

hueso húmero

19

hueso húmero

19

hueso húmero

19



Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

hueso húmero

saluda a
INDUSTRIALgráfica S. A.

por sus

25

AÑOS

al servicio
de la industria editorial
y las artes gráficas del Perú
1960 - 1985

 **MAS
LIBROS
PERUANOS**

UNMSM

hueso húmero

Nº 19

octubre-diciembre

1984

SUMARIO

| | |
|---|-----|
| Rodolfo Hinostroza / <i>La orden de las mopsas</i> | 3 |
| Alberto Pimenta / <i>Adán</i> | 15 |
| Luis Loayza / <i>Una teoría de la literatura peruana</i> | 29 |
| Armando Rojas / <i>Poemas</i> | 45 |
| Rafael Moreno Casarrubios / <i>Amalia en la casa del aburrimiento</i> | 47 |
| Américo Ferrari / <i>De Figura para aplicarse</i> | 67 |
| Stuart Hall / <i>Estudios culturales: dos paradigmas</i> | 69 |
| Henri Michaux / <i>Príncipe forzado</i> | 98 |
| Walter Abish / <i>Una introducción a Gisela y Egon</i> | 107 |
| Kim Ji-Ja / <i>La senda de polvo amarillo</i> | 119 |

EN LA MASMÉDULA

| | |
|---|-----|
| Mustafá Isrui / <i>Mezquita salvaje</i> | 121 |
| Carlos Trías / <i>Marlow o la virginidad</i> | 125 |
| Aurelio Tello / <i>Nuevos compositores en el Perú</i> | 131 |
| Julio Ortega / <i>La variable Lezama</i> | 145 |

LIBROS

| | |
|--|-----|
| William Rowe / <i>Arguedas y los críticos</i> | 149 |
| Aníbal Quijano / <i>Arguedas: la sonora banda de la sociedad</i> | 157 |

| | |
|--|-----|
| Jorge Ruffinelli / <i>Cabeza en Jerusalem, corazón en el Cusco</i> | 163 |
| José Luis Sardón / <i>Cueto cuenta</i> | 167 |
| En este número | 170 |

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN:

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Rodolfo Hinostroza,*

Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario

Montalbetti, Julio Ortega

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

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

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

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.50, vía superficie

UNMSM

LA ORDEN DE LAS MOPSAS (FRAGMENTOS) / RODOLFO HINOSTROZA



CADETE DE SOUSA (Pandolfo) Científico luso-francés, nacido en Coimbra en 1971. En 1991, siendo aún estudiante en el Instituto Astrofísico de Orsay, demuestra matemáticamente la imposibilidad de existencia de los Fotonos Alfa, o alfotonos, del físico holandés Van de Hoorde (*De la producción des Photons Alpha dans la formation des Quasars: une voie d'accès à la Lumière Eternelle*, PUF, 1992). Sus hipótesis son confir-

mas espectacularmente en el invierno de 1998, a raíz de la observación del estallido del Hueco Negro identificado como Epsilon Auriga B. Este extraordinario acontecimiento, si bien permitió la comprobación de la teoría de Van de Hoorde, según la cual Epsilon Auriga B se transformó efectivamente en Quasar, demostró por otro lado que no había producción de un núcleo de alfotonos sino una considerable pérdida de masa, como lo había predicho Cadete de Sousa. Para el científico portugués, esta pérdida de masa —evaluada en un 37,578% del total observado— se debe a que el “puré de fotonos” de Van de Hoorde, al anular el Tiempo a causa de su infinita masa, deviene Eternidad y escapa al Universo. Si la Eternidad —concebida como límite extremo de condensación de la materia— no es detectable sino como au-

sencia, es porque al instante mismo de ser creada, escapa hacia una *dimensión o que no pertenece al Universo*. Esta *dimensión o* es un espacio absolutamente vacío, que acoge a la Eternidad, permitiendo su expansión y sus transformaciones sucesivas para crear un nuevo Universo. No es de otra manera, dice Cadete de Sousa, que el nuestro ha sido creado: el Big-bang, o estallido del Huevo Cósmico primordial, se produjo por la irrupción de la Eternidad en un Espacio Vacío, y el eco de esta explosión —todavía detectable— no es sino la enorme ola del Tiempo que abarca los límites del Universo en infinita expansión. Todo sucede, continúa el científico, como si la desmesurada fuerza de gravitación tuviera como fin último la creación de la Eternidad como energía primordial, la cual, una vez creada, sería expulsada de nuestro universo para crear a su vez otros universos, posiblemente superiores al nuestro.

La teoría de Cadete de Sousa, hecha extensiva por el autor en 2001, (*Théorie de l'Eternité*. CNRS, 2001), ha sido a menudo atacada por su cercano parentesco con un pensamiento religioso que propone una creación *ex-nihilo*, así como un binarismo Eternidad/Vacío, de naturaleza científicamente inverificable. Desde el año 2008, el profesor Cadete de Sousa, retirado de la comunidad científica, vive en la isla de Mohéli, del Archipiélago de las Comores.



ENGELHART, (Victoria — “Vii”). Astróloga italo-americana, nacida en Brooklyn (N.Y.) el 30 de julio de 1961. Iniciada a la astrología por Dane Rudhyard y Mabel Baudot, Vii Engelhart parte a Milán en 1980 para asistir a los cursos de la célebre astróloga Lisa Morpurgo, de quien pronto deviene colaboradora. En 1983 frecuenta la Escuela de París, perfeccionando sus conocimientos con André Barbault, Don Martin y Jean Carteret, quien la orienta hacia la astrología esotérica alemana, la llamada Escuela Transuránica. Siguen varios años de oscuridad y de silencio en los cuales, supuestamente, Vii Engelhart habría recorrido el Asia y meditado en

los monasterios tibetano-suizos; pero lo cierto es que reaparece en el IV Congreso Astrológico de Barcelona, en 1989, con una espectacular ponencia sobre "La correlación de los 19 Asanas Lunares y la Revolución Sinódica en la Teoría de la Previsión Astrológica", donde se sientan las bases de una verdadera gramática de la previsión del futuro. En 1991, desde las columnas de la revista "Marie-Claire", predice el asesinato del Príncipe de Gales, la toma de Kaboul por los iraníes, el matrimonio de John-John Kennedy, el incendio del petrolero mexicano "Anáhuac", el golpe de estado aprista en el Perú, el escándalo del oro sintético en Polonia. "Astróloga de cabecera" del presidente francés Michel Rocard, será igualmente solicitada por la Reina de Inglaterra, Jackie Kennedy, Willy Brandt, Elizabeth Taylor y el Barón Empain. Gracias a la extraordinaria precisión de sus predicciones, que lindan con la videncia, el prestigio de Vii Engelhart no cesará de crecer durante la década del 90. En 1995 contrae matrimonio con el magnate italiano Ettore Zarrini, y se establece en la Isla de Lampedusa, al sur de Sicilia, donde irán a consultarla los Grandes del Mundo. En 2002, pocas semanas antes del estallido de la guerra de Etiopía, una bomba de neutrones de alcance medio destruyó toda vida en la Isla de Lampedusa, matando a Vii Engelhart, a toda su familia, y a 62 otras personas, entre amigos y personal doméstico. El atentado no fue reivindicado, y el escándalo fue pronto cubierto por la guerra de Etiopía, aunque trascendió que la astróloga poseía vitales informaciones estratégicas capaces de influir decisivamente en dicho conflicto.



FRAENKEL. (Gerda). Lingüista alemana, nacida en Hamburgo en 1952, bajo el signo de Géminis, con Ascendente Escorpión y Luna en Virgo. Inspirándose en el Cratilo de Platón y en fuentes filosóficas tántricas, Gerda Fraenkel inaugura el llamado *Metanominalismo*, situándose a contramano de las tendencias lingüísticas de la época. El *Metanominalismo*, al rechazar la arbitrariedad del signo saussuriano, postula la existencia de los *verdaderos nombres*

de las cosas, que estarían enmascarados por los nombres arbitrarios. Así pues, cada *nombre real* revelando el ser de cada cosa, sería inmediatamente comprensible para cada hombre, cualquiera que fuera su lengua de origen, y en consecuencia habría un lenguaje universal llamado a reemplazar a todos los conocidos. Luego de la publicación de sus obras capitales: *Antes de Babel* (Rowolt, 1978) y *Lingua mater* (Taschenbuch Verlag, 1980), gracias a una subvención de la World Women Works, pudo consagrarse a la obra de su vida, el *Diccionario de los nombres reales de las cosas*, obra monumental que fue editada en febrero de 2001. El diccionario tiene más de 40,000 palabras y comporta una gramática de extrema simplicidad. La lengua que propone no tiene ningún punto en común con ninguna otra, y tiene dos características principales: *que no se puede escribir, y que es inmediatamente olvidada*. Gerda Fraenkel es actualmente catedrático en la Universidad de San Diego, California.



HATHAWAY (Malcolm) (Sydney Ogee). Poeta inglés, nacido en Chichester en 1960. Autor de *God's Fingers* (Cullompton Press, 1981), sirvió de modelo a la novelista Nathalie Le Bec para el protagonista de *La Quequette*. Casado con la arquitecta Roberte Figoni, se estableció en Los Angeles en 1985, divorciándose al año siguiente. Vivió sucesivamente con las escritoras Vii Engelhart, Biba Hachleson, Paulette Labarraque, inspirándoles diversos films y piezas de teatro, siendo la más conocida de ellas "A Midsummer pool's dream", de la primera. Algunos de sus poemas fueron cantados por Bibí Hoo y June Eck. En 1990 partió a Roma con Charlotte van de Putte, con quien interpretó un rol secundario en el film "Aiutto", de Lola Giroto. Su segundo volumen de poemas apareció en Roma, en 1993, bajo el título de *War'o*, y prologado por Isabelle Fioravanti, Premio Interallié. En 1997 se casó con la filósofa francesa Juliette Hupin de Nora, estableciéndose en París, donde trabajó como lector en la editorial Luneau-Ascot. Nuevos textos suyos aparecen en el catálogo

de la retrospectiva de la pintora Ivy Pembroke, en el Museo Pompidou. Separado de su segunda mujer, partió a la selva colombiana en la misión ecológica dirigida por Ewa Paasche, en 2005. De regreso a París, publicó, en edición bilingüe *Motilon Poems* (Luneau-Ascot, 2008), con ilustraciones de Hildegarde Ghiso. Unos años más tarde volvió a su pueblo natal, Chichester, para dirigir la revista "Poetry News", labor de la cual se retiró en 2019, para establecerse definitivamente en la isla de Wright, casado en terceras nupcias con Clementine Aboulafia. Entre esta fecha y la de su muerte, 2044, produjo una serie de obras autobiográficas, las más importantes de las cuales son: *Memories of a Well-known Guy* (2022), *Vii Engelhart and Me* (2028), *The True Ivy Pembroke* (2032), *Juliette Hupin de Nora: a Black-out Puzzle* (2037), *From Hachleson to Galilee: Some People I have Met* (2040) y *Twentieth Century Tombstone* (2042).



HUPIN DE NORA (Juliette) Filósofa francesa, nacida en Marvejols en 1967. Discípula de Heyting y Wajsberg, desarrolló un sistema lógico (*Logique Affirmative Generalisée* — Payot, 1994) que suprime las nociones de Negación y Contradicción, para sustituirlas por un concepto derivado del $1/2$ de Lukasiewics, que es el de *Ii* o indecidibilidad, concebido como límite opuesto a la Tautología. Partiendo de la proposición 5.143 de Wittgenstein, Hupin de Nora decide que, si

la Contradicción es el límite exterior de las proposiciones lógicas, ésta no puede poseer ninguna función veritativa, y en consecuencia no se puede afirmar ni negar nada de lo que concierne a este límite. Frente a la proposición disyuntiva "Amo o no amo", Hupin de Nora, responde por la función *Ii*: "Amo, y es indecidible que deje de amar".



ITURRALDE (Josefa-"Coco"). Psicoanalista española, nacida en Santiago de Compostela el 3 de abril de 1960. En abierta rebeldía contra la concepción freudiana de la genitalidad femenina, Coco Iturralde trata de definir la especificidad del psiquismo femenino desde sus primeras —y polémicas— obras: *Contra María Bonaparte* (Taurus, 1981) Melanie Klein o la oralidad recuperada (Anagrama, 1984) y *Histeria y realidad* (Seix-Barral, 1986).

En este último trabajo la autora sostiene que la histeria es el principio de realidad femenino, del mismo modo que la obsesionalidad es el masculino, realidades paralelas encubiertas por el totalitarismo del psicoanálisis freudiano. En 1990, expulsada de la Sociedad Psicoanalítica Internacional, funda la Escuela de Barcelona al mismo tiempo que el Histeroanálisis, terapia que consiste en hacer resurgir y robustecer el núcleo histórico presente en todas las mujeres, en tanto que esencia inalienable del ser-mujer-en-el-mundo. El Histeroanálisis, pues, rechaza todo criterio abstracto de normalidad, para referir ésta a bases ontológicas que toman como partida la separación genética de los sexos. Las últimas obras de Coco Iturralde se orientan hacia la metafísica y la parodia del corpus psicoanalítico: *El histeroanálisis: un balance precoz* (Seix-Barral, 1998), *El continente negro y el contenido blanco* (Tusquets, 2000) y *La sombra que pasa: parábola de un cuerpo en el espacio* (Alianza Editorial, 2003)



KALENTARIAN, (Ana). Mitóloga y feminista griega, nacida en Cnossos en 1952. Doctorada en Antropología (1973) en la Universidad de Atenas con la tesis: "Rituales de sacrificio en el culto de Ma in Komana y Artemisa Polimastos", Ana Kalentarian se estableció en 1974 en Deyá (Mallorca) como secretaria del poeta y mitólogo Robert Graves, defensor del matriarcado primitivo junto con Sir Arthur Evans y E.O. James. Su fértil colaboración con el poeta la

llevará a producir dos obras calificadas, sin embargo, de extremistas y polémicas: *Artemisa contra Sócrates*, o *el banquete sangriento* y *La guerrilla amazónica*. En ellas Kalentarian se libra a un ataque despiadado del Logos griego, acusándolo de ser la causa de la destrucción del matriarcado primitivo, reivindicando, al mismo tiempo, la figura mítica de Las Amazonas, que simbolizarían la resistencia armada contra un poder patriarcal que iría a establecerse durante milenios. Habiendo roto con Graves, viajó a New-York en 1980, y un año más tarde fundó, en California, *La Secta de Artemisa*, o *Amazing Women's Lib*, grupo paramilitar feminista, destinado a la lucha contra la violación. Las primeras acciones del AWL (1982) la hicieron rápidamente impopular: sus métodos consistían en la pura y simple castración del violador, en contrapartida de lo cual, la mujer que lo había emasculado sufría, a su vez, la ablación del seno derecho. A pesar de la persecución de la policía y de las autoridades federales, el AWL cometió 32 atentados en 1983, 76 en 1984, y 337 entre 1985 y 1988, año en que Ana Kalentarian fue capturada en un hotel de Ischia, gracias a la indiscreción de una camarera. El día de su proceso, el 3 de diciembre de 1990, 460 mujeres desfilaron por Madison Avenue, el torso descubierto, mostrando cada una las cicatrices de un seno mutilado. La Kalentarian fue electrocutada en 1991 y el resto de las activistas del *Amazing Women's Lib*, fueron confinadas en la isla-prisión de Laysan, en el archipiélago de Hawaii.



