos, ruptura de la linealidad temporal) y de elementos poéticos (la imagen como estructura, la adjetivación múltiple y la metáfora como retórica).

Estructura general: polifonía

En una primera observación, denotamos que en la estructura general de *Los inocentes* cada uno de los cinco relatos que la conforman constituye, ante todo, una «voz» que actúa independientemente de las otras, cuya realización se da tanto en el personaje principal o héroe, como en la historia que de éste se narra.

De otro lado, y en una segunda observación, vemos que cada relato se presenta como un espacio fragmentado, autónomo en sí mismo, pero insuficiente para establecerse como totalidad. Este «espacio fragmentado» coexiste y se interacciona con otros (los restantes relatos) en un espacio mayor, el cual, en última instancia, es el que dota de unidad estructural al libro.

En este sentido, nos parece que dicha estructura general responde a una cierta organización polifónica, cuya formulación más genérica la establece como «el desarrollo simultáneo de dos o más líneas melódicas que, aunque perfectamente ligadas, guardan una independencia entre sí» (3).

De ese modo, en *Los inocentes* «el desarrollo simultáneo» estaría referido a la coexistencia e interacción de los espacios fragmentados en un ámbito narrativo mucho mayor (espacio referencial), y «las líneas melódicas» a las voces y a su mutua relación de independencia-dependencia.

Estructura subordinada: monólogo e imagen

La estructura subordinada en *Los inocentes* se articula a partir de: a) el despliegue de una serie de estrategias narrativas muy bien integradas a las necesidades del relato; y b) la inserción de elementos poéticos estructurales en la organización de la materia narrada.

En cuanto a lo primero, destaca el uso del monólogo. En todos los relatos el monólogo interior cumple un rol esencial, puesto que es a partir de su utilización que Reynoso logra articular el espacio referencial con el espacio «fragmentado» de cada relato, provocando un efecto de desplazamientos narrativos, de totalidad. Es a partir de este recurso que los personajes adquieren competencia para establecerse ya no como objetos de representación sino como sujetos de representación. Este rasgo, característico de la novela dostoiévskiana, se hace evidente en *Los inocentes*, específicamente en los procesos de construcción de los personajes principales o personajes-voz.

Con respecto a lo segundo, cabe señalar que es la imagen, como elemento poético estructural, la dominante en dichos procesos de inserción. Su utilización se realiza en dos niveles: como retórica y como estructura.

La imagen como retórica se realiza a través del discurso descriptivo del entorno urbano; cada imagen constituye un elemento condensado de ese entorno urbano o referente («el semáforo es caramelo de menta: exquisitamente. Ahora, rojo: bola de billar suspendida en el aire», «el sol, violento y salvaje, se derrama, sobre el asfalto, en lluvia dorada de polvo»). En este nivel, la imagen no es sólo utilizada con fines estilísticos, sino también como una síntesis poetizada de la historia narrada.

En cada relato existe, en su culminación o como parte de él, una imagen que condensa la crisis existencial que atormenta a cada personaje («Cara de ángel queda solo, echado en el pasto, los árboles recortan en pedazos el cielo nublado, caluroso, sucio, sucio, sucio»). En cuanto a la imagen como estructura, se refiere a que cada relato es concebido como una imagen (espacio fragmentado), los mismos que al refractarse entre sí mismos se constituyen como una totalidad: cada relato construye una imagen, una representación parcializada e inconclusa del mundo, la cual necesita de las otras para establecerse como totalidad.

Espacio referencial

En *Los inocentes* el espacio referencial no se establece a partir de un contenido, una objetivación de la realidad, sino de un proceso que en su desarrollo produce un efecto de totalidad, de realidad objetivada. Dicho «proceso» y su consecuente «efecto» es generado en la enunciación del discurso narrativo, el cual está determinado por el modo o la posición desde la que se narra. Esta posición es la asumida por los personajes y no las del autor. Los relatos se construyen no a partir de un «debe ser» sino de un «es». Son los personajes cuando monologan los que construyen o posibilitan el proceso. El autor participa de esta construcción desde una posición subordinada a las necesidades de los personajes: su discurso no valoriza sus acciones, las describe, o más específicamente, las descubre.

De este modo, el espacio referencial es un ente en constructo, cuyo marco se va ampliando en cada relato. Dicho espacio actúa como un eje articulador de todos los procesos narrativos generados al interior del texto. Esto determina que los límites de cada relato sean rebasados constantemente por el espacio referencial, desplazando sus contenidos e instaurándolos como una totalidad. En ese sentido, es en dicho componente en donde los límites del relato, como ente estructuralmente autónomo, se diluyen, mostrándose el conjunto del libro como un cierto tipo de construcción narrativa abierta o polifónica.