LUCHMOONIA. (Oona), Mística escocesa, nacida en Bombay en 1947. Inspirándose en las Filosofías de la Memoria de Giulio Camillo y de Giordano Bruno, Luchmoonía fundó en Londres, en 1981, *Memorial Mundii* o Research Institute on Memory, con el objeto de desarrollar y difundir las olvidadas doctrinas de estos dos filósofos. En 1985 se construyó el Memorial Center en Hampstead, obra del arquitecto Roberte Figoni, imponente edificio esférico de 100

mts. de diámetro con paredes de plexiglás opalino. Los miembros de esta asociación —exclusivamente femeninos— tenían acceso a *todo el conocimiento del mundo* cada vez que se situaban en el centro mismo de la esfera, o Punto Omega, desde el cual dominaban los millares de imágenes mnemotécnicas situadas al interior de ésta, concebidas de tal manera que cada una de ellas fuera inolvidable, por su fuerza, su belleza o su simple originalidad. En 1990 se fundaron los Memorial Center —o *Memos* en lenguaje popular— en Stockholm, Sao Paulo, Tokio, y en 1991 se inauguró el de New York, el más grande del mundo con sus 144 metros de diámetro. En 1993 los 15 millones de miembros del Research Institute on Memory iniciaron una violenta campaña contra la palabra escrita, achacándole el empobrecimiento del espíritu humano. Al cabo de dos años de terrorismo contra escritores, editores, tipógrafos, periodistas, escuelas y universidades, Oona Luchmoonía fue arrestada en Rio de Janeiro junto con sus más próximas colaboradoras, Chantal Fonseca y Barbara Mac Aree. El 12 de julio de 1995, dos semanas antes del juicio, Oona Luchmoonía y sus 15 millones de acólitos desaparecieron del planeta sin dejar la menor traza, ante la estupefacción del mundo entero. Las hipótesis avanzadas por la Comisión Da Cunha hablan de un mundo paralelo cuyo único acceso sería la memoria, y donde estarían actualmente todos los miembros del RIM. En 1997 los Memorial Center fueron abiertos al público, como curiosidad turística.



ORLANDINI, (Hildegarde). Socióloga colombiana, nacida en Bucaramanga en 1945. Participa en el movimiento Nadaísta de Gonzalo Arango entre los años 1960-65, para ser en seguida ganada por la corriente neo-surrealista en boga en los países del Río de la Plata. En 1968 obtiene la Licencia de Sociología en la Universidad de Montevideo, con la tesis: "La sistematización del lenguaje onírico en la poesía de André Breton". Entre 1970 y 1975, reside en

Francia gracias a una beca de l'Ecole Pratique d'Hautes Etudes, frecuenta a Joyce Mansour, Alain Jouffroy, André Peyre de Mandiargues. En 1976 publica *Pour une Sociologie du Rêve* (Le Soleil Noir, Paris), donde se propone el estudio sociológico del campo onírico, obra que la crítica recibirá con frialdad. Las primeras experiencias de aplicación de sus tesis serán realizadas en el pueblo mallorquino de Deyá (España), sobre una población de 400 personas. Hildegarde Orlandini estudia las relaciones oníricas que los moradores de este pueblo mantienen entre sí, recopilando a lo largo de dos años varios miles de sueños, que una vez clasificados y articulados entre sí, darán la imagen onírica del pueblo. El resultado de estos trabajos será la obra *El otro Deyá: la imagen sociológica de un pueblo que duerme*. (Payot, Paris, 1980). El extraordinario impacto que tendrá esta obra llevará a H. Orlandini a formar un equipo pluridisciplinario que, subvencionado por la CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique), ampliará grandemente el terreno desbrozado por la investigadora. Es así como en 1988 aparecen los trabajos: "La matérialisation d'un rêve: Urbanisme et Architecture onirique à Clèrmond-Ferrand" de H. Orlandini y F. Coniglio, "La Défense, Rêve et Cauchemard" de Tessa Ba Kader, y "Animaux et plantes oniriques au vieux quartier de Vezeley" de Celimene Pacquelin y O. Mazzotta. En 1995, a raíz de la encuesta realizada por *Le Point*, sobre 800,000 franceses en la obra colectiva: "A quoi rêvent-ils les français?", Hildegarde Orlandini es comisionada por el Gobierno francés para dirigir una gigantesca "Encyclopédie Onirique de la France", con el fin de recopilar, describir y articular, todo el material onírico de la Fran-

cia contemporánea, con la geografía, ciencias, artes y letras del sueño colectivo de este país. El primer volumen de la *Encyclopedia O*, como fue llamada, apareció en 2005, se ocupa de las cuatro primeras letras del alfabeto: "Abruzzos—Dodeliectekynesis" y cuenta con 6,800 páginas, y numerosas ilustraciones en color.



SMOLENSK (Shulamite). Misionera judía, nacida en Buenos Aires en 1961. En 1977, bajo la dictadura de Videla, la familia Smolensk, de origen polaco, emigra a Tel-Aviv, donde Shulamite sigue estudios de filosofía en la Universidad Hebrea de Jerusalem. Doctorada en 1981, toma parte activa en la polémica entre el clero rabínico y Sarah Magdalena Santa María sobre la incorporación de las mujeres al clero. En 1984 es elegida Secretaria General de la Asoc-

ciación Ahmud, cuyo programa propone el abandono de la matrilinealidad en cambio de reivindicaciones concretas. El Cisma se produce en 1987, llevando a Shulamite Smolensk a la Dirección del Colegio Rabínico de Mujeres, calificado de herético por el stablishment rabínico de Jerusalem. Con el apoyo de una amplia capa de la población, en su mayoría femenina, y de los poderosos lobbys judíos de New York y de París, el Colegio Rabínico de Mujeres impone radicales modificaciones al dogma, que pueden ser sumariamente definidas como la incorporación —y el predominio— de la palabra hablada sobre una tradición que reposa esencialmente sobre Las Escrituras. De aquí a la prédica de la religión judía no hay sino un paso, que será efectuado en 1992 cuando Shulamite Smolensk y un nutrido grupo de misioneras se dispersen en el mundo entero para difundir dicha religión, como lo hicieron antaño los misioneros de diversas creencias.

El periplo de Shulamite Smolensk va a llevarla de Toledo a Paraguay, pasando por Níger, Costa de Marfil, Liberia, Uganda, Mozambique, Kenya y el Noroeste del Brasil. En 2004 funda falansterios en Paraguay, a imagen de los jesuitas. Perseguida por la policía de este país y la del Brasil, atraviesa la

amazonía con un grupo de fieles y se refugia en Tarapoto (Perú) donde continúa su prédica. Expulsada por las autoridades peruanas desembarca clandestinamente en Cali en 2009 bajo la protección de la poderosa Maffia colombiana, de cuyo Jefe, Beto Londoño, tiene un hijo, Soweto Londoño. A causa de la oposición católica en el seno de la maffia, su jefe es asesinado y Shulamite Smolensk se refugia en Tegucigalpa (Honduras), donde es, a su vez, asesinada en 2002 por un fanático de la Seéta Los Testigos de Jehová, en el mercado de Comaygiuela.



VAN HOORDE (Justus). Científico holandés, nacido en Haarlem en 1951. Discípulo de Allan Rex Sandage, basándose en los trabajos de su compatriota Maarten Schmidt sobre el análisis espectrográfico de los Quasars, determinó en 1987 (*The Quasars: A Colapse Into the Colapsed Stars*, MIT, 1989) la composición de estos cuerpos estelares, hasta entonces desconocida. Según Van Hoorde, la extrema luminosidad de un Quasar se debe a que éstos son la

consecuencia de la explosión de un Hueco Negro que, como se sabe a partir de los trabajos de Irina Zaborowska, están compuestos de luz desacelerada. El peso gravitacional de un Hueco Negro, en crecimiento constante, haría saltar la Barrera de Zaborowska, produciendo dos efectos contrarios: una gigantesca explosión que liberaría la luz condensada en las capas exteriores del Hueco Negro, y la implosión consiguiente, que contraería vertiginosamente su núcleo hasta la cesación total de la actividad cinética de los fotones que lo componen. La luz así congelada (el "Puré de fotones") de Van Hoorde, llegada al extremo límite de su involución, tendría una masa infinita, compuesta de Fotones Alfa, o alfotones, en el seno de la cual el tiempo quedaría anulado, siguiendo la Teoría de la Relatividad, de Einstein.

Justus Van Hoorde es actualmente profesor en la Universidad de Berkeley (California).



ZABOROWSKA, (Irina). Física ruso-americana, nacida en Odessa en 1947. Discípula de George M. Volkoff, investigó con éste las propiedades de las estrellas de neutrones. En 1983, basándose en las observaciones de C.T. Bolt sobre la estrella doble de Cygnus X-1, **determinó la composición de los colapsar o Huecos Negros.** Según I. Zaborowska, la condensación gravitacional de los Huecos Negros no es infinita, y es detenida por una barrera de fotones a

una distancia del centro de la estrella que es igual a la raíz cuadrada del Radio de Schwarzschild, límite en el cual todo el neutrino ha devenido un magma de fotones desacelerados y de masa gigantesca. La paradoja de la Barrera de Zaborowska es que los Huecos Negros, que no emiten luz alguna, están compuestos, efectivamente, de luz.

Mme. Zaborowska es actualmente profesora en el MIT. (Instituto Tecnológico de Massachussets).



ADAN* / ALBERTO PIMENTA

*to a nothingall
remembering birds and bards*

NADA inverso de ADAN

ADAN reverso de EVA

EVA inverso de AVE

AVE verso de NADA

o vice-versa.

1. NADA

*Sucede todos los siglos
todos los años
todos los meses
todos los días.*

* El texto portugués de ADAN (con sus numerosas alternativas que el autor ha ido comunicando en cartas asiduas que han llegado a constituir un *dossier* sobre la rectificación poética y las variantes del autor) está aún inédito. Pimenta ha preferido, por razones que renunciamos a escudriñar, que se publique primero en la versión castellana que aquí se ofrece, la cual ha ido creciendo a través de las correcciones del autor y de sus propias propuestas de traducción, no siempre acogidas. El texto castellano final, que desmejora, como era previsible, el ingenio lingüístico del original, se debe a J.L. Rivarola, quien ha contado con la complicidad fugaz de M. Lauer y M. Montalbetti. Para consuelo del lector avisado en exquisiteces idiomáticas lusitanas se agregan algunas notas con el texto original allí donde éste ha debido ser íntegro o parcialmente sustituido.

Pimenta anuncia que ADAN es el "comienzo de un nuevo ciclo, poema de experiencia e inocencia (blake), de amor (con cifra final), poema de poemas que se deshacen para que todo se rehaga". Un comprensible recato lo ha inhibido ciertamente para confesar su inocultable propósito de intentar una nueva refutación de Aristóteles (*Metafísica*, *Poética*, etc.) y de algunos otros textos modernos de ficción como *L'être et le néant* o *Sein und Zeit* (J.L.R.).

se abre la puerta y se deja entrar NADA
 se abre la ventana para iluminar mejor NADA
 se abre el cajón y se busca el libro que todo explica
 se abre el libro en la página todavía cerrada

se cierra la puerta para que no salga NADA
 se cierra la ventana para oír mejor NADA
 se cierra el cajón y se queda con el libro en la mano
 el libro que NADA explica.

si después de esto
 pareciera
 que NADA tocó la puerta,
 al abrir
 se percibe
 que NADA tocaba la puerta
 a no ser un soplo
 el viento una palabra
 el soplo de fuera en busca de juntarse con el soplo de
 dentro
 el viento de fuera en busca de juntarse con el viento
 de dentro
 la palabra de fuera en busca de juntarse con la palabra
 de dentro.

si por acaso
 no hay sol y
 NADA insiste en entrar,
 sientes en la nuca una aguja con
 un hilo de seda, saeta
 que comienza caminando contigo

*paralelamente
hasta el infinito
paralelamente.*

*¿NADA?
todos la vieron apuntar
a tu nuca
la oyeron
clavar la punta
en tu piel
y no dijeron: NADA.*

*letra a letra
la aguja vuelve a salir
del cuerpo donde entró
graba en papel
raspa o X
en el papel es como la arena del desierto,
no, es como el mismo desierto debajo de la arena
sea esto lo que fuere.*

2. AVE

*ave suspendida en los aires
por tu batir de alas
por ocasos y nocturnos mares
por casas y night-mares.*

*levanta en la memoria
el vuelo grave
lleva el canto leve
hasta la propia sombra
debajo del sol.
nada de nuevo.*

*espulgando pen(n)as,
¿odias o amas, catulo?
miras como ellas se sueltan
para adornar la saeta
que te alcanza.*

*duerme la pajarita
presa a su pita
en pessoa.
dice: el domingo en la persona de los otros
me alejaré de mi canto.**

*sigue sigue
ave del infierno
rapaz*

- * dorme o papagaio
preso à sua corda
em pessoa.
diz: domingo na pessoa dos outros
sairei do meu canto.

*aún verás
llegar al verano.***

*ave enjaulada,
mientras no seas concreta
mente degollada,
tu canto
tiene que ser limpio.
todos los días.*

*congeladas aves
super-marcadas
super-mercadas
pop-corn.*

*pareces aviador,
pero eres automovilista.
no arrastres el ala
post-modernista
rent a car
avis (rara)
felix fenix.*

** Esta estrofa fue propuesta por el autor en reemplazo de la que se transcribe a continuación, en vista de la imposibilidad de siquiera sugerir los juegos homonímicos que la singularizan:

para isso,
ave do paraíso?
neto ou neta da
ave do paraíso,
só neto ou neta só
empoleirada na cadeira
para isso?
pára isso, pára.

3. EVA

*en tierra libre
en tierra presa:
nunca dentro
y nunca fuera:
y vice-versa.*

*lleva la mano
por la propia mano
por la impropia mano
lleva la mano
si ella se desprende
de repente,
el trabajo que le da
reencontrarla
agarrada
al árbol de la vida.*

*si el sol la visita
se queda mucho tiempo
intentando descifrarle
la faz: luz
para ella
la luna*

*a veces
el ángel del señor
viene a colores:
técnico,*

le corta las uñas
los cabellos
y muchas veces
la propia cabeza.

rosa sin espinas
(von vogelweide)
tómala por las hojas
y por el tallo:
a veces la cabeza, la corola
vuelve a brotar.
por lo menos en tu cabeza.

4. ADAN

sucede todos los siglos
todos los años
todos los meses
todos los días.

al cabo de cierto tiempo
es exhumado.
se levanta muy pálido pulido
trae el retrato y el nombre
en el pecho,
saluda,
exhibe como puede su vida.

quien lo ve
no cree en lo que sus ojos ven
ni lo toma en serio:
un fantasma, dice.

comienza a andar
y cualquier lado le sirve
pero adonde llega
encuentra señales de impedimento.
mil veces vuelve al mismo lugar,
aquel
donde ya estuvo mil veces.

quiera o no,
quiere
lo que
todo el mundo quiere:
sólo así resiste
la idea
de que está solo,
de que solo está
entre tomates de conserva
y fideos de letras.

mientras está vigoroso
y expedito
hace expediciones
al futuro y al pasado.
comienza de mañana a abrir la cabeza
y a la noche ya se ve la abertura.

*dice: allí puse lo que puse
y el pus(e) a veces allí queda.*

*un día
su actividad febril
se vuelve infantil
y su infantilidad
activa la fiebre.*

*todos ríen
todos encuentran gracia
sólo el ama
suspira
mientras le cambia
las jergas.**

*entonces
sin saber
se hace cada vez
menos lo que fue
más lo que será,
hasta que logra recogerse
en un lugar como aquel de donde vino.*

* Por medio de *jergas* se intenta sugerir el juego del original que trae "enquanto lhe muda/as falas" y que connota la locución "mudar as fraldas".

un vientre
 preparado
 para acogerlo,
 que con el tiempo
 también se va encogiendo

y
 a cierta altura
 termina como él:
 con un breve e infinito polvo.*

su simiente
 es un grano de miedo,
 una arena del desierto
 a la que solo falta el fuego del agua para salir de sí,
 un huevo
 petrificado milenios ha.
 día más día menos
 vuelve a agitarse.
 quiere espacio
 teje redes
 golpea con la cabeza
 hace ceder paredes
 quiere espacio.
 quiere crecer
 quiere todo.

* Con el último verso, que apela a la bisemia de *polvo* (lo cual es a la vez una vindicación del peruanismo semántico), se pretende sugerir el contenido del verso original, *com um breve (c)oito*, que funde la brevedad con la infinitud, el sexo con la muerte, por medio de la superposición de *coito* y *oito* (el ocho horizontal, el signo del infinito).

surge
 y todos ríen
 todos le encuentran gracia
 y le dan todo
 menos lo que él quiere.

porque, después de todo,
 él quiere
 lo que quiere:
 pero lo que dentro de él
 alguien
 que también es él
 no quiere.

adiós adiós
 es siempre así.
 a lo lejos a lo lejos
 todo se pierde de vista.
 la propia vista a lo lejos
 ya no es vista
 sino solo lejos
 perdido de vista.

5. N ada N

¿ir?
 sí,
 yo que sé que soy,
 voy.
 ¿yo que sé?
 ¿que soy?

*voy por el camino y
NADA a mi lado.
no digo: NADA.
él no dice: NADA
pero no voy solito.*

*NADA me guía.
le siento la mano
dentro de la mía.
oh si yo supiera
alguna cosa más!
oh si yo no supiera
alguna cosa más!*

*entre mí y NADA
falta casi todo.
lo que tengo
es casi NADA
pero eso
es casi todo.*

*en el invierno
NADA calienta
en el verano
NADA alivia del calor
en la primavera NADA aflora
en el otoño
por los dorados oteros
donde NADA vive.*

ahora
donde NADA está
parece que está todo.
donde todo está
parece que
no está NADA.

que dios crease
todo el universo
a partir de NADA
no lo puedo creer.
pero que crease NADA
a partir de todo
el universo:
así fue, con certeza.

quien me habla
me viene a traer noticias de NADA
o no viene.
a traer noticias.

si no obstante
habla
de todo y de NADA,
en todo lo que dice
me parece
que habla de NADA.

la flor me habla de NADA
la hoja me habla de NADA
la tierra me habla de NADA
el cielo me habla de NADA
todo me habla de NADA:
¿cómo puedo yo hablar de otra cosa?

por eso
sigo creyendo
que NADA
me espera al fin.

por eso
aquel que está en el camino
no tiene sino que ir
hasta el fin: N ada N.

UNA TEORIA DE LA LITERATURA PERUANA* / LUIS LOAYZA

I



L *Carácter de la literatura del Perú independiente* (tras la nota de presentación de la tesis a las autoridades universitarias) empieza con las palabras: "Dos razas, aunque en diverso grado, han contribuido en el Perú a formar el tipo nacional: la española y la indígena" [5]. Riva Agüero inicia la exposición con una de sus ideas fundamentales: la importancia del factor racial en la cultura peruana. Considera que los criollos son españoles disminuidos y que la raza indígena es inferior a la española:

La raza española trasplantada al Perú degeneró de sus caracteres en el criollismo. [...] La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla; el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las razas inferiores, india y negra; y el régimen colonial [...] produjo hombres in-

* Estas páginas forman parte de un trabajo más extenso sobre Riva Agüero como crítico literario y se refieren exclusivamente al *Carácter...* Cito por la primera edición: José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente*, Tesis para el bachillerato de Letras, Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay editor, Lima 1905.

dolentes y blandos; tales fueron los factores principales que determinaron esta transformación. [8]

Durante la Emancipación se sublevaron contra el poder español los criollos y mestizos, educados en la cultura europea, "mientras la abyecta raza indígena permanecía indiferente a la contienda" [33]. En otro lugar Riva Agüero aclara aún más su parecer y traza un retrato racista del indio peruano que, con algunas variantes, es la imagen que suelen tener las castas dominadoras de los pueblos dominados:

El indio es rencoroso; aborrece al blanco y al mestizo con toda su alma; procura engañarles y perderles; si no les declara guerra franca es por cobardía. En él, como en todos los esclavos, fermentan odios mortales e inextinguibles. [143]

Cabe señalar que Riva Agüero no conocía el quechua y que cuando escribió su primer libro aún no había salido de Lima, donde por entonces la población indígena era muy reducida. Por lo demás, también se encuentran en el *Carácter...* algunos de los lugares comunes racistas sobre los negros. No sabemos que al presentarse la tesis o publicarse el libro nadie denunciara estos prejuicios. Desde luego no son propios de Riva Agüero, a quien siempre habrá que reconocerle el valor de decir en voz alta lo que muchos piensan pero prefieren no declarar en público, sino que reflejan una corriente racista que fluye, a veces subterráneamente, a lo largo de la historia peruana. Lejos de ser consideradas como peligrosas patrañas, tales opiniones pasaban hacia 1905 por hechos indiscutibles, como lo señala el propio Riva Agüero tras comparar a los españoles con los criollos (estos últimos son, conforme a su psicología jerarquizada de los pueblos, "menos vigorosos y enteros"):

Verdades son éstas tan de sentido común, y tan repetidas (o por lo menos tan *sentidas* por todos) que resultaría ocioso citar autoridades y hechos para comprobar lo que ya son lugares comunes de la psicología peruana. [9]

Ciertamente, González Prada había calificado muchos años antes a los indígenas peruanos de "raza social", es de-

cir, de grupo postergado a causa de una explotación secular a manos de otros grupos y no de una supuesta inferioridad congénita. Esta opinión seguía siendo minoritaria: el racismo estaba en el ambiente y matizaba la visión del Perú de nuestros intelectuales. En Riva Agüero se mezclaban seguramente los prejuicios de clase con sus lecturas juveniles de autores europeos de fines de siglo en los que el racismo es frecuente, Nietzsche entre ellos; esos "odios mortales e inextinguibles" que atribuye a los indígenas peruanos deben quizá su expresión literaria a la *Genealogía de la moral*. Por lo demás, Riva Agüero no aplica las tesis racistas con plena coherencia, puesto que admite posibles excepciones, sino en el caso de los peruanos, al menos cuando se trata de los españoles. España puede levantarse de su actual abatimiento:

¿Y quién se atreverá a hablar de irremediables inferioridades étnicas, cuando hemos visto resucitar a la raza griega y resurgir a Italia, que habían caído en simas a las que España jamás ha descendido [...]?
[268]

Hay que advertir, sin embargo, que estas ideas no tienen en el pensamiento de Riva Agüero el peso que podría atribuirles un lector desprevenido que se encontrara con ellas por primera vez. Riva Agüero repite los prejuicios del ambiente y de la época, lugares comunes tan generalizados que no los advierte como tales y los cree, ya lo hemos visto, verdades de sentido común que todos sienten. A pesar de las pretensiones científicas con que a veces se adorna, el racismo limeño es superficial y poco agresivo, quizá porque las clases altas no se sienten amenazadas, y puede muy bien conciliarse, aunque parezca contradictorio, con la simpatía por los indígenas o el interés por las culturas prehispánicas. Los prejuicios racistas pueden ocupar un lugar considerable en el planteamiento teórico del joven Riva Agüero pero, por fortuna, los olvidará muchas veces en el ejercicio mismo de la crítica y la investigación histórica: pocos años más tarde no le impedirán, por ejemplo, renovar los estudios sobre el Inca Garcilaso.

Mayor importancia tienen en el *Carácter...* y en toda la obra de Riva Agüero ciertas ideas de psicología social, ahora también muy envejecidas, que aprendiera en la lectura de

Taine. "La raíz de los grandes acontecimientos es siempre el carácter de un pueblo y la historia puede reducirse a la psicología", había escrito Taine en sus *Ensayos de crítica e historia*, y Riva Agüero, buen discípulo, suele reducir en su tesis la crítica literaria a elementos psicológicos. Su punto de partida es una definición de lo español y lo criollo en literatura. El tipo literario criollo es:

flexible, agudo; de imaginación viva, pero templada; de inteligencia discursiva, pero rápida y lúcida, de representaciones claras; muy propenso a la frivolidad y a la burla; de expresión fácil, limpia y amena. [10-11].

Ahora somos menos aficionados al juego de caracteres nacionales o locales, pero en todo caso nos sentimos tentados de observar que esa definición del carácter peruano o criollo corresponde más bien al carácter limeño, y aun de cierto tipo de limeño, como lo reconoce el propio Riva Agüero cuando, en otra parte de su libro, señala que "La amabilidad y el encanto del criollismo no han florecido sino en Lima, porque en Lima únicamente encontraron el medio adecuado para desarrollarse" [151]. Las notas apuntadas convienen quizá a Caviedes, Segura y Palma (este último, llamado "el representante más genuino del carácter peruano" [129]), pero no a muchos otros de nuestros principales escritores, entre ellos el propio Riva Agüero, que nunca pareció muy propenso a la frivolidad y la burla. El empeño desmedido por establecer a toda costa una definición del carácter nacional es frecuentísimo en autores peruanos de la época. Lo mismo puede decirse de otros lugares comunes en que cae Riva Agüero, como esas "singulares analogías" que descubre entre los criollos peruanos y los franceses [11; 236-239] y que hallamos también en los libros de los García Calderón. En muchos países de América Latina se hacía por entonces el mismo descubrimiento, y no hay que ir muy lejos para descubrir las razones de tal coincidencia: quienes escribían esas opiniones tenían, en efecto, afinidades con los franceses y les encantaba tenerlas; dicho de otra manera: las burguesías latinoamericanas de comienzos de siglo, sobre todo en sus medios literarios, eran muy afrancesadas. Esas sesudas investigaciones psicológicas, esas comparaciones, esas definiciones de cualidades esenciales, tipos literarios nacionales,

caracteres dominantes de las razas, los pueblos y las literaturas, son uno de los aspectos del *Carácter...* que peor han resistido al tiempo. Todavía no falta quien afirme que lo criollo, lo peruano o lo americano es esto y no lo otro, pero esa manera de pensar ha perdido mucho de su interés; no es tanto que discrepemos de las conclusiones de Riva Agüero sino que, lo que es más grave, no creemos que el terreno de discusión esté bien elegido, sus problemas nos parecen falsos problemas.

Además del genio de la raza que cree tan evidente —y nosotros tan inasible y sobre todo tan inútil— piensa Riva Agüero que existen otros dos factores que explican el carácter de una literatura: la imitación y la individualidad artística. La segunda la iré apreciando a medida que trate de los diversos autores; de la primera volverá a ocuparse más largamente en las conclusiones, y en un comienzo se limita a observar que:

Las sociedades inferiores, débiles y jóvenes, viven casi por completo en la imitación de las sociedades poderosas y adelantadas. La originalidad (sobre todo la literaria) es allí rara. La literatura en el Perú ha debido ser, pues, principalmente *imitativa*; y por la imitación se explica en gran parte. Cuanto en el Perú se ha pensado y se ha escrito es reflejo de lo que en otras partes se escribía y se pensaba. [13]

Esto no va muy lejos y nos gustaría saber en qué consiste la inferioridad, debilidad y juventud de las sociedades. Si el ejercicio de la literatura, como de toda actividad, está vinculado a la organización de una sociedad y a su relación con otras sociedades, valdría la pena estudiar los factores sociales, económicos y políticos de la literatura peruana, lo cual nos llevaría muy lejos de las explicaciones psicológicas a la manera de Taine. Riva Agüero no lo hace, se limita a decir, por ejemplo, que “la literatura colonial fue y debía ser exacta imitación de la española” [14], pero no se pregunta las razones de ello ni examina las características del fenómeno colonial en el campo de la cultura. La verdad es que el joven Riva Agüero siente muy poca afición por la literatura de la colonia y aun por la época colonial:

¿A qué se reduce, pues, la literatura colonial? A sermones y versos igualmente infestados por el gongorismo y por bajas adulaciones, y a la vasta pero indigesta erudición de León Pinelo, Espinosa Medrano, Menacho, Llano Zapata, Bermúdez de la Torre, Peralta y Bravo de Lagunas: —literatura vacía y ceremoniosa, hinchada y áulica, literatura chinesca y bizantina, a la vez caduca e infantil, con todos los defectos de la niñez y de la decrepitud, interesante para el bibliófilo y el historiador, pero inútil y repulsiva para el artista y el poeta. La excepción única que puede hacerse es para con el agudo satírico Juan del Valle y Caviedes. [15]

Tiene interés recordarlo puesto que José Carlos Mariátegui, en sus 7 *ensayos...* presenta al Riva Agüero del *Carácter...* como un ardiente defensor de todo lo colonial. No es así pero, como veremos más adelante, al desinterés por lo colonial se une un hispanismo fervoroso que será el elemento decisivo de su teoría de la literatura peruana.