En consecuencia, el contenido polifónico evidenciado en la estructura de *Los inocentes*, revela, entre otros aspectos, su decidida

inserción en los ámbitos de la narrativa moderna. La fragmentación de espacios, el personaje como sujeto representado, la distancia que adopta de la clásica estructura aristotélica (que aún mantienen, por ejemplo, Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro) y los procesos narrativos que elabora para construir una realidad, no idealizada como en toda novela monológica (en la cual se sustenta gran parte de la narrativa peruana), sino objetivada, lo establece como tal.

Estas observaciones vinculan al primer libro de Oswaldo Reynoso con otras producciones narrativas nacionales -digamos- neovanguardistas como es el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* de José María Arguedas, *Monólogo desde las tinieblas* de Antonio Gálvez Ronceros y *Nahuin* de Eleodoro Vargas Vicuña. En todos ellos existe la necesidad del testimonio, de la poesía como recurso fundamental para representar un sujeto que hasta entonces, en el corpus de la narrativa y literatura peruana, estuvo innominado.

NOTAS

- (1) Suplemento dominical de *El Comercio* (Lima, 1-10-1961).
- (2) Vidal, Luis Fernando: «La ciudad en la narrativa peruana», pp. 11-17. *Presencia de Lima en la literatura*. Lima, Desco, 1986. Cornejo Polar, Antonio: «Notas sobre las tradiciones marginales». *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, CEP, 1989, pp. 157 - 173. Gutiérrez, Miguel: «La narrativa del 50», *La generación del 50: un mundo dividido*. Lima, 1988, pp. 141-147.
- (3) Kundera, Milan: «Diálogo sobre el arte de la composición», *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1987, p. 86.

ENTREVISTA A ENRIQUE VERASTEGUI: LA FIESTA DE LOS SIGNOS

Jorge Coaguila

-Alguna vez declaraste que buscas «transformar el lenguaje», llevando a la práctica la Tesis XI sobre Feuerbach de Karl Marx. ¿Cuánto hay de utópico en esto, Enrique?

-Creo que si no luchamos por una utopía, si no estamos inmersos en ese pensamiento, estamos viviendo de cara al pasado. Por eso pienso que el presente es siempre utópico. Pero, refiriéndome a tu pregunta, «transformar el lenguaje» sí es posible. Creo que el lenguaje siempre está envejeciendo, pero a la vez siempre está renovándose, cambiando de piel. Son los cambios técnicos los que modifican, definitivamente, el proceso de la escritura. Es obvio pensar, por ejemplo, que se produce un tipo de literatura y un tipo de percepción de las cosas diferentes luego de la invención de la imprenta de Gutenberg. Del mismo modo se puede pensar que las máquinas de escribir y las computadoras cambian radicalmente no sólo el lenguaje sino también la escritura. Ahora, en qué consiste ese cambio. Ese cambio es, sobre todo, un cambio a nivel del estilo que en las sociedades contemporáneas se torna -por efectos de la tecnologización- totalmente visual. Entonces se privilegia más lo visual que lo reflexivo, por ejemplo, en determinados países y en determinadas sociedades.

-En 1978, en el primer número de la revista Ecuatorial, publicas el poema «Concierto a máquina» que, para un crítico, le pareció más complicado que las instrucciones para armar un Volkswagen. ¿Te molesta que se diga que tu poesía es difícil de comprender?

-No me fastidia, pero tampoco me complace. Pienso que la poesía obedece a ciertas normas formales de las cuales no puede escapar porque si no dejaría de ser poesía. Creo que la poesía es, como diría Johan Huizinga, necesariamente lúdica y también, como diría Victor Sklovski, es artificio. Tú manejas el lenguaje y, por lo tanto, también los signos como si jugarás con el cubo de Rubik o como si manejaras un Lotus en el circuito de Le Mans. Es importante tener en cuenta que se trata de escribir para una sociedad de espectáculos, para fascinar al lector.

-¿Aceptas que tu poesía sea eminentemente erótica?

-No escribo exactamente poesía erótica. Lo que trato es de impregnar el erotismo en la visión de múltiples temas que yo desarrollo. Porque considero -al igual que Herbert Marcuse, que fue el profeta de toda una generación- que no es la genitalidad lo interesante sino la erotización de todo el cuerpo, para transformarlo de instrumento de producción en lugar de placer y de conocimiento. Pienso esto pues pertenezco a una época postmoderna y postindustrial, en la que la bandera de lucha fue la reivindicación del cuerpo, como lo plantearon millones de hippies en todo el mundo. Escribo del cuerpo para reivindicarlo como un elemento necesario a la conciencia de este país, donde la gran mayoría ignora que la felicidad reside en ellos mismos.

-Tu vida está abocada, y tu obra así lo expresa, a una constante búsqueda de la felicidad. Pero ésta se centra en el placer sexual. ¿Por qué de una manera tan reiterativa?