II

La primera consecuencia que Riva Agüero deduce de su estudio es que la literatura peruana forma parte de la castellana. No se trata, en realidad, de una consecuencia, aunque el autor la presente como tal, sino de un punto de partida, de una formulación *a priori*:

La literatura peruana forma parte de la castellana. Esta es verdad inconcusa, desde que la lengua que hablamos y de que se sirven nuestros literatos es la castellana. La literatura del Perú, a partir de la Conquista, es *literatura castellana provincial*, ni más ni menos que la de las islas Canarias o la de Aragón o Murcia, por ejemplo, puesto que nada tiene que ver con la literatura, la dependencia o independencia política de la región donde se cultiva. La lengua constituye el único criterio, y no meramente exterior, como podría creerse, puesto que implica *la forma*, que es de importancia capital en el Arte, y de ordinario también (como entre nosotros) la influencia directa de la imitación y

todo aquel heredado conjunto de reglas, procedimientos y direcciones que se denomina *tradición literaria*. (220)

Si Riva Agüero quería destacar la importancia de la lengua en la literatura, no hacía sino recordar lo indiscutible. Va más allá y niega la existencia de una literatura nacional peruana, que sólo puede ser una literatura castellana provincial, al igual que las literaturas de los demás países hispanoamericanos. Podría decirse que el concepto es de alcance puramente teórico puesto que, a fin de cuentas, lo que el lector tiene entre las manos es un libro dedicado a esa literatura nacional que carece de existencia propia. Sin embargo, el problema no es tan sencillo y reclama algunas observaciones. La teoría está fundada en una confusión entre la literatura castellana y la literatura escrita en castellano, que no son la misma cosa. Si se acepta, como quiere Riva Agüero, que el idioma es el único criterio para definir una literatura, podemos convenir en que existe una literatura escrita en español (que abarca la literatura castellana y las literaturas hispanoamericanas), pero no comprendemos cómo se llega a la conclusión de que existen una literatura castellana y varias literaturas provinciales. ¿De dónde viene la idea de *provincialidad*, si el propio Riva Agüero piensa que no hay relación alguna entre la literatura y la dependencia o independencia política de la región en que ésta se cultiva? El idioma tuvo su origen en Castilla pero ahora pertenece por igual a España y a los países hispanoamericanos, a la antigua metrópoli y a las antiguas colonias: en todos estos países se habla y escribe el español con la misma autoridad y el mismo derecho. El error de Riva Agüero no es sólo teórico sino que tiene consecuencias en la práctica. En efecto, si como él cree existen una literatura castellana y varias literaturas provinciales (a menos que pensara, lo que no parece el caso, que también la literatura de Castilla es una literatura provincial, que sólo existen literaturas provinciales en pie de igualdad y ninguna central), es natural que de la periferia miremos hacia el centro, que nos sometamos a la influencia preponderante de la literatura castellana, lo cual —como pronto veremos— es lo que aconsejaba Riva Agüero, en perfecto acuerdo consigo mismo. En cambio, si no existen una litera-

tura central y varias provinciales, sino solamente una literatura escrita en español, conformada por todas las literaturas nacionales de los países que hablan el mismo idioma, no cabe pensar en una influencia dominante, o bien esta influencia será ocasional y cambiará a medida que se desarrolle la literatura en los distintos centros. No se trata de una mera cuestión de nomenclatura. Sin duda Riva Agüero tiene razón en integrar la literatura peruana en la tradición del idioma, pero se equivoca precisamente por no deducir las consecuencias del criterio lingüístico que ha propuesto. El carácter central que asigna a la literatura castellana es ajeno a este criterio. Considerar que el centro inamovible de la cultura se hallaba en Europa es una ilusión de la modestia o del complejo de inferioridad de los americanos, frecuente a comienzos de siglo. Hay que reconocer que entonces el error era más explicable, pues aunque había terminado la época colonial, las literaturas hispanoamericanas seguían siendo, en gran medida, imitación de la castellana. Esto es cierto de la literatura peruana —Pardo y Palma, Salaverry y Luis Benjamín Cisneros imitan todos, en mayor o menor grado, a los autores españoles—, pero no lo es tanto de otras literatura hispanoamericanas. Por desgracia Riva Agüero, buen lector de la literatura española y de la peruana, no parece haberse interesado mucho por las demás literaturas del continente. En todo caso, es claro que no había meditado en la importancia que revestían para la tradición común escritores como Martí o Sarmiento. Más aún, al escribir el *Carácter...*, Riva Agüero debería haber advertido, si no lo hubiese cegado su antipatía por el modernismo, que con Rubén Darío, gran maestro de la lengua, se invertía la tendencia tradicional, los españoles se convertían en deudores de los hispanoamericanos y la influencia se ejercía desde América y sobre la literatura castellana. El criterio del idioma hubiese sido entonces un instrumento crítico útil y no un pretexto para profesiones de fe hispanista.

No se puede negar al joven Riva Agüero el valor de las propias ideas: puesto que la lengua era el único criterio que permitía definir una literatura nacional, concluyó briosamente que las literaturas escritas en francés en Bélgica y Suiza son parte de la literatura francesa, la literatura brasileña es parte de la literatura portuguesa y la literatura norteamericana-

na parte de la literatura inglesa. Esto bastaría para probar los límites de sus teorías, pero Riva Agüero no se detiene aquí. Llevado por el furor teórico afirmará que los Estados Unidos no poseen una literatura original y que

sus poetas y prosistas (notabilísimos algunos, como Poe, Longfellow, Bryant, Irving, Emerson y Prescott) son enteramente europeos de educación y tendencias; son ingleses nacidos por casualidad al otro lado del Atlántico. [243]

No es raro que estas extravagancias pasaran desapercibidas por esos años en que Rodó inventaba en el *Ariel* una versión de los Estados Unidos para acto seguido deshacerla con sus críticas. Los juicios de Riva Agüero pueden figurar junto a esas páginas en la nutrida colección de errores y desencuentros entre los Estados Unidos y América Latina: lo único que demuestran es que conocía poco y mal la literatura norteamericana, quizá sí a través de revistas francesas, y esta es una de las pocas ocasiones en que se le descubre en flagrante delito de hablar de lo que no sabe. En el ejemplar del *Carácter...* que corrigió de su puño y letra años después, con miras a una segunda edición, añadió el nombre de Whitman a su lista de autores norteamericanos. ¡Whitman "un inglés nacido por error al otro lado del Atlántico"! Peor que peor.

Naturalmente, prosigue Riva Agüero, la literatura peruana no sólo es española por el idioma, sino también por el espíritu y los sentimientos que la animan. Los peruanos, al menos aquellos que cuentan para la producción literaria, son muy semejantes a los españoles. Sin embargo, nos acercamos cada vez más a Europa: "el Perú se *extranjeriza* y tiene que *extranjerizarse*" [223]. Esto significa que estamos perdiendo el sello español y nos dedicamos a imitar cada vez más a otros países europeos, sobre todo a Francia. En ello puede haber mucho de provechoso y hasta de necesario, puesto que conviene proceder a la ruptura con los ideales políticos, filosóficos y religiosos de España (en el *Carácter...* el joven Riva Agüero se había proclamado anticlerical), pero es preciso evitar la ruptura con los ideales literarios. Es curioso que Riva Agüero use la expresión *extranjerizarse* para

decir que el Perú deja de parecerse a un país extranjero (España) aunque sea para seguir a otro país extranjero (Francia). Una vez más incurre en el más frecuente de sus errores: tomar a una de las partes por el todo, confundir al Perú con su propia clase. Es cierto que, a fines del siglo pasado, la burguesía limeña era seguramente de costumbres muy españolas: los criollos —no el Perú entero, aunque sí una de sus partes más influyentes— seguían siendo, en gran medida, españoles provincianos o coloniales. Es natural, sin embargo, que a partir de la Independencia fuesen dejando gradualmente de serlo, no sólo por la acción de nuevas influencias europeas sino por la distinta evolución de las formas sociales en el Perú y en España. El afrancesamiento que tanto irritaba a Riva Agüero es uno de los aspectos de este cambio y puede sorprendernos que le diera tanta importancia, que tuviera que pensar el Perú en términos de España y de Francia, con una mentalidad que no hay más remedio que llamar colonial y para la cual los elementos de la cultura están siempre en otra parte.

Riva Agüero piensa que más vale acabar con el mito de nuestra riqueza literaria. La literatura peruana es incipiente y, al igual que en las demás literaturas hispanoamericanas, predomina en ella la imitación sobre la originalidad. Es verdad que existen tres posibilidades de americanismo en literatura: para el americanismo histórico la época precolombina parece muy lejana, pero merece la pena tratar asuntos de la conquista y la colonia; el americanismo regional da muestras de un agotamiento inevitable, por ejemplo, en nuestros criollos y en los escritores gauchescos de la Argentina; por último, el americanismo descriptivo, en que se retrata la naturaleza americana, es el único aceptable sin ninguna clase de restricciones. Todas estas ideas tienen escasa relación con la crítica y conforman una especie de preceptiva inútil. La literatura americana no está obligada a ser americanista y puede emplear esas fórmulas y cualesquier otras. Por lo demás, Riva Agüero pasa revista a las tres formas de americanismo, de las que tanto se habló el siglo pasado, pero no tarda en exponer el tema que realmente le interesa: en última instancia, los hispanoamericanos somos incapaces de originalidad y estamos condenados a la imitación:

La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal. Pues bien: los hispanoamericanos no tienen ni han tenido ideal propio y probablemente no lo tendrán en mucho tiempo. Los ideales que nos dirigen e iluminan, vienen del extranjero. Nos faltan a los hispanoamericanos para ser capaces de engendrar un fecundo ideal colectivo, homogeneidad étnica, confianza en nuestras fuerzas, vida intelectual intensa y concentrada, y hasta desarrollo social y económico; en resumen, todas las condiciones indispensables para que el ideal aparezca y tome arraigo y consistencia. Hay que reconocer nuestra subordinación al ideal europeo o al anglo-americano, subordinación forzosa y no sólo pretérita y presente, sino futura; por consiguiente, hay que reconocer que en la literatura de la América Latina, sobre el elemento original, cubriéndolo y como ahogándolo, se levantará de continuo el elemento de la imitación extranjera. [230]

Esta es una de las páginas centrales del *Carácter...* La claridad de la prosa oculta, sin embargo, cierta confusión, que aparece en cuanto se trata de precisar las ideas. Riva Agüero no define lo que es la originalidad, si una cualidad de los pueblos, una característica de las obras literarias o ambas cosas. Tampoco sabemos lo que es ese ideal propio sin el cual no hay originalidad posible, si equivale a una personalidad nacional, si es un vago proyecto común, una organización social o un tipo de vida: en ningún caso se advierte por qué haya de negarse *a priori* su existencia en los países latinoamericanos. Que los países europeos parecieran a comienzos de siglo culturas más ricas y definidas que sus antiguas posesiones (sobre todo si se entendía por cultura la vida de las ciudades, es decir el sector más limitado y también el más europeizado de los países americanos) es innegable aunque en ello podía verse, en gran medida, la consecuencia del hecho colonial. Que estuviéramos condenados a seguir imitando eternamente a los europeos, como lo sugiere Riva Agüero, ya no es tan claro. El joven escritor parece haberse contagiado del etnocentrismo de sus maestros, escritores europeos convencidos de habitar el centro del mun-

do, reaccionarios de talento como Taine o de éxito pasajero como Tarde, el teórico de la imitación. Justamente, la imitación es un concepto fundamental en el pensamiento de Riva Agüero sobre la literatura peruana, y es posible hacerle la misma crítica a la que Tarde no logró responder: el concepto de imitación no se define de manera precisa, la imitación acaba por ser muchas, demasiadas cosas a la vez. Riva Agüero aceptó las enseñanzas de sus maestros con honradez y entusiasmo que son, valga la expresión gastada, dignos de mejor causa. Concluyó necesariamente en la imposibilidad de una literatura peruana —o hispanoamericana— original, en una especie de suicidio simbólico de nuestra cultura promovido por el furor teórico. Por desgracia para él la teoría de la imitación no pasaba de ser una simple moda, más efímera y superficial que otros embelecos franceses que Riva Agüero denunciaba en sus paisanos. En literatura la imitación no tiene mayor importancia si no es como punto de partida de una asimilación que hace posible una creación original. Tratar de predecir la futura originalidad o falta de originalidad de una literatura no sólo es difícil sino también enteramente vano: lo original suele ser lo imprevisible. Más vale desconfiar de las teorías —sobre todo de las que se proyectan al futuro— y atenerse a las obras, pero este consejo se perdía en Riva Agüero a quien (al igual que muchos críticos de antes y de ahora) en la literatura le interesaba menos lo literario que lo sociológico. En todo caso para comprobar la mediocridad de la literatura peruana del siglo pasado no hace falta recurrir a la metafísica de la imitación. El austero pesimismo de Riva Agüero, tan opuesto al utopismo y al mesianismo tan frecuentes en los latinoamericanos cuando hablan de América Latina, podía defenderse de cara al siglo XIX, pero lo que va del siglo veinte —es posible decirlo sin exagerar—, no le ha dado la razón.

Ahora esperaríamos que Riva Agüero desarrollase la teoría de la literatura peruana que está implícita en sus conclusiones: que explicara las razones profundas de la falta de ideal que nos condena a la imitación; que mostrara cómo se ha manifestado esa imitación en la historia literaria: lo que va, por ejemplo, del Inca Garcilaso —¿un mero imitador de los modelos europeos?— a los escritores republicanos que acaba de estudiar; que, tras señalar los factores psicológi-

cos que tanto le interesaban, condescendiese quizá a estudiar otros, de carácter material —como la organización de la sociedad, el analfabetismo de las masas, las fallas de la instrucción pública, la carencia de una industria editorial— y discutiese las perspectivas en tal sentido. Más vale no caer en el error tan común de reescribir la obra que se comenta, pero en este caso es posible apuntar que las páginas iniciales y las conclusiones del *Carácter...* contienen un esbozo de teoría de la literatura peruana que está lejos de quedar terminado cuando, de pronto, Riva Agüero lo deja de lado. Las últimas páginas tratan de las influencias europeas en el Perú y proponen algunas soluciones para nuestra regeneración.

Los primeros años del siglo fueron el momento de mayor influencia francesa en el Perú o al menos en los medios intelectuales limeños. Buena muestra de ello es el *Carácter...* en el que Riva Agüero, gran lector de autores franceses, critica los excesos del afrancesamiento. Naturalmente, reconoce la importancia de la cultura francesa y hasta incurre en algunos de los lugares comunes que por entonces se repetían en todas las capitales latinoamericanas: "Francia es la Grecia moderna; y París la nueva Atenas, el foco más principal y luminoso de la Civilización y el Arte" [236]. Más interés que sus elogios tienen sus críticas, porque Riva Agüero apunta a ciertas tendencias recientes de la literatura francesa pero en realidad dispara contra el modernismo, que entonces se imponía en el Perú con años de retraso en comparación con otros países latinoamericanos. Conviene pues, dice Riva Agüero, matizar la influencia de Francia con la de otros países europeos. Tras pasarles revista encuentra que tenemos mucho que aprender de los alemanes, todavía más de los ingleses, que nos pueden aportar "en una palabra, *espíritu práctico*" [241], *de los italianos y hasta de los norteamericanos*, puesto que si bien carecen, como hemos visto, de literatura original, poseen un ideal propio que es (otro lugar común), "*el americanismo, la vida intensa*" [242].

Es extraña esta idea de Riva Agüero de que se puede elegir tanto el país del cual deben importarse influencias como aquellas que deben aceptarse con exclusión de las demás, sin tener en cuenta que, aparte de las afinidades reales o supuestas, la simple presión de factores materiales, sobre todo

económicos, pesa más que todos los razonamientos. Para comprobarlo basta pensar un instante cómo, en los años que median entre el *Carácter...* y nosotros, la influencia francesa ha perdido mucho terreno ante la de los Estados Unidos, y no ciertamente porque los peruanos, que nos parecíamos mucho a los franceses —según los autores del Novecientos— nos hayamos descubierto una súbita semejanza con los **norteamericanos**. Aquí tocamos otra vez una de las tendencias de Riva Agüero que más lo alejan de nosotros: su indiferencia ante los factores sociales y económicos.