-Sí (sonríe), yo he dicho que la felicidad es una experiencia concreta de la función sexual (risas). Pero, al reflexionar de este modo, hay que ser conciente de que lo que se piensa determina, también, la felicidad. No se puede tener placer sexual sin conciencia de que vives ese momento sexual. De ahí que el sexo sea siempre una ceremonia, un rito, hasta una religión, como el Tantra Yoga, que eleva -a ese placer- a un poder cosmogónico.

-«Hay que erotizar el pensamiento», dices en una entrevista de 1988 y, hace algún momento, afirmaste que se debe transformar el sexo «de instrumento de producción en lugar de placer y de conocimiento». ¿No te parece ésta una forma instintiva de llegar al saber?

-Según Carl Gustav Jung, a quien Mao copió literalmente en sus obras filosóficas, el conocimiento tiene un primer momento en la experiencia sensible y luego en la conciencia de reelaborar esa experiencia,

de analizarla. En ese sentido, «hay que erotizar el pensamiento» quiere decir que hay que unir los conceptos en la mente y hacer una fiesta de signos en ese laboratorio cerebral. Hay que ser conscientes y disfrutar de los placeres que tengamos. En realidad, el erotismo es una experiencia biológica que se enaltece profundamente en el encuentro de dos personas, bajo el concepto de perpetuidad, que es un concepto que puede encarnarse en un hijo o que puede disiparse en la nostalgia del orgasmo.

-¿Por qué te consideras «producto hippie» en poesía? ¿Qué quiere decir «producto hippie» en poesía?

-Desde el punto de vista histórico yo puedo considerarme un «producto hippie» en poesía, dado que he vivido la época hippie. En esta época los jóvenes se dejaban crecer el cabello, empuñaban una flor y la arrojaban a los fusiles que los llamaban a tomar las armas, se planteaban el sexo como un acceso hacia Dios. Desde ese punto de vista sí soy un hippie, puesto que he vivido esa época. Mas, desde el punto de vista literario, yo no soy hippie. Sino un tipo que, a pesar de sus cabellos largos, está más cerca de los tecnócratas que en ese momento hacían una literatura que a mí me resultaba fascinante, de la cual mi obra literaria es un resultado. Me refiero a los estructuralistas.

-Justamente se habla de que los estructuralistas te influenciaron mucho. ¿De qué modo te formaron ellos?

-Sobre todo a través de la conciencia de que hacer literatura no es una actividad ingenua, sino una experiencia radical en una sociedad tecnológica. La obra literaria, para los estructuralistas (para Roland Barthes, Phillippe Sollers, Julia Kristeva, Gilles Deleuze, Félix Guattari), no es otra cosa que una metáfora de las máquinas que mueven a la sociedad. Ellos entienden que, no necesariamente, el sexo es una cuestión biológica. Sino un efecto de máquinas deseantes que se mueven en el inconsciente del hombre, como consecuencia de su atracción o rechazo a las máquinas, aunque siempre determinado por ellas.

POEMAS

Kusi Pereda

Afuera sólo música y risas,
y voces estranguladas que gritan.
Trenes que llegan (y la crepitación
del polvo levantado)
circundan el exterior del reino.
El piso está lleno de papeles y desechos,
y tu olor a otras mujeres,
en muchos autos veloces descarnados,
vuelve a quemarse lentamente.
Yo creo que estás en el juego
pero el silencio acorrala todo acorde.
Sólo un caracol suena la bocina
y ya siento que rechinan el montón de cajas
desarticuladas y vencidas.
Este cuarto es inmenso y lo abandono,
lo dejo al desierto muerto y blando
para así creer que reina el día
en un descanso cómodo.
Azul amanecer y mi abuelo no despertó.
Al recordar esto no afligen más lejanías.
Agosto, pronto olor a primavera:
qué cerca siento tus rígidos dedos.
Era azul, era azul y no me despedí.



Desprendidas las ramas,
 el fuego de lenguas inciertas cubre el rastro,
 y los tejados batiendo como alas despejan el cielo
 descubriendo un insomne vapor de nubes huecas.
 Después de un breve viento en el otoñal quejido,
 las voces que en nosotros duermen al silencio
 sienten la esfera del descanso sombrío y cotidiano
 y corren por la plaza del fondo tembloroso en un vaso,
 discerniendo el abrazo, esperando rescatar
 la volátil humareda resbalosa entre las manos.



Hoy nada me es extraño
 ni las nubes que palpitan ni el seno que resguarda,
 ni el racimo seco que espera senderos retomados.
 Encuentro excusas para confrontar mi voz
 con desfallecimientos cotidianos,
 y me siento diametralmente triste
 por la verdad inmóvil, tan ligeramente fantasiosa,
 que nos niega comarcas de destierro.
 Nos aparta de umbrales no cruzados, madejas de piedras repartidas
 y amplias tersas pieles unidas con puentes profanos.
 La red se distingue negra, benéfica para pocos.
 Desearíamos poseerla y desencajarla,
 densamente poblada y desilusión que araña
 el simple rodar gris al que rugientes
 vanos, olvido imposible, se aferran los hilos.

POEMAS

Casimiro Ramírez

Detrás de las montañas por donde el sol
se oculta por las tardes

Felia.

Ahí no termina el universo.

Hay más allá todavía órbitas que la luna sola sabe.

A cada lugar de este territorio a donde

el guerrero una madrugada llega

el dolor y la miseria

llegaron hace ya cientos de años.

Sin embargo al cruzar una noche por aquella
montaña de Chacoya

Vi un río indismayable acometer contra los muros
de la cordillera de los Andes.

¡Y vi también a las estrellas a la altura de mi frente!



He regresado apenas esta tarde. ¿Y tú ya me preguntas
cuándo tendré que irme?

Extraño debo ser ya aquí, igual que el viento
y ha de ser cierto entonces
que quien cruza una vez el río Huancabamba
habrá de cruzarlo otra.

¡Y hasta morirse otra vez más!
¿La vida es entonces ir
y venir
incesante ir y volver para nuevamente irse?

De una banda del río a otra sólo
nos haremos señas para siempre.



He cruzado, Felia, esta tarde el puente
de Paucartambo.

Y desde el otro lado del río un hombre
se quedó llamando.

Que sin documentos nadie -dice- cruzará el puente
nadie llegará a Oxapampa.

Además de avisarnos que un balsero recogió las prendas
picoteadas por los loros ¡*malditos animales!*
de un viajante a dos leguas más abajo.

¿Y quién será -pregúntale- ese que al ponerse el sol
llena estas selvas con su orfandad y su ¡*María!*

¡*María!* ¿dónde estás?

¿Es hombre o es mujer aquel cadáver que arrastraba el río?

EL YUKISH Y EL CANTO DE LA ABUNDANCIA

Gustavo Solís F.

En tiempos antiguos, durante la siembra, se vestía a un yukicho con ropa como a gente y se le ponía en una anda para hacerlo pasear por el contorno de las chacras, con todos detrás cantando y bailando. Hasta hace pocos años se hacía esta misma ceremonia en algunos pueblos de Cajatambo (norte de Lima) como parte de un rito de siembra que tenía por finalidad una buena cosecha. La ceremonia comprometía al yukicho para que rogara por la lluvia, beneficiando así a los humanos. En el periodo de la colonia, durante la intolerancia religiosa que promovió lo que se llama la extirpación de idolatrías (siglos XVI y XVII), en pueblos que ahora pertenecen a las provincias de Cajatambo y Bolognesi, mucha gente padeció muerte y crueles castigos por hacer esa misma ceremonia con el zorzal. En estos tiempos no hay castigos por «idolatría», pero hay procesos de extirpación cultural que hace que la gente olvide hacer las ceremonias rituales con el zorzal, provocando que los zorzales no se sientan comprometidos para que haya lluvia.

En algunos lugares de los andes al zorzal se le llama yukish; cuando se le trata con cariño se le dice yukicho; e imitando su canto, se le reconoce como yuk-yuk.

El yukicho es ave sagrada para la gente de la cultura quechua. También lo es papamosca, a la que en el quechua de Cajatambo se le llama *qishraw*. Estas dos aves son veneradas debido a lo que hicieron por los campesinos respecto a la agricultura de una serie de productos, pues se cuenta en las leyendas que el yukicho y el qishraw se habían puesto de acuerdo para robar las semillas de toda clase de cultivos a la diosa

Raywana que vivía en el pueblo de Caina (en Huánuco), que en tiempos antiguos era un lugar sagrado para los habitantes de Cajatambo y otros pueblos de la zona. La forma como dichas aves robaron las semillas a *Raywana* había sido como sigue:

El pajarito llamado qishraw recogió una gran cantidad de piques y piojos y los arrojó a los ojos de la diosa *Raywana*; y mientras ésta, desesperada, se descuidó tratando de sacárselos, el yukicho aprovechó para robarle las semillas que guardaba la diosa, distribuyéndolas inmediatamente entre los distintos pueblos. Desde aquel momento la gente tiene variedad de cultivos para satisfacer su hambre. Asimismo, desde aquella oportunidad, en todas partes de la sierra norte de Lima la gente guarda especial consideración por el yukish y el qishraw. Ambas aves tienen una aureola de criaturas prohibidas, por lo que los mayores advierten siempre a los niños para que nunca osen matarlas; pues si lo hacen, las personas se convertirán irremediablemente en gente pobre y menesterosa, y andarán dando pena por toda la vida, como castigo por haberle hecho daño a tales aves.

Para la gente de la chacra el yukicho merece aun más respeto, pues anuncia la lluvia que necesitan las sementeras. Y, en verdad, el yukish tiene que ver mucho con el agua, ya que como todos en la sierra saben, acostumbra refrescar su cola remojándola en forma muy repetida, hecho por el que la gente suele decir que el yukish es enfermo de *wanti* o sífilis. Esta es otra razón que los mayores arguyen ante los niños para que nunca intenten matar al yukish, ya que si lo hicieran adquirirían la terrible enfermedad.