Frente a la modernidad, que consiste primordialmente en la imitación de los europeos, afirma Riva Agüero la necesidad de la tradición. En primer lugar, hemos de “conservar el legado de la tradición española” [245]. La expresión pone de relieve el aspecto estático, inamovible de la tradición en el pensamiento de Riva Agüero: un *legado* que es preciso *conservar*, y no algo vivo, cambiante, que cada generación debe ganar por sí misma, elección que consciente o inconscientemente hacemos entre las posibilidades que nos ofrece el pasado. Riva Agüero ve la tradición como opuesta a la modernidad y a la originalidad, no como una condición indispensable de lo original y lo moderno. Hay que decir que por entonces la palabra misma, recogida por Ricardo Palma en el título de sus *Tradiciones peruanas* pasaba por significar el juego con dudosas antigüedades, la amable falsificación de la historia; todavía no falta entre nosotros quien cree que lo tradicional es por excelencia el *pastiche*, el llamado “estilo colonial”. Riva Agüero no cayó en estos excesos; su visión de la tradición era más estricta y exclusiva, más española y menos criolla. Comienza por rechazar la idea de una tradición fundada en vínculos políticos con España, así como en su filosofía o en la religión católica (ya hemos visto que era por entonces anticlerical; años después renegaría de estas opiniones). Quiere que conservemos de España “el carácter honrado, caballeresco y viril que es lo esencial de la nacionalidad” [249]. Con estas palabras parece postular la identidad y no sólo la semejanza entre españoles y peruanos y, al mismo tiempo, una teoría voluntarista del carácter nacional, como si persuadidos por sus argumentos los peruanos pudieran decirse “Me he estado afrancesando mucho últimamente, pero en adelante seré más honrado, caballeresco y vi-

ril". En fin, no se alcanza a ver claramente qué relación tiene todo esto con la literatura. Conservemos la lengua, dice Riva Agüero, y no habrá nadie que lo contradiga. Mantenemos la tradición literaria, añade, y se embarca en una definición muy vaga como es "la forma interna del pensamiento" [249] antes de citar los nombres de varios escritores españoles —y en su lista no hay un solo nombre latinoamericano— en quienes creía advertir el espíritu tradicional. Una vez más confunde el todo, es decir el idioma y la literatura del idioma, con la parte, el idioma que se habla en España y la literatura castellana.

Quiere Riva Agüero que entre nosotros se lea más a los clásicos españoles, cuya lectura "es cosa rarísima en el Perú" [252] (el dato es interesante y hubiera valido la pena insistir en él) y en esto no habrá quien le niegue la razón. También son inobjectables las propuestas de que se lea más a los clásicos de otras literaturas y se estudie a los clásicos latinos, aunque deja de lado a los griegos por una razón práctica: la falta de estudios helenistas en nuestro medio. De paso deja caer una dura observación, que en gran medida sigue siendo justa:

Confesémoslo para vergüenza nuestra: en la América Latina abundan gentes que aplican a las cuestiones artísticas el criterio de los sastres y modistos: no se entusiasman sino por el último patrón o figurín literario y juzgan que es inútil enterarse de lo demás. [254]

Riva Agüero pasa con excesiva rapidez sobre lo que debiera ser uno de los temas fundamentales de su exposición. Aunque no lo haya expresado claramente, parece haber tenido la intuición de que nuestra tradición literaria es o puede ser plural: junto a la tradición del idioma (que, como hemos visto, prefiere atribuir sólo a la literatura castellana y no a todas las literaturas escritas en español) ha pensado en algún momento en otra más amplia que abarca las literaturas clásicas y modernas, aunque en este caso no se valga del término "tradición". Es posible, aunque él no lo haya hecho, imaginar la tradición como una serie de cálculos concéntricos que no se excluyen mutuamente. Acierta Riva Agüero cuando insiste en el lugar preponderante de la literatura del

idioma, pero también las demás pueden asimilarse. Hay que decir *pueden* asimilarse, ya que son una herencia que debe reclamarse y no un legado, recibido de una vez por todas, que sólo es necesario conservar. Hasta la tradición más íntima, la del propio país y la propia lengua, puede debilitarse y perderse si, como él lo denuncia, se descuida el trato con los clásicos.

No es seguro que Riva Agüero hubiese aceptado todas estas consecuencias deducidas de sus ideas. Por su parte, prefirió detenerse en la enseñanza del latín y el griego, que ya no es un problema de literatura sino de instrucción pública. Riva Agüero está de acuerdo con la reciente supresión de la enseñanza del latín en las escuelas, pero cree que es preciso imponerlo en la Facultad de Letras (la enseñanza del griego sería mucho pedir y prefiere no hacerse ilusiones). Esto le sirve para emprender una nueva digresión sobre la necesidad de dar en el Perú una orientación práctica a los estudios. La Facultad de Letras debe reservarse a la formación de maestros y de una estricta minoría de aficionados; en general, han de fomentarse las vocaciones de carácter práctico y utilitario. Riva Agüero se acerca aquí a su contemporáneo Manuel Vicente Villarán y critica de paso a quienes se oponen a esa orientación, encuentra peligroso el idealismo que propone Rodó en el *Ariel* a los jóvenes latinoamericanos. Sólo la educación práctica, junto con el fomento de los valores europeos, puede salvarnos del inminente imperialismo norteamericano. Si no nos salvamos, si desaparecen las culturas hispanoamericanas, siempre quedará España, "vivirá la antigua cepa" [267]. Terminamos en pleno vuelo lírico, en una declaración "vibrante" (para usar un adjetivo de época) de hispanismo. ~

POEMAS / ARMANDO ROJAS

MUCHO MAS QUE EL CANSANCIO

A mis hermanas

*Nublado claro más bien tempestuoso
Es la mitad de Julio y se anuncia la fábula
del viento. Los pescadores y la tierra
fustigan de nuevo su santuario,
la soledad y la muerte que con los hongos crece.
Camino de la villa de Antonio cruzamos Pachacámac
lo que fue casa del sol es apenas un túmulo
donde nos falta el agua y una que otra muchacha.
Claro está que aquí no hay templos sino ruinas
y la música apagada de una lámpara.
¿Por qué el mar está cada día más lejos
y un pez es un milagro en la furia de los médanos?
Seca flora de cardo el corazón golpea
Rojo Negro Rojo Negro Rojo Rojo
Muy vieja es nuestra lengua y nadie entiende
ni cambia su santuario; sin embargo se oye
como un trompo en el aire, como un toro perfecto.
Rojo Negro Rojo El corazón no cesa
Mucho más que el cansancio nublan la vista los
incansables tucos.*

De Entre linceas, acacias y ángeles muertos.

SEÑAS DEL JARDIN

A Michèle

Risas y Cantos de mujeres en el río
Abetos, oscilantes pasiones

Los blanquísimos lotos me aligeran
ya imito el brinco de los somormujos
Muchacha de marzo la primavera ha hinchado tus rodillas
¿andaremos como flores glaucas
con los delfines chillaremos en el río?

Por los bosques de glicinas presiento a los hijos
del Coito sagrado

Y tus tetillas se remecen
En los rápidos juega mi alma con la luna
Pesado aliento lluvia de marzo
Bajo mieles el otoño ha rozado silbante el corazón
¡Con tu frágil asombro con mis pesados años!

De la primavera nace el invierno dice la Alondra
de lo amado, la hiel
Mas el Cuervo anda lejos
y en tus pupilas húmedos soles velan

AMALIA EN LA CASA DEL ABURRIMIENTO (SIN FÓRMULA NI BRÚJULA EN LA VIDA VANA) / RAFAEL MORENO CASARRUBIOS

a *Carlitos Gutiérrez*



COMO muchos otros estudiantes de su generación, Mariano Ocampo había soñado de joven con una vida bella y literaria, llena de sorpresas y de amores pre-matrimoniales que, por una u otra razón, no llegaran nunca a concretarse. Le gustaba la idea del amante loco, inescrupuloso y febril, y hubiera podido saltar de una mujer a otra si Jimena no lo hubiera agarrado antes del pesquezo. Por lo demás, no podía imaginar su obra literaria sin una buena dosis de dolor, precedida inmediatamente de una dosis aún mayor de alegría y bienestar. La felicidad a secas le importaba un carajo; él quería ser una contradicción, una eterna y deslumbrante contradicción, todo el día, todos los días, y abrirse camino a patadas, gozar la vida como loco y, luego, para justificar las críticas y la conseja de los amigos, "dejarse caer en una irremediable depresión".

Nunca se preguntó sobre el origen de este sueño que, ciertamente, lo acosó durante toda su juventud. Había algo de perverso en esto de ir soñando cada día en lo maravilloso que sería el no tener una pizca de conciencia. Había algo de perverso y de profundamente trágico, también, porque cuando su padre, una vez terminada la universidad, le dijo bueno Mariano, ya es hora que partas a Europa a perfeccionar tus estudios, sintió que un puñal helado le atravesaba la garganta. ¿Partir a Europa, ahora, justo cuando Jimena le

había hablado de matrimonio, tener hijos y vivir mirando el mar desde el departamento de Miraflores que le iba a regalar su papá? Tenía que pensarlo, una determinación tan importante no se tomaba en cuestión de segundos, y así se quedó, se casó y se fue a vivir al departamento de Miraflores que tan obsequiosamente le había ofrecido su suegro.

Y no, no era miedo ni cobardía sino estupidez, ¿echar por la borda un viaje, Europa, mil y una aventuras y ciudades, experiencias que lo iban a enriquecer y de donde iba a extraer el material, el precioso material de sus novelas, solamente para casarse con Jimena? Habían pasado siete años de esto y aún no le cabía en la cabeza. Su familia había caído en desgracia, su matrimonio había caído en desgracia y él se sentía por completo un desgraciado. Ya no tenía dinero ni beca y un niño de cinco años le pesaba más que una tonelada en la espalda. Tampoco había escrito nada —nada serio, digamos—, y los pocos intentos literarios acabaron por lo general haciendo reír a su mujer y a la colilla de amigos que lo secundaban con cosas aun más grotescas e insensatas. Rápidamente se concientizó y trató de enmendar su alma por regiones despobladas de todo tipo de misterio y poesía. La mediocridad y la rutina comenzaron a adquirir casi una justificación divina para él: había hombres tocados por la naturaleza y otros por el diablo o sabe Dios qué. Lo cierto es que llegaba el momento de abandonar tanto ensueño y tanto futuro promisor.

Algo quedaba a cambio: la vida doméstica, un reducto no hollado aún por su imaginación, un niño a quien cuidar y reuniones a que asistir, pero cuando llegó a esta última conclusión sintió lo vano de su propuesta. Todo era igual, sí, pues aparte de ganarse la vida como profesor de gramática castellana y escribir reseñas literarias en un semanario local, no haría otra cosa que emborracharse con los amigos y fumar marihuana a diestra y siniestra. Todo era igual, la vida se cerraba para él y era mejor borrar sus ilusiones.

Pero es claro que hay cosas que no se pueden cambiar como quien cambia de traje o de vecindario. Para empezar, la modorra, un atributo de su matrimonio que lo sacaba de quicio, poniéndolo colérico y enfermizo. Se quejaba todo el día, el motivo no importaba, lo principal era discutir, pelear o simplemente berrear. Cuando no caía en estos ejercicios

que lo dejaban por lo general con el humor abatido y los ojos endiablados para el resto del día, se consagraba a un largo silencio, en el cual permanecía como un dictador cautivo y sosegado. ¿Qué había pasado, por Dios, dónde sus ilusiones, las mujeres, el amante perfecto? Nada, ni siquiera una aventurilla, un amor escondido que lo libere parcialmente. Era un imbécil y no desaprovechaba ocasión para repetírsele, porque mujeres le habían salido al paso, por ejemplo, la secretaria del colegio, que estaba buena y le coqueteaba de cuando en cuando, y él qué hacía, qué había hecho para levantar esa falda. ¡Nada! Reírse simplemente, como un estúpido, como un adolescente encogido por el miedo. Había preferido la modorra, la rutina, y no era más que un tímido, un soñador, un contradictorio, un ser incapaz de escribir cualquier cosa que no despertara la chacota de sus amigos.

Pero la vida le tenía reservada una zancadilla a Mariano, algo que empezó siendo una noticia infame, que poco a poco se convirtió en un motivo de preocupación, hasta colocarlo en el infierno de la duda y la desesperación.

La noticia lo tumbó al sofá como un disparo a quemarropa: Amalia, su cuñada, a la cual detestaba desde hacía por lo menos diez años, vendría a vivir unas semanas al departamento. La razón Jimena se la explicó en dos papazos: José Antonio la había abandonado y Amalia estaba como loca, había vomitado y tenía la presión por los suelos. En vano discutió y hasta gritó, una y cien veces, pero nada, las palabras de Jimena venían lapidarias, concluyentes, esa era su casa y sobre todo su casa, qué se había creído, su hermana estaba en apuros y a una hermana nunca se le fallaba... Total, tenía que resignarse, y Amalia llegaba al mediodía, a la hora de almuerzo.

De las razones que Mariano guardaba para odiar a su cuñada, había una que destacaba claramente de las otras: su propia vida. Amalia era la encarnación de la pedantería, la autosuficiencia y de cierto éxito intelectual que le granjeaban una voz dura y penetrante. Era hermosa, trabajaba con algunos de los más prestigiosos historiadores del país, dominaba cinco idiomas y miraba a los de cuatro por encima del hombro. Todo esto junto tenía el efecto de una bomba para Mariano. Siempre la había evitado, pero Amalia echaba mano de la primera circunstancia para hacerle sentir eso

que todo el mundo sabía: que era un frustrado, un mediocre, un profesional de medio pelo.

Sin embargo, la irrupción de esa persona en su casa traía la fuerza de un ardid, un truco del destino que le confería la gracia de la venganza, el desquite reivindicativo por lo cual valía la pena soportar esas semanas. Escrutó cuidadosamente sus posibilidades. Una vez en el terreno, ¿cómo lo haría? No podía ser muy evidente, Jimena era capaz de lanzarlo a la calle. Por otro lado, el orgullo exigía cierta elegancia, una mezcla de desinterés y ojo vigilante, acaso irónico. Eso. La fórmula surgía como una iluminación. Amalia se moriría de pena y él la vida te da sorpresas.

Y Amalia llegó a la hora de almuerzo, como estaba acordado. Una maleta de cuero azul y un saco al hombro constituía todo su equipaje. Lo primero que hizo fue despatarrarse en el sofá de la sala. Jimena la abrazó, la besó y le dijo esta casa es tuya. Mariano la saludó con una naturalidad impecable: no era inteligente empuñar aún su propósito. La vio llorar, quejarse, maldecir a José Antonio y hablar de una rubia, una coqueta de la agencia donde trabajaba su marido y que había terminado haciendo de las suyas.

Como ese día era sábado, Mariano almorzó rápidamente y se disculpó inventando una cita pendiente. Así pudo regalarsé toda la tarde en casa de su amigo Jaime, un poeta bastante malo que había publicado media docena de libros y que, según su propia y nada complaciente autocrítica, no habían llegado a conmover ni a una adolescente. Pero Jaime tenía un humor a la orden del día y eso era lo que importaba. Hablar con él era siempre reconfortante. Poseía la extraña habilidad de extraer de las cosas tristes el lado irónico de la vida. Y sus amigos lo querían y lo festejaban por eso. Mariano no hizo otra cosa que hablarle de su problema. Y a Jaime le parecía que sí, que efectivamente, que había que escoger la espada más puntiaguda y arremeter de frente, esa arpía, la había escuchado, una idiota, flor y nata del snobismo limeño, la espada más puntiaguda y de frente. Luego hablaron de otras cosas, de la decadencia de los amigos, se contaron cosas inverosímiles y, cuando llegó la noche, ya cansados de una larguísima conversación, concluyeron secamente que cualquier cosa se podía esperar de la gente y que la vida, entre otras cosas, no tenía el más mínimo sentido.