Cuando se observa con detenimiento la vida del yukicho se descubre que efectivamente hay una muy estrecha relación entre esta ave y la lluvia o el agua; pero lo importante no es aquella curiosa costumbre de remojarse la cola repetidamente en las agua de las acequias o en las del rocío de la lluvia, sino que, de una forma que lamentablemente desconocemos el yukish tiene la extraña facultad de predecir a la lluvia, con pronóstico que seguramente nunca falla.

El yukicho canta armoniosamente anunciando que va a llover, y la gente se alegra de ello, pues con la lluvia los agricultores podrán sembrar y las plantas crecer, produciendo la tierra el sustento que alimentará a los hombres durante el año. Por ello la gente protege y respeta al yukicho. Para el yukish mismo la lluvia es también de importancia vital, pues, sin duda, el yukicho anhela que llueva, y cuando la lluvia es inminente se alegra y se pone nervioso cantando y saltando por los techos de las casas, o volando de rama en rama en los árboles.

El yukicho quiere que llueva porque la lluvia hace que emerge de la tierra su alimento más delicioso que es la lombriz. La lluvia hace que se humedezca el suelo y se reproduzcan las lombrices. Pero el yukicho canta para que llueva más y más, y cuando esto sucede la tierra se vuelve muy acuosa y las lombrices se ven obligadas a aflorar a la superficie donde el yukicho, que se las sabe, espera listo para comérselas.

El yukicho ruega en su canto por la lluvia. Hay quienes dicen que en su trino se escucha:

Llover, llover, taititu

Llover, llover, taititu

Algunos le encuentran broma muy pícaro en su canto, pues afirman que el zorzal canta (en quechua):

warmii, surii... chichu;

maqaa, haytaa... piyur, piyur

(Mi mujer, mi hija, preñadas;
les pego, les pateo... peor, peor).

TAKANAKUY

Antonio Ureta.

*A Eugenia, cuyos ágiles pies bullen
alegremente en mi memoria.*

Después que el antiguo patrón dejó la mansión, cuadrillas de operarios habían echado abajo todo revestimiento, hasta los jardines circundantes habían sido volteados. Nunca había ocurrido esto. Gringo que se iba, claro, era para retocar algunos detalles, pero, ahora, sólo faltaba que removieran hasta los cimientos. En un mes, diligentes maestros de obra dejaron todo como un anís. Pintores y carpinteros quedamos por algún tiempo fabricando anaqueles a lo largo de un gran ambiente en el confin de la casa. ¿Quién vendría a vivir. ¿Acaso el Presidente de la República? ¿Y los armarios laqueados al poliéster serían para el reposo de los libros de la Nación?

A los pocos días tuvimos ante nosotros a Mr. Attwell. Es el dueño de las máquinas, dijo alguien, como aviso, no como noticia. Mr. Attwell venía con un maletín en la mano, nada más. Acá, la Empresa (es decir, los pulmones de los que se achicharraban en La Fundición y los socavones) ponía casa asentada en Chúlec -paraje de ensueño a salvo de los gases tóxicos que había calcinado el resto del valle- y, dentro de ella, todo género de servicios y gangas que hacía caminar a los obreros con la paciencia suspendida, rumiando una gran huelga; todos llevaban un libro en el bolsillo inquietándoles el espíritu. Mas en nuestra cuadrilla teníamos un maestro a quien le decíamos Choclitó, porque su cara y su prominente nariz estaban sembrados de chupitos por efecto de los ácidos que emanaba

La Fundición. Se los reventaba, pero, por otro lado, le renacían con insistencia. «Estás como el saqra choclo», le decíamos y reía apagado. Una gran curiosidad lo había traído de las profundidades de la mina: quería saber qué suerte corría el metal vertido a los hornos y máquinas. «El metal sufre», se le escuchó decir un día. Desde entonces parecía sufrir él también. No portaba libro alguno sino versos de canciones en quechua inscritos en el corazón. En el takanakuy de aquel año había sido tentado por el aire de una tal Bertha Berrospi, a quien comenzamos a llamar La Ñuqa porque venía de un lejano pueblo del Sur. La Ñuqa relumbraba las calles de la ciudad y enloquecía con sus labios flor de pajarilloa quien se le acercara. Nunca se supo cómo se las arregló para llegar a trabajar de doméstica en Chúlec. Motivo para el empeño de Choclitito, haber si Mr. Attwell en algún momento comentara «qué bien trabaja ese maestro», endulzando el corazón de la muchacha, porque además de bailarín, Choclitito era consumado ebanista. Justamente, cuando el capataz dijo que en Chúlec pedían la confección de un juego de sillones, aquel fue enviado a dicho trabajo. La Ñuqa se desvivía por llegar hasta él, por cualquier motivo cruzaba el patio echándole miradas, pedreándole con las migas de pan y él, ni corto ni perezoso, salía tras ella dejando a un lado su melancolía y la corría por las habitaciones y volvía y decía que la había tumbado, para antojo y envidia de uno. Silbeteando, tarareando trabajaba choclitito. En las mañanas se aparecía con los bolsillos (y el buche) llenos de jamón prensado, queso europeo, asado y conservas, y por las tardes mordía manzanas y naranjas de California, chocolates ingleses. «¡Caramba, Choclitito -le decíamos- como a gringo te alimenta La Ñuqa!» «¡Claro -respondía, orgulloso- el buen gallo picotea en corral ajeno, sólo así da gusto cantar, y brincar, con fuerza!» Así estaban, convidándose, chupeteándose en los rincones de la residencia. «¡Atataw! -le decía yo, en secreto, a La Ñuqa-, ¡atataw de estar muchando a ese chupiento!»

Llegó la época de carnavales. Los miles de hombres se atormentaban con las máquinas en el infierno. Sus mujeres huían de la atmósfera de ahí aun hasta las inmediaciones de Chúlec llevando sus atados de ropa y en el agua se tropezaban con las truchas flotando en desvaríos de muerte. Cada año hervía el ánimo de danzar como una salvación. Entonces, los extranjeros salían de sus mansiones, con sus esposas, hijos y empleadas, y se recostaban en las franjas y estribaciones a orillas del río para contemplar y solazarse con los bailes alrededor de los guindos y lamras traídos de Jauja o Tarma y plantados en la otra ribera. Gozaban ellos cuando al caer cada árbol engalanado, se avalanzaban sobre él gente adulta y los chiquillos en disputa de una prenda, de un utensilio, de un

juguete, y, a veces, de un billete de valor. Fue aquel año que ocurrió un hecho que dio de hablar por mucho tiempo: Mr. Attwell cruzó el puente para contemplar de cerca el carnaval junto a una hilera de curiosos. Al ser reconocido, se le acercó un grupo de entusiastas mujeres para jalarlo e incorporarlo a la comparsa. Mr. Attwell se resistió a bailar y, con ademanes amables, sólo dijo: «Oh, yo no sabe bailar eso». Pero como insistían y hasta comentaban en quechua que estaban siendo despreciadas por ser él un señor de carnes rosadas y pelambre de candela, y ellas, unas pobres cholas -que el gringo, claro, no comprendía ni papa supo que debía darles una excusa valedera, así que, viendo que los danzantes lucían disfraz riguroso creyó salvarse del acecho con el infeliz argumento: «Oh, yo quiere bailar, sí, pero no con potas». «¡Ah -dijeron, enfurecidas-, así que nosotras somos putas, dice que no quiere bailar con putas!», corrió el malentendido por toda la fiesta que se arremolinaron en torno al desdichado Mr. Attwell y le dieron de patadas, empujones y por último lo arrearon del lugar con aventones de restos de comidas y reguero de licor. Como él daba brincos y trancos con sus desafortunadas botas, al otro lado, los colonos se ahogaban de goce, maravillados de la peculiar efusividad con que Mr. Attwell era homenajeado, pero pronto salieron del chasco y se lanzaron a rescatarlo de la turba a mitad del puente. Llevado a su residencia, no salió por un buen tiempo.

Por esos días requerían más estantes, ahora para las paredes de la sala. Como nos urgían, nos quedábamos hasta la noche. Sin pesadumbre, cortaba, cepillaba, pulía y pintaba. Choclito, en cambio, se ocupaba de labrar piezas de buena madera para una mecedora atrapado en un ritmo y un espacio particular pensando, claro, en aquel semblante de puchka traviesa de La Ñuqa, gobernaba con dulzura y hendía la escopla en la piel oscura de la madera provocando efervescencia de líneas, copos y cogollos atrapados de los crispados lomos del río. Mientras Choclito soñaba, yo aprovechaba, por qué no, y me lanzaba a espiar a La Ñuqa, a relamer su endiablada gracia de sus gestos y ocurrencias. Fue una de esas noches que topé con una musiquilla anidada, al parecer, en las habitaciones del fondo. Me acerqué. Alguien, además, zapateaba por espacios breves y luego cesaba. El golpeteo era sobre el emparquetado y, por su repetición casi maquinal, parecía ser ejecutado con especial empeño. Aventado por la curiosidad, salí hacia los jardines y procuré asomarme por una de las ventanas, que, para mi dicha, tenía las cortinas mal juntadas. Me deslumbró descubrir a un hombre ataviado defiesta, ensayando remedos de pasos de huaylarsh. Era Mr. Attwell, empeñado tercamente en que la cadencia de sus movimientos fuera cada vez más consistente y su duración, prolongada.