Mariano emprendió el regreso a su casa. Mientras remontaba las calles de la avenida Benavides descubrió que su espíritu descansaba en un curioso confort. Tomar la vida al chiste tenía su encanto. ¿Para qué sufrir, por lo demás, si había tantas cosas que no tenían solución? Recordó un proverbio chino que le vació el alma y por eso mismo se llenó de paz: "¿Si tu problema no tiene remedio, para qué te afliges? ¿Y si lo tiene, para qué te afliges?". Táctica de vida, eso era lo que necesitaba, una actitud férrea, insensible, ¡y quién iba a ser la primera persona en saborear los efectos de su nueva filosofía...! ¡su cuñada! La cháchara en casa de Jaime había refortalecido su fórmula. Ya no albergaba ninguna duda y estaba a punto de convertirse en lo que siempre soñó: en un ser que se cagaba en la vida.

Pero nunca pensó Mariano que su cuñada sería tan poca cosa, tan mosquita muerta frente a él. Cuando llegó a la casa la encontró con los ojos desorbitados, tumbada en el sofá. Apenas advirtió su presencia recogió medio cuerpo, y quedó sentada. ¿Qué pasaba, acaso le daba vergüenza ser descubierta así... es decir laxa, tranquila, ajena al mundo? Mariano la observó con una sonrisa desdeñosa, pero luego le sonrió bien. Poco a poco se avanzaba mejor, pensaba, aunque se sentía esencialmente inhumano, capaz de cualquier patraña. Además la fórmula, fresca y radiante, latía en su interior como una bomba de tiempo. "Qué tal el ánimo", preguntó a la vez que encendía un cigarrillo y se dejaba caer en el sofá de al lado. "Pésimo", suspiró. "Siento como un hueco en el pecho". "Tranquila, Amalia. Tómate unos calmantes y no pienses en nada". "¡Imposible!", chilló. "¡Tengo a esa rubia clavada en el cerebro!". "No te dejes amilinar por eso", dijo recomendando. "A propósito, ¿qué edad tiene la susodicha?". "Veinte años", respondió sin ganas. "¡Veinte años! ¡La edad de la pasión! ¡Qué haría yo por tener veinte años!". Amalia lo miró sin entender: o su cuñado era muy bruto, o eso era un desatino deliberado, una perfidia cruenta contra su persona. Cuando estaba a punto de responder que la edad de la muchacha le importaba un comino, Jimena apareció con el niño y la conversación derivó por el terreno de la economía doméstica a la urgencia de un presupuesto mayor que costeara el ingreso del niño al colegio. Amalia calló para el resto de la noche.

Este nimio incidente trajo consigo otros, la mañana siguiente. Era un domingo especialmente aburrido e insípido, con una neblina espesa que bajaba hacia el malecón dibujando figuras antojadizas y que Mariano contemplaba desde su sillón favorito. Fastidiar a su cuñada podía distraer momentáneamente su existencia pero no lo libraba de la vacuidad que lo cercaba. Algo le venía al oído desde la cocina, **su mujer hablando de pollos o de toyo**s, no sabía. Ahora fijaba la vista en un cuadro bucólico del renacimiento italiano, colgado en la pared, y hubiera podido fugarse por ese paraje romántico si Amalia no se trancara tres pasos frente a él solicitando fósforos para su cigarrillo. Mariano extrajo de su bolsillo la caja requerida y se la entregó. "Tengo algo mejor para fumar", dijo y le mostró una bolsa llena de marihuana. "Santo remedio", agregó. "Quita la depresión, anima tu espíritu y pone tu imaginación por los cielos". "Tal parece que no puedes vivir en este mundo", dijo Amalia con una sonrisa que se parecía mucho al desprecio. "Ni tú ni yo ni nadie", respondió Mariano. "Ahora, por ejemplo, ¿puedes vivir en tu depresión?". Amalia le clavó los ojos, odiándolo, pero no dijo nada. Se distanció un poco, al mismo tiempo que Mariano enrollaba su pitillo con una pericia que la sorprendió. Prendió su pitillo y empezó a fumar lentamente. Exagerando su embeleso dijo que esa hierba era el fruto sagrado de una larga tradición oriental que él respetaba y asumía con muchísima seriedad. Luego habló de un camino desconocido al cual sólo se podía ingresar por obra y gracia de la marihuana, la paz interior y el orden absoluto de las cosas. Amalia lo encontraba ridículo, pero tanto afán acabó por conquistar su atención. "¿Por qué no te metes unas pitaditas?", sugirió a mitad del pitillo. "Ni loca", respondió. "Dos veces he tratado y sólo logré un dolor de cabeza". "Eso es porque no sabes fumar", dijo. "Aguantas bien el humo, te relajas y esperas a que te visiten los dioses". Amalia sonrió, ahora sí con una sonrisa franca y cuando Mariano le tendió el pitillo no quiso negarse. Fumó sin interrupción, larga y concienzudamente, cumpliendo al pie de la letra las recomendaciones que le venían desde el sillón. Al poco rato se instauró en torno suyo un mundo gelatinoso y etéreo, donde ponía la mirada descubría un detalle que la cautivaba, los párpados le latían y todo era invitación al chiste, la carcaja-

da sonora. Jimena vino corriendo de la cocina e interrogó a ambos, qué sucedía, no podía creerlo, su hermana riéndose como se reía. Mariano la informó sobre los poderes mágicos de la marihuana, dijo que su cuñada ya tenía la receta y que ahora podía cagarse de risa de José Antonio y de todo. Hubo un silencio grave como un chicotazo seco y Amalia desvió la vista al infinito. Qué pasaba, caramba, toda la marihuana al suelo, la risa no aparecía por ninguna parte, las palabras estaban atascadas. Un terrible dolor de cabeza la invadió de pronto, un malestar que menguaba su alma y la despojaba de toda posibilidad de congeniar una palabra con otra. "¡Grandísimo idiota!", gritó Jimena. "¡Para eso fumas, bellaco!". Mariano se excusó, bajó la cabeza y fingió la pena más grande del mundo.

Antes del almuerzo, Amalia juzgó conveniente proveerse de cigarrillos y los fue a buscar a la tienda de la esquina. Jimena aprovechó esta ausencia para advertir a Mariano. Ya se había dado cuenta, tonta no era, estaba recurriendo al expediente más vil: la venganza. Uno a uno fueron rebatidos los argumentos de Mariano, hasta quedar indefenso. Jimena sentenció: "vuelves a hacer una broma de esas y te la verás conmigo".

Tanto ese día como los que siguieron, Mariano volvió al espíritu esencial de su fórmula: la frialdad. Los primeros días Amalia interpretó este cambio como un súbito acceso de culpa, un remordimiento que se debatía entre el orgullo y la incomunicación que había existido siempre entre los dos. Lo veía salir temprano al trabajo y regresar por la tarde, exhausto, malhumorado y largarse con las mismas a casa de algún amigo, de donde generalmente retornaba ebrio y apestando a marihuana. Su cuñado era un pobre tipo, un demente como muchos que poblaban este mundo decadente y estúpido. Y tan distinto a José Antonio que la comparación era ya una ofensa. Ultimamente lo estaba recordando demasiado, y a su depresión se sumaba un sentimiento de despojo que hubiera querido colmar de alguna manera en casa de su hermana. Tal vez por eso, sin darse cuenta, empezó a tener atenciones para Mariano. Le preguntaba sobre su trabajo, le traía un café cuando se preparaba uno, hablaba de la vida o de cualquier cosa que le permitiera ingresar al sórdido silencio que

desde hacía unos días Mariano había levantado contra todos los habitantes de la casa.

Pero estas reflexiones venían sin duda del poder de observación de Amalia. Para Mariano el asunto era mucho más simple y por lo tanto menos notorio. El llegaba a la casa y trataba de salir de inmediato o se refugiaba en la lectura hasta que lo vencía el sueño. Cuando hablaba era sólo para referir un asunto concreto, cosa que Amalia escuchaba con la mejor disposición. Así pensaba redimir una antigua querrela con un hombre que en el fondo no le merecía tanto desprecio. Sin embargo, había notado algo más, y era que ese hombre, el mismo hombre que durante un tiempo considerable había desdeñado por razones más bien triviales, empezaba, sin que lo pudiera explicar, sin que lo pudiera siquiera plantear, a atraerla, cuerpo y alma expectante, como una niña desfavorecida por un galán no galante.

Este descubrimiento, aunque oscuro, la alarmó. La sola idea de dejar traslucir esa inquietud repugnó su conciencia. No había venido a casa de su hermana a perpetrar una insensatez sino a salvarse de la depresión y la soledad. Por lo tanto tenía que mantenerse aparte. Y qué mejor que concentrar sus fuerzas en el trabajo, extender incluso el horario de la mañana hasta la tarde y empezar así a redactar su libro sobre "La propaganda anticomunista en los países del tercer mundo", que estaba preparando.

Pero algo habría de suceder que modificó el rumbo de sus reflexiones. José Antonio se presentó en el departamento al día siguiente, ya de noche, mientras departían tranquilamente frente a una pizza casera. Amalia fue presa de la angustia, luego de la cólera y por último propuso un lugar en la calle donde discutir sin exhibición. Jimena festejó para sus adentros el reencuentro y Mariano esperó que cerraran la puerta para lanzar una carcajada. "¡El macho arrepentido viene a recuperar a su tontilla!". "¡Un plancito contra el aburrimiento y zas, esta mujer sigue siendo mía!". Jimena le metió un codazo y le dijo que no se burlara, que la vida estaba llena de esos contratiempos y que respetara.

Pero a la media hora regresó sola. ¿Qué había pasado? ¡Lo había mandado al diablo! ¡Una no era su trapo! ¡Qué se había creído! Su disfrute no tenía límites. A Mariano se le revolvía el estómago. Su cuñada había ganado en locuacidad

lo que había perdido en depresión, las marcas del abandono parecían ser cosas del pasado y ahora le contaba a Jimena la cara de José Antonio cuando ella le dijo que nunca más volvería a su lado. "¿Y tú qué crees que hizo? Se puso a llorar como un niño. Me rogó, me imploró, me juró miles de cosas. Yo le dije quita basura, y me largué". Jimena quedó estupefacta, su hermana había reaccionado con un orgullo excesivo, a su juicio, y en un futuro podía arrepentirse. Pero a Amalia no le importaba su futuro, antes bien cavilaba sobre su presente, y la última escena del restaurant le era tan cara como un premio de la lotería.

Este suceso intempestivo sublevó el espíritu de Mariano: una cosa era la depresión y otra turistar en casa ajena, ya era hora que Amalia se largara. Pero Amalia no daba señas de irse. Todo lo contrario, empezó a comprar una barbaridad de enlatados, vinos y quesos con un amor culinario que sorprendió a la propia Jimena. Por las mañanas cantaba y por las noches preparaba grandes comilonas. Sólo al cuarto día su ánimo aflojó. Ya Mariano la había visto deslizarse un poco sombría y como en busca de un ímpetu que no encontraba escuchando música o mirando por la ventana el transcurrir callejero. Fue entonces cuando se le ocurrió tirarle un empujón, precipitarla por el sendero que se le avecinaba. Pero dudó: deprimir a su cuñada podía satisfacer su perversidad pero lo obligaba a la vez a presenciar un reclutamiento indefinido. Sopesó ambos lados del problema y, haciendo fuerzas, diciéndose a sí mismo que nada sería mejor que reincorporarse a la antigua rutina de su vida, optó por renunciar a ese goce colérico que amenazaba ya con amodorrarse en el mecanismo de la repetición.

Una tarde que la vio aburrirse en el sofá de la sala, cogió una revista del estante y se sentó frente a ella. Mientras que su mano derecha repasaba las páginas de extremo a extremo, su imaginación urdía el camino oportuno, la palabra unívoca, como si un hecho discutible tuviera que asumir de pronto la fuerza de una verdad innegable. "Veo que estás completamente repuesta, Amalia. Me alegro, las penas de amor hay que tirarlas al suelo y pisotearlas sin misericordia. Y eso de que un clavo saca otro clavo, aunque suene a receta, es lo más cierto que he escuchado en mi vida. Ya verás, cuando menos lo pienses...". Amalia había dejado de es-

cucharlo, y se llevaba las manos a la cabeza. Tan metida estaba en su mundo de ambigüedades y cambios de tono, que no advirtió que Mariano pretendía expectorarla del departamento. Pero algún turbio presagio debió venirle a la mente, algo relacionado con su futuro amoroso, porque en eso se levantó del sofá y dijo que quería fumar marihuana, harta marihuana, que por favor le armara un pitillo. Mariano se impresionó: no sólo el tiro le salía por la culata, ¡además pasaba a convertirse en el propietario de la medicina aliviadora! Dudó un segundo, el tiempo necesario para recurrir a una mentira, pero el entusiasmo de Amalia lo ganó: "¡Un buen pito y una buena comilona! ¿Qué te parece?". Lo que a Mariano le parecía era que su cuñada estaba transgrediendo los límites de su paciencia y que ahora además lo trataba con una confianza a la que él no recordaba haber dado pie. Fue a su dormitorio y trajo la hierba. Amalia lo observaba con avidez, montada en el sofá, más afable que de costumbre. Iba a ingresar a esa ladera veleidosa, a esa senda sagrada que abolía el tiempo de sus desgracias. O por lo menos así lo creía: ojos, manos, gestos cargados de una frescura impaciente. Mariano la detestaba, naturalmente, pero como su nuevo plan había fallado, no le quedó más remedio que reincidir en su antigua estrategia. O sea que fumaron y Mariano se comportó como un hielo. Cuando abría la boca era sólo para decir cosas ininteligibles. Su inteligencia buscaba sofocarla, por lo menos aburrirla, a ver si así se libraba de una hipotética pero nada improbable adicta. Mala estrategia. Amalia había empezado a decir cosas aún más incongruentes y se reía por todo. Alguna regla desconocida regía en ese instante su vida y se sentía como envuelta en un mundo de azares y adivinanzas. No importaba lo que Mariano dijera, ella añadiría una palabra o improvisaría frases de dos y hasta tres sentidos. Así buscaba propiciar una complicidad que Mariano esquivaba como a un animal infecto.

Hasta que pasó algo que escapó por completo a su raciocinio. Amalia había callado súbitamente, se había dejado ganar por un letargo más bien dudoso y ahora entreabría las piernas sin ninguna inocencia. Mariano vislumbró un calzón rosado, pero antes, mucho antes, dos muslos hermosísimos, bruñidos y tuvo ganas de seguir mirando. Pero su conciencia de cuñado se encarnizó contra él y fue a tomar agua a la

cocina. Allí anduvo un rato manoseándose el pene hasta colocarlo en posición vertical. Cuando regresó no supo qué hacer, dio un rodeo corto por la sala y desapareció con las mismas al cuarto de costura, donde su mujer planchaba una falda.

Mariano registró esta escena en lo más íntimo de su ser. No sólo su fórmula había sufrido un percance sino que su virilidad además había sido sacudida con una vehemencia desacostumbrada. Pero debajo de eso, otra cosa lo inquietaba, y era la falta de sentido de todo cuanto le venía sucediendo. ¿Por qué precisamente su cuñada y no una mujer cualquiera? ¿A qué santo demonio convivir con una persona que detestaba y que ahora además no entendía y tener incluso que soportar las contradicciones que muy probablemente iba a tener que soportar? Como no obtuvo respuesta apeló a las circunstancias y así pudo comprobar que la marihuana era un pésimo negocio con Amalia. Conclusión: desterrar del departamento todo vestigio de marihuana y ponerse a hacer algo que ocupe su mente el mayor tiempo posible.

Así, cuando regresaba del colegio, se iba de frente a la revista, donde semanalmente tenía que publicar un artículo. Allí le explicó al director sus ansias de trabajo y solicitó modestamente un puesto de cronista o de cualquier cosa, para sus ratos libres. El puesto de cronista le fue dado y empezó a escribir sobre accidentes, balaceras y atracos, cosas que lo llenaban de horror y espanto. Puesto que sus ingresos aumentaron, Jimena alabó y estimuló esta decisión, considerándola como un acto de responsabilidad paterna.

Pero Mariano tenía la cara de la desgracia y últimamente no hacía otra cosa que hablar de sangre, de balas, de la policía corrupta y la pobreza espantosa. Jimena escuchaba estos discursos sin inmutarse: no vaya a ser que su marido renunciara al trabajo. Amalia, en cambio, lo encontraba profundamente divertido, y más de una vez lanzó una carcajada al oír las cosas que su cuñado tenía que hacer para cubrir una noticia.

A la segunda semana su ánimo se asqueó. Una tarde que dormitaba apaciblemente en su sillón, luego de haber dudado entre ir o no a la revista, Amalia entró llorando al departamento. Una amiga suya del trabajo había visto a José Antonio en una pizzería, besando a una rubia y con toda la fe-

licidad que un amor retribuido puede alcanzar. No habían consejo ni consuelo que la salven, estaba perdida, despojada definitivamente del hombre que más había amado en su vida. Jimena la abrazó, la besó y para Mariano la historia comenzaba a repetirse. Pero esta vez traía una variante, que consistía en una absoluta incapacidad de sacar partido de la situación. ¿Apatía? ¿Desinterés? ¿Conciencia humana? Tal vez todo junto, o nada de eso, pues él estaba allí más triste y aburrido que un hongo. La examinaba desde el sillón, un ojo abierto y el otro como saliendo de una gran tela de araña. Y ahora hablaba para él, algo le decía de una obsesión, José Antonio detrás de todo, cuando trabajaba o caminando por las calles, preparando la comida, durmiendo.

Esa noche Amalia veló como una gata parturienta, aullaba, gemía, se revolcaba en la cama. Apenas cerraba los ojos volvía a despertarse. Más de una vez Jimena tuvo que constituirse en su dormitorio, socorrerla con vasitos de pisco. Y cuando despuntó el día se quedó en la cama, exangüe, con la impresión de haber pernoctado en algo más bien confuso, turbulento, que le robaba la lucidez y mitigaba su presión. Deambulaba como un fantasma por la casa, penando de aquí para allá, sorbiendo un café y con la mirada perdida. A los dos días empezó a salir de su ensimismamiento, reanudó su trabajo y recuperó el habla, pero tímidamente, como quien aprende una lengua extranjera.

Pero el viernes por la tarde apareció distinta. Luego de un preámbulo intencionalmente largo, extrajo de su cartera una bolsita de marihuana. ¡Se la había regalado una amiga del trabajo! ¡Por lo menos le alcanzaba para ocho pitos! ¡Este fin de semana la pasaba en plutón! Jimena trató en vano de persuadirla, le habló de los refugios artificiales y de los males que sólo se perciben con el tiempo. ¡El tiempo! ¡Qué tiempo! ¡No había más tiempo que el que ella quería borrar! Era franca, decidida, estaba envalentonada contra la vida y sobre todo contra su tristeza. Sin más trámite le pidió a Mariano que le armara todos los pitos, para no tener que molestarlo cada vez que quisiera tirarse una fumarola. Y Mariano enrolló pito tras pito, mientras acariciaba la hierba y decía que era de una calidad excelente, sin pepas y más negras que cualquier zamba de La Victoria.

Error. Esto lo obligó a asumir roles tan ambiguos como desconcertantes. Así, durante el fin de semana, fue tan pronto el confidente indiscutible de sus desgracias, como el macho insensible capaz de interrumpir la primera desaprensión sentimental para hablar de plata, de hojas de afeitar o de una nueva corbata para el trabajo. Y cuando ya creía que Amalia volatilizaba los efectos de la marihuana al lado triste de su vida, salía contándole un chiste o matándose de risa de sus propias obsesiones. Esa mujer estaba enloqueciendo y, lo que era peor, lo estaba enloqueciendo a él. No le quedaba otra que desempolvar su vieja fórmula.

Pero Amalia se había librado al mundo de sus confianzas y no podía admitir tanta distancia del sexo opuesto. Su asedio verbal no conoció fronteras. El lunes hizo un recuento exacto de su matrimonio, el martes husmeó entre los escombros de la inevitable decadencia de toda relación rutinaria y el miércoles terminó filosofando acerca del absurdo y de la imprevisibilidad de los sentimientos. O no quería darse cuenta, o estaba muy embalada, pero lo cierto es que del otro lado de la mesa o del sillón vecino no le llegaban sino ronquidos, interrupciones imprevistas o confirmaciones pueriles.

Sólo el jueves por la noche la situación varió. Había empezado a hablar de la pena en el alma, del hueco en la existencia y de lo irremediamente estúpido de todo, cuando Mariano se quitó la camisa, dijo que estaba harto de todo y tentó un sueño corto en su sillón. Amalia se recostó también, ladeando medio cuerpo en el sofá y empezó a dormir. Al poco rato entreabrió los ojos y vio lo que tenía que ver, lo que el presente le tenía escondido y que habría de cambiar el tono de su semana: un calzoncito celeste, mimosamente recogido, como una capucha transparente. Igual que la primera vez no supo qué hacer y sólo atinó a cerrar los ojos: su cuñada era una loca, una estúpida, una inconsciente, ¿qué buscaba arrechándolo así?, ¿o era solamente una impostura de la soledad y no se daba cuenta? Volvió a abrir los ojos y a cerrarlos, dos veces, pero su excitación pudo más y los abrió definitivamente. Y ahora qué hago, se preguntó, nada pues imbécil, se respondió y volvió a cerrarlos. Todo el cuerpo le temblaba, y notó un escozor que antes que sacudirlo lo asfixiaba. Dudó entre largarse y mantenerse allí y

cuando entreabrió el ojo izquierdo descubrió que Amalia hacía lo mismo y que lo cerraba velozmente, simulando un ronquido que se convirtió en bostezo y que por supuesto no lo convenció. ¿Qué diablos se estaba proponiendo? ¡Ah, grandísima loca, grandísima perversa, era capaz de seducir a su cuñado! No hizo ni dijo nada, pero Amalia se levantó del sofá y se fue derecha a la cocina, mientras hablaba de una limonada, ¿no quería una también?

Y cuando regresó ya se había esfumado, tembloroso, inquieto, con la conciencia turbada. Hurgó en su habitación alguna revista, prendió el televisor y se tumbó en la cama. Pero nada lo sacaba de esa escena, de ese calzoncito celeste. Pensó echarse una pajita, una mano rapidola y cenar, pero prefirió aguantar hasta la noche y retozar con su mujer. Y esa noche agotó toda clase de piruetas y solicitudes, pero no, tenía que entender, estaba cansada, muerta de sueño, había sido un día atroz.

Esto lo sumió en una profunda desesperación sexual. La mañana siguiente se despertó temprano, pero Jimena ya le había ganado la partida. Una buena ducha, una buena mano en el miembro erecto y a tomar el desayuno. Listo. Qué le quedaba. Del colegio pasaría a la revista y de allí seguro al restaurant de la esquina, donde bebería una cerveza, hojearía un diario de la tarde y se largaría a la media hora. Qué le quedaba. Todo programado, todo aburrido: como siempre. ¡A tomar por culo!, se dijo recordando a Henry Miller en versión castellana. ¡A tomar por culo!, se volvió a decir, y por poco lo grita durante el desayuno. La negativa de su mujer, el día implacable y estúpido, la siniestra coquetería de Amalia: ¡todo, todo a tomar por culo!

Y ese día efectivamente se tiró al abandono. En el colegio dictó sus clases sin pestañear, sustrayéndose a las preguntas o contestándolas someramente. En la revista fue aún peor, pues no pudo hilvanar una palabra con otra y acabó delegando su tarea a un redactor oscuro que por suerte no protestó. Supo luego que nada le esperaba en la calle y en vez de la cerveza optó por el retiro mecánico. A fuerza de no creer en nada, de tener el alma emponzoñada, se estaba convirtiendo en un individuo gélido, desprovisto de iniciativa y con cada vez menos motivos para vivir. Vagos pensamientos suicidas atestaron su mente, pero esto también lo

aburrió, pues no creía en la autoeliminación. Y con estos pensamientos llegó al departamento, colgó su saco en la percha de entrada y se metió de cabeza en una novela de misterio que días atrás había empezado a leer.

Pero el misterio estaba en otra parte, y ahora sí se crispó. Amalia era un solo de noticias truncadas, de exclamaciones sin contenido y reservas inexplicables. ¿Qué demonios pasaba? ¿Alguien le podía explicar? Nadie. Ni siquiera la propia Jimena, que andaba de un lado a otro correteando a su hermana, exigiendo un relato más ordenado, el tranquilo desarrollo de los acontecimientos. "Datos. Datos. Quiero datos", decía casi gritando. Y Amalia contaba una cosa, se daba media vuelta y contaba otra. "¡Orden! ¡Orden!", protestó Jimena. Entonces Amalia dijo que no era una sino muchas noticias, pero que la experiencia le había enseñado a callar ciertas cosas y que sólo iba a contar algo que la tenía arrobada. "¡Un churrote la había interpelado en la calle y bajo el pretexto de una amiga en común la había invitado a salir esta noche!". A Mariano le provocó tumbarse en el sofá y reír, pero se abstuvo. Y luego sucedió aquello que lo crispó. Amalia entraba y salía cada cinco minutos de su dormitorio y siempre con un vestido nuevo que cotejar con el gusto de Mariano. Y este y el otro y todavía faltaba uno, el vestido rojo que le quedaba pintadito pero que podía ser una provocación, tenía el escote muy bajo y la falda apenas si le llegaba a las rodillas. Mariano respondía afirmativamente a todo, total a él qué le importaba, tetona o potona o con traje submarino le daba lo mismo y sólo esperaba el momento de sumergirse en su novela de misterio. Pero el misterio es por naturaleza inaprensible y Mariano se dio de bruces con esta verdad. Amalia se probó aún un vestido más, y frente al espejo de la sala luchaba por obtener el encuadre perfecto. Tampoco, ese vestido la hacía un tanto caderona. ¡Qué ponerse! A Jimena le pasó por la cabeza un vestido azul que guardaba en su ropero y fue tras la prenda. Pero a Amalia le gustaba el vestido que llevaba puesto, lástima que la hiciera tan caderona, aunque eso podía tener arreglo, ¿no creía?, con una correíta floja solapeaba el asunto, se perfilaba. Mariano le escuchaba de espaldas, manoseando una revista del estante. Amalia giraba sobre sus talones, retrocedía y avanzaba hacia el espejo. Bailaba, cantaba, la

vida podía ser cojonuda, era cojonuda y ella estaba contenta. Seguía avanzando, retrocediendo, registrándose en el espejo. Y, como si ese segundo estuviera acordado, dispuesto extrañamente por una voluntad ajena e incomprensible, Mariano dio media vuelta y se encontró con el trasero de Amalia. De inmediato sufrió una erección, y fue tan fabulosa que Amalia pudo aun refregárselo mientras volteaba. Se miraron, Mariano sin saber mucho qué hacer, y Amalia sonriendo maliciosamente, socarronamente. Jimena apareció al instante, pero Mariano se había bajado la camisa, no para que Amalia no contemplara semejante desbarajuste, pues ya era tarde para eso, sino para que Jimena pasara por ahí sin la menor sospecha.

A la media hora llegó el hombre que la abordó en la calle: un tipo atlético, según pudo comprobar Mariano, y con una expresión digna, propia del hombre que se sabe guapo pero que lo disimula por inteligencia. Demorarse mucho en presentaciones y condescendencias hubiera sido caer en el lugar común. Esto también lo notó Mariano, pues el hombre pasó por el departamento sin mayores preámbulos y se marcharon en seguida. Qué macanuda era la vida para cierta gente. Por ejemplo, ese hombre buscaba a Amalia con la intención de cepillársela, y Amalia salía con él para que se la cepille, no cabía la menor duda. Alguna vez en su adolescencia, en su juventud remota, él se había dejado arrastrar por esos ímpetus amorosos, vitalísimos, y no recordaba amigo que compitiera con su fuerza e ingenio. Y ahora, ahora... ¿cómo había llegado a caer en la vida de Jimena, en la vida de esa mujer de la cual sólo le llegaban signos alimenticios, requerimientos económicos y silencios cada vez más hondos? Tantas preguntas sin respuestas, tanta tristeza acumulada, y encima Amalia, la loca, la perversa, la imprevisible Amalia alborotando su existencia y poniéndolo a prueba. ¿A prueba de qué? A prueba de una juventud que refulgía misteriosamente, pero ya sin brío, como una lámpara sumergida en un pantano polar.

Y esa noche debió erigirse como una de las más tristes, como la constatación de lo que se acaba y no tiene remedio. Y así fue, en efecto. Luego de cenar se metió en la cama y trató en vano de dormir. Imposible: Amalia ocupaba todos sus pensamientos, vestido tras vestido, como un sueño con-

fuso. Jimena lavaba los platos, refundida en la cocina, y él ya sabía, porque había sucedido antes hasta el hartazgo, que una vez en la cama no recuperaría la erección de la sala. Fornicar con su mujer era como fornicar con un saco de papas, cuando no con un cuerpo esquivo. Qué diablos, por lo menos le quedaba ese hueco seco, ese consuelo barato. Y Jimena entró y se acostó y dijo no, al principio, pero después cedió, acorralada, aplastada más bien, las manos contra el respaldar de la cama. Qué asco hacer el amor así, luchando, pataleando sobre su mujer. Qué asco. Se volvió mirando el techo, tristísimo. Jimena le mostró todo lo ancho de su espalda.

En medio de la mayor tristeza veló hasta las dos de la mañana, pensando obsesivamente en sí mismo, sin poder despejar tanto desazón. Cuando cerraba los ojos se despertaba súbitamente. Algo lo aguijoneaba ahí adentro, forzándolo a una lucidez demencial. Todos sus pensamientos lo remitían a Amalia, su vida entera desgajándose ante su propia imagen, los años inútiles, la modorra y otra vez Amalia como un viaje en redondo. ¿Y si se la tiraba? Indicios no le faltaban, desde todo punto de vista la decisión estaba justificada. Se la tiraría a primera hora, cuando su mujer hiciera las compras al mercado, después Dios diría. Felizmente era sábado, al menos las circunstancias entraban a su favor. ¿Y si se negaba, si oponía resistencia? ¡La agarraría a cachetadas! ¡Se la tiraría igual! ¿Y si se enteraba Jimena, si Amalia armaba un escándalo? Eso no iba a suceder. No. ¿Pero si sucedía? ¡A buena hora! Se largaría a casa de sus padres, su dormitorio continuaba desocupado. Podía ser incluso la puerta de escape, la jugada con doble fondo, lo que él necesitaba: rehacer su vida, quién sabe mandarse mudar al extranjero, ya vería.