Me quedé colgado del marco, preguntándome el motivo de tan extravagante ejercicio.

Varios días esperé con ansiedad la repetición de aquellos incesantes pasos y tonadas, y ante la demora, rodee la gran casa, avisté al gringo aconsejándose de una ruma de libros sobre su escritorio. Perdí interés por el asunto. Choclito me andaba buscando. Llamándome a un rincón, me dijo: «Anoche me he tirado una encamada, y ahora el gringo quiere hablar conmigo. ¡Qué hago, qué le digo!» Dándole esta idea le calmé: «Haz como que quiere hablar cuestiones de trabajo». Esperaba el patrón sentado en su poltrona, fumando con impaciencia de su pipa: «¡Oh, viene con amigo! Siéntense », dijo. Choclito no se atrevió a mirarlo y no supo que necesitaba de él más que de ninguno antes que le escuchara decir: «Diga, amigo, ¿cómo aprendió a bailar tan bonito ?» Se frotó las manos, encogió las piernas y balbuceó: «Mis tíos saben, de ellos aprendí». «Ya, comprendo...¿y quiénes son sus tíos?» Entonces creyó tener dominio y sabiduría en lo que tenía que decir y contó que en su pueblo, llamado Tinyari, todos los años hacían el makimakilla, «barrio contra barrio». Era un takanakuy sangriento, y servía para saber qué comunidad era la más fuerte y qué hombre el más digno y alabado por las mujeres y con derecho a escoger a la más pintona del pueblo vencido y llevársela. Mr. Attwell le interpuso con alteración: «Y dígame, ¿actualmente sigue siendo sangriento?». «Ya no», fue la respuesta. Y como ensayando su propia reflexión, añadió Choclito: «Con trabajo, creo, es suficiente». El gringo se acomodó para lanzar con urgencia su inquietud: «¿Y por el corazón de una muchacha...?» «No -fue la contestación, el tallista dulcificaba sus palabras- sólo sentimiento, sentimiento y mucho ingenio, mister», reímos en complicidad. Mientras Choclito se engolosinaba instruyendo las formas del cortejo amoroso, yo llevé de paseo a mis ojos por la habitación abreviada de libros en cuyos lomos ardían inscripciones de alta sabiduría. Absorto en el relato de Choclito, estaba Mr. Attwell ligeramente corrido hacia la ventana desde donde era posible ver el transcurrir de canto y danza del gran río y si uno abría plenamente los ojos tenía ante sí la helada llanura del Chinchaycocha, lago florecido por el eterno vuelo de blanquísimas wachwas patas coloradas. No podía volver los ojos a la habitación sin un suspiro de nostalgia y el afán del alma de desprenderse y enajenarse en el vértigo de aquella ventana. Sólo quedaba retraer la vista sobre la tenue luz, sobre el ambiente hondo de aquel templo que era la sala de libros de Mr. Attwell, donde, sin embargo, aquel hombre se desvivía por el saber de Choclito. Cuando rescataba mis sentimientos, tropecé con una masa de colores que reverberaban acunadas en el fondo:

eran decenas de disfraces de bailes indistintos, estaban la indumentaria de chonguinos, pallas, tunantes, huaylijias, jijas, hasta de chutos y avelinos, ah, y, el ambicionado huaylarsh. No pude auscultar más porque en ese momento Mr. Attwell y Choclito hacían ceremonia de despedida, pero aún el gringo cargó con una pregunta más: «espere, amigo, Ud. no me ha dicho quién fue aquel Puka Toro». Había sido el último de los sufridos hombres de Tinyari, sufridos, sí: se tiraban golpes hasta sangrar y quedar sin juicio, se tumbaban un caballo con sólo torcerle el cuello. Puka Toro desastaba y mataba toros con la sola severidad y vigor de sus puños. Ay, si hoy viviera Puka Toro... Pero no era el tiempo de Yana Koroto, de Shirga Amalu, ni de Tita Mayu. Esos pobres estaban descansando. Attwell quedó maravillado, a no más bajo el marco de su puerta. Al momento de alargarle la mano a Choclito, parecía renacer en él su eterna inquietud de preguntar. Le dimos la espalda. Intrigados como entramos, así abandonamos la conversación. Todo lo que dijo Choclito en el trayecto fue: «Creo que le falta un tornillo en la cabeza».

Un viernes dimos término a nuestras labores y abandonamos Chúlec. Pero sucedió que tuve que regresar para recoger las hojas de garlopa olvidadas sobre la estantería. Me picó la curiosidad de echar una mirada por las ventanas, antes de irme definitivamente. Estaban encendidas las arañas de la biblioteca, sin motivo aparente, pero no había música ni danzante porfiado y, aunque el escritorio se hallaba sofocado de libros, no estaba en él Mr. Attwell, ni en ninguna parte, sino en el confin de los disfraces, meciéndose sobre las inflamadas labraduras del nuevo sillón, contemplando abobado a alguien que por momentos se envolvía con la mantilla de palla, luego cogía el sombrero de jaujina y se lo ceñía sobre su pequeña cabeza moteada y por último lograba enseñorearse con el faldellín verde botella y el monillo aperlado. Era La Ñuqa sometiendo a Mr. Attwell a su eterna contemplación en medio de un estallido de luz y pedrería. Alucinado me fui, temiendo enloquecer.

Aquellos días, Choclito andaba con pesares. «Caramba, esperaré el fin de mes todavía», se lamentaba. Pero al término de ese tiempo su wambla no salió; el siguiente, tampoco. No había manera de comunicarse con aquel mundo. El destino quiso que nos encargaran la reparación de algunos ambientes del hospital. De ahí fácil era, para alguien tocado por el desvarío del amor, llegar a las puertas de La Ñuqa. Y fue delirio enterarse que Attwell se hallaba de viaje explorando nuevas minas de oro en las cordilleras del Oriente, motivo por el cual le fue imposible a la doméstica dejar la mansión, y a Choclito también. Durante dos semanas gozaron de sus cuerpos y pudo ser una eternidad si aquella noche, en pleno fragor, no

tocara la puerta alguien tan menesteroso: ¡Mr. Attwell! Choclito, sin demora, arrastró debajo de la cama, encogiéndose como un caracol, aun así, un gran peso hizo que el somier del viejo catre se abolsara hasta quiñarle y refregarle la nariz. Fue breve y fulminante la sacudida de Mr. Attwell, pero para la enardecida nariz fue un eterno martirio que se despellejó y sangró y estuvo a punto de ahogar al aventado ebanista.

En adelante nunca más mentó el nombre de La Ñuqa. Volvió sus ojos y oídos al bullicio de La Fundición, con humilde disposición reemprendió su trabajo. Descubrió que la máquina también padecía, soportaba recargados e incesantes trabajos para el hombre, y rabiaba y enloquecía y hasta podía engullirse a quien mal lo manejara. Devotamente manipulaba su torno, musitándole canciones de su tierra, silbando y, a veces, hablándole. Pero el dolor seguía merodeándole. Entonces retomó el hualyarsh, entregándose con una determinación casi mística. Con la pasión desbocada urdió un gran sueño: haría germinar la danza en cada una de las reparticiones de La Fundición. Nadie comprendía esa impasible serenidad bajo la cual se agitaba el empeño. Cada madrugada lo encontraba desvelado a la espera del trinar de doncellas de los barrios circundantes. Y cuando menos lo pensó, ya estaba ante él el ansiado takanakuy con su *Allallallálla* jilguereándole los oídos. Se envistió el chalco de paño de vicuña y apuró su ánimo de torrente y encontró a su gente en similares arreos y marcharon dándose bríos con las cristalinas voces de las wambas que atizaban canciones de carnaval. Al aproximarse a la plaza vió a las orquestas agarradas en un *makimakilla*, para entonces ya había penetrado, cortando el empedrado con guapidos agudos, la pandillada de Convertidora de Cobre y Plata, desplegando un huaylarsh agresivo, hechó de fintas y desafíos; venían de haber apabullado a todos los conjuntos de arriba del pueblo y tenían el talante encendido de lío que descargaban sus guapidos de ¡A'a! ¡A'a! ¡A'a! sobre la tierra. No había piedra que se quedara quieta en su lugar, porque hasta la colonia extranjera había alistado una comparsa de jovencuelos que si bien se movían huérfanos de coros y delirios femeniles -patitrancos y faltos de alma en el danzar- pronto arrancaron sonrisas y aplausos de bienvenida y amistad. Y mientras uno y otro bando agotaba sus pasos, las muchachas trenzaban sus ardidados versos. En este trance, la pandillada de La Fundición acudió con escobillado de suelo que luego se fue incrementando en sobrias y vistosas evoluciones de echado de semillas, rematando con enérgicos y medidos zapateos de algarabía. Así se sacudía aquel día. Choclito, envolviendo y procurando el bullir fresco y alegre de La Flor de Iscos que en un principio le rechazaba y luego, levantándose la pollera, volvía a él ofreciéndole el bordado de sus

fustanes colmados de huerta y frutal, y fue en ese instante que se sintió reintegrado y vivo, con las hebras alborotadas del río y la estruendosa orquestación de las montañas de máquinas de La Fundición, bajo sus pies encandilados por el

Sida chutay chutaylla chutaykushun
Pañuyllu allishqu wipyaylla wipyaykushun
Pututun kanchi katuylla katuykushun
Taytay shanto, dali, tachi, fuygo, jarsh!

(De: *Venadita de Lircay. Cuentos de amor y otras pasiones. Inédito*)



**PROXIMO NUMERO:
HOMENAJE A JOSE MARIA ARGUEDAS
25 AÑOS DESPUES
(1969 - 1994)**