Y así durmió, aliviado un tanto de la congoja y la ruina de su espíritu. Le gustó, antes de pegar los ojos, el haberse dejado ganar por su inventiva. Una inventiva que, según él mismo creía, no tenía tal vez nada de fabulosa o de heroica pero que lo podía devolver bruscamente al centro de la libertad, de lo no vedado, de lo que está ahí y nadie sabe.

Pero era falso que todas las circunstancias entraban a su favor. Mariano había descuidado un factor importante: el sueño pesado de Amalia. Su mujer ya se había marchado al

mercado y él había empezado a poner música, mover cajones y tirar las puertas sin ningún resultado. Introducirse en su cama hubiera sido cometer un acto sin contexto, probablemente un error estúpido, aparte de no tener tantas agallas como para plantearlo de frente. Y al fin, luego de mucho mover los cajones, cantar como loco y tirar puerta tras puerta, consiguió lo que buscaba. Y ya la tenía cara a cara, **la noche había sido extraordinaria, el tipo realmente macanudo.** Llevaba una bata sobre el pijama, y se paseaba bostezando de un lugar a otro. Mariano la observaba, una cosa era la teoría y otra muy distinta la práctica: ¿cómo hacerlo? Sabía que todo juego erótico implicaba una simetría, un movimiento que se respetaba, y él estaba solo, definitivamente solo con su propósito. ¡Cómo hacerlo! Su imaginación se empozaba, llenándolo de angustia. Un baile, un roce, ¿qué mierda invento? De su memoria reflató las sobras de una marihuana que guardaba hacía tiempo y resolvió enfrentar la situación por el lado de la risa. Y a Amalia le pareció una idea excelente, sencillamente genial, empezar el día con un matutino, qué rico. Lo veía regresar del dormitorio, alegre, risueño, los ojos ligeramente encorvados hacia abajo y una mueca de complicidad en la boca. Fumaron despaciosamente, y Amalia no tuvo problemas en sumar al entusiasmo de Mariano su alegría franca, su espíritu caliente. Una vez absorbida por la marihuana, se dedicó a taconear y a improvisar pasitos de baile sobre la alfombra. Después se echaba a reír con una risa sorda, gutural, y emprendía otro baile o ensayaba ritmos gimnásticos, hasta que el cansancio la venció y se desplomó en el sofá. A Mariano se le escapaba la razón de tanto júbilo, la marihuana podía ser una explicación, pero no lo satisfacía. Luego pensó que Amalia era una mujer extraña, equívoca, sin comportamiento previsto, que lo mejor que podía hacer era tirársela ahí nomás y no pensar en nada.

Pero pasaron diez minutos, el tiempo se dilataba y Jimena amenazaba con llegar en cualquier momento. Un largo silencio se instaló entre los dos, ya no reían ni trataban de hablarse, y Mariano creyó notar que Amalia sonreía para sus adentros, como burlándose de él. ¿Era la misma sonrisa maliciosa, pero tonificada, arropada en su interior por sabe Dios qué mecanismo de locura? La miró seductoramente, a ver

qué pasaba, y Amalia lo envolvió con el brillo de su ojo izquierdo. Todavía pidió un indicio más, una señal irrevocable. ¿Y él, acaso no tenía dos manos, dos piernas, una boca? ¿Por qué era tan cobarde y no iba hacia ella? Tenía la peor contradicción del mundo: la del sueño mancillado por una voluntad endeble. Y Amalia parecía leer sus pensamientos, otear sus contradicciones y regocijarse por dentro. Pero esto último Mariano no lo sabía a ciencia cierta. Luego se volvió a contradecir y se dijo que le daba igual lo que pensase Amalia, que él no tenía por qué tirársela si no le nacía naturalmente. Así anduvo unos minutos, el silencio se hizo insoportable y Amalia se fue a tomar una ducha. ¿Aburrimiento? ¿Desdén? ¿Desprecio a su poca iniciativa?

El agua de la ducha continuaba repicando en los oídos de Mariano, cuando Jimena entró al departamento cargando una inmensa bolsa de cartón. Preguntó por su hermana y Mariano le mostró la puerta del baño. "Dice que nos tiene una sorpresa", dijo Jimena mientras dejaba la bolsa en la cocina. "¿Qué podrá ser?". Mariano se levantó de hombros, negándose a contestar. "Sospecho que es algo relacionado a José Antonio", insistió. Lo tenía sin cuidado, ya casi ni sentía, de pronto había entrado a una de esas depresiones interminables. "Ah, sería maravilloso que se reconciliaran. Pero, ¿y la otra?". Cerraba los ojos, clausuraba su memoria, se dejaba llevar por un sueño manso. "Quizá estaba yendo demasiado lejos, y se trataba de otra cosa, ¿no?". Amalia salió del baño paladeando una tonada y con un peine en la mano. Rápido entabló conversación con Jimena y rápido, también, se escabulló del tema. ¿Qué le costaba? ¿Acaso no confiaba en su hermana? ¿José Antonio estaba en el asunto? Pero Amalia seguía bajo los efectos de la marihuana y arrancaba a reír, un poco de paciencia, mejor no adelantarse a los hechos, de eso prefería no hablar.

Y el rumor que Amalia había escuchado en su trabajo se confirmó. Las cosas no le habían ido muy bien a José Antonio últimamente, la rubia acabó por abandonarlo y, como es sabido que nadie aguanta la soledad por mucho tiempo, decidió recuperar a su antigua mujer. La noticia había pasado de boca en boca hasta llegar a los oídos de Amalia. Ese sábado, si no se arrepentía antes, era el dato. Y el dato se cumplía maravillosamente, el timbre sonaba y Amalia acudía

nerviosa a la puerta. Era José Antonio, que llevaba un impecable saco marrón y la angustia reflejada en los ojos. Besó a Amalia, hizo lo mismo con Jimena y estrechó la mano de su concuñado. Mariano lo saludó sin expresión, al principio, pero luego pensó que José Antonio podía malinterpretarlo y le sonrió dolorosamente. "Ya vuelvo", dijo Amalia seriamente, y desaparecieron.

Jimena brincaba por el departamento, se acercaba a la ventana, observaba el carro detenido frente al edificio. ¡Qué alegría! Después de tanto sufrimiento, después de tanta intriga, ¡un final feliz! El rostro de Mariano sufrió una contracción, sus pómulos se apretaron y el pecho se le llenó de ronchas. Pero fue una cólera pasajera, pues al cabo de un segundo se hundió más en su depresión. Y cuando Amalia subió a empacar sus cosas, y le dio las gracias de todo, él la despidió inerte, con un beso seco, ahora ya no aburrido sino triste y definitivamente opacado, como un muerto que se sabe allí, sin fórmula, sin brújula, en la vida vana.

Lima, agosto de 1983



DE FIGURA PARA APLICARSE / AMERICO FERRARI

LAS COMIDAS se sucedían sin tropiezos y, mirándolo bien, sin demasiados homicidios ni violaciones. Comían a muchos carrillos, eso sí, y todos de una misma cuchara, lo que sin provocar propiamente reyertas, suscitaba a menudo una difusa hostilidad contra la lengua de al lado. Por todas partes había lenguas tocándose, pues la cuchara, aunque era un hueco inmenso, resultaba siempre demasiado chica para todos. Por fortuna, en la promiscuidad de las lenguas los más libidinosos orientaban a veces el apetito hacia otro objeto y dejaban un lugarcito en la cuchara para los más golosos. Eso, claro, en los buenos tiempos. En los malos, se reunían como siempre en torno a la cuchara, pero vacía o casi, y entonces todos engañaban el hambre lamiéndose y mordiéndose las lenguas (los unos a los otros). Resultó que estos juegos se complicaron más de una vez con consecuencias deplorables, ya que si bien en la cuchara escaseaba la carne, alrededor de la cuchara se amontonaba en frescos racimos. . . De todos modos, aunque no ya sin altercados, dados los circunstancias, las comidas se sucedían con regularidad. Los comidos también.

EL ASUNTO era saber si ellos quisieron decir esas palabras. Ellos no querían decir esas palabras, o mejor habían pensado que no dirían palabra alguna, que para qué. Pero todo eso era sólo un pensamiento, vale decir un malentendido; porque esas palabras querían decirse, aunque se alegue que de no quererlo ellos no se dijeran. Pero esto es un sofisma, porque las palabras son como los gatos que si quieren salir salen, y si se les cierra la puerta de la calle salen a la ventana, y si se les cierra la ventana salen al otro cuarto, y si se les cierra la puerta del cuarto salen (es tremendo) al armario; y si se les cierra todo ahí se quedan, pero no ya como gatos sino como están las cosas. Y así están las cosas. Pero en resumen, aunque ellos pensadamente no querían, parece que realmente sí quisieron decir esas palabras, ya que ellas querían decirse. Entre ellos y ellas hubo pues como un desacordado acuerdo, y esto no es un pensamiento. Y es también diferente de lo que llaman vivir, andar entre la gente, que es una cosa que sucede así no más, sin que la gente lo quiera o no. La gente piensa simplemente, voy, y van, o finalmente no van y no pasa nada. Pero lo de las palabras no tenía nada que ver: porque sucede que ellas quieren y uno no quiere, y entonces viene el derrumbe, el fin de uno, del otro a veces también. Y parece que fue algo así, un malentendido, lo que ocurrió en aquella ciudad.

ESTUDIOS CULTURALES: DOS PARADIGMAS / STUART HALL



EN el trabajo intelectual serio no hay “comienzos absolutos”, y se dan pocas continuidades sin fracturas. Ni el interminable desmadejamiento de la “tradición”, tan querido en la Historia de las Ideas, ni el absolutismo del “corte epistemológico”, que quiebra al Pensamiento en partes “falsas” y “correctas”, y que alguna vez favorecieron los althusserianos, resultan adecuados. Es posible advertir, en cambio, una desaliñada pero característica irregularidad de desarrollo. Lo importante son las *rupturas* significativas —donde las viejas líneas de pensamiento son desarticuladas, las constelaciones más antiguas son desplazadas y los elementos —viejos y nuevos— reagrupados en torno a un esquema distinto de premisas y de temas. Los cambios en una problemática transforman significativamente la naturaleza de las interrogantes que son formuladas, las formas en que ellas son planteadas y la manera en que pueden ser adecuadamente respondidas. Semejantes cambios de perspectiva no reflejan sólo los resultados de una labor intelectual interna, sino también la manera como desarrollos históricos y transformaciones reales son apropiados por el pensamiento, y cómo proporcionan al pensamiento, no una garantía de “corrección”, sino sus orientaciones fundamentales, sus condiciones de existencia. Es esta compleja articulación entre el pensamiento y la realidad histórica, refleja-

da en las categorías sociales del pensamiento mismo, y la continua dialéctica entre "conocimiento" y "poder", la que presta sentido al registro de tales rupturas.

Los Estudios Culturales, como problemática diferenciada, emergen de uno de tales momentos, ocurrido a mediados de los años 50. Por cierto no fue esa la primera vez que sus interrogantes características habían sido puestas sobre el tapete. Por el contrario. Los dos libros que ayudaron a delimitar el nuevo territorio —*Uses of Literacy* de Hoggart y *Culture and Society* de Williams— fueron ambos a su manera obras (parcialmente) de rescate. El libro de Hoggart tomaba sus referencias del "debate cultural" que durante mucho tiempo se apoyó en los argumentos en torno a la "sociedad de masas" y en la tradición de trabajos identificados con Leavis y *Scrutiny*. *Culture and Society* reconstruía una larga tradición que Williams ha definido como compuesta, a la postre, de "el registro de una cantidad de reacciones importantes y continuas a (...) los cambios en nuestra vida social, económica y política" y que ofrecía "un tipo especial de mapa a través del cual puede explorarse la naturaleza de los cambios" (p. 16). En un comienzo estos libros parecían simplemente una puesta al día de esas preocupaciones anteriores, más algunas referencias al mundo de la postguerra. En retrospectiva, sus "rupturas" con las tradiciones de pensamiento en que estaban situados parecen tan importantes como su continuidad respecto de ellas, si no más. *Uses of Literacy* se propuso —muy en el espíritu de la "crítica práctica"— una "lectura" de la cultura de la clase trabajadora en pos de los valores y significados encarnados en sus esquemas y disposiciones: como si fueran algo así como "textos". Mas la aplicación de este método a una cultura viva, y el rechazo de los términos del "debate cultural" (polarizado en torno a la diferenciación de alta y baja cultura), fue una novedad cabal. En un mismo movimiento *Culture and Society* fundó una tradición (la tradición de "cultura y sociedad"), definió su "unidad" (no en términos de una comunidad de posiciones, sino en sus preocupaciones características y en el modismo de sus indagaciones), le aportó una definida contribución moderna — y a la vez escribió su epitafio. El siguiente libro de Williams —*The Long Revolution*— fue un claro indicio de que la manera de pensar tipo "cultura y socie-

dad" sólo podía ser completada y desarrollada mudándose a otra parte, a un tipo de análisis sustantivamente diferente. La propia dificultad de algunas partes de *The Long Revolution* —con sus esfuerzos por "teorizar" a lomo de una tradición resueltamente empírica y particularista en su modismo de pensamiento, el "grosor" experiencial de sus conceptos, y el movimiento generalizador de sus argumentos— procede, en parte, de esta determinación a *mudarse*. (La obra de Williams, incluido su reciente *Politics and Letters*, es ejemplar precisamente por este sostenido impulso al desarrollo). Tanto las partes "buenas" como las "malas" en *The Long Revolution* proceden de esta calidad de obra "de la ruptura". Lo mismo podría decirse de *Making of The English Working Class*, de E.P. Thompson, que de hecho pertenece a este "momento", aunque cronológicamente haya aparecido un poco después. Pero también este libro fue "pensado" dentro del marco de ciertas tradiciones históricas definidas: la historiografía marxista inglesa, la historia económica y "del trabajo". Pero al relieves los asuntos de la cultura, la conciencia y la experiencia, y en su acento en la cuestión de la agencia, también hizo una ruptura decisiva: respecto de cierto tipo de evolucionismo tecnológico, de un reduccionismo economicista y de un determinismo organizacional. En conjunto estos tres libros constituyen la cesura de la cual emergieron —entre otras cosas— los "Estudios Culturales".

Fueron, ciertamente, textos seminales y formativos. En ningún sentido se trató de "libros de texto" para la fundación de una nueva sub-disciplina académica: nada más lejos de su impulso intrínseco. Históricos o contemporáneos, sus enfoques estuvieron a su vez enfocados *por*, organizados a través *de* y constituidos como respuestas *a*, las presiones inmediatas del tiempo y la sociedad en que fueron escritos. No sólo tomaron la "cultura" en serio —como una dimensión sin la cual las transformaciones históricas, pasadas y presentes—, simplemente no podían ser adecuadamente pensadas. Sino que fueron en sí mismos "culturales", en el sentido de *Culture and Society*. Obligaron a sus lectores a prestar atención al hecho de que "concentrados en la palabra *cultura* hay asuntos directamente planteados por los grandes cambios históricos que las transformaciones en la industria, la democracia y la clase, cada una a su modo, representan,

y frente a las cuales los cambios artísticos resultan respuestas estrechamente relacionadas" (p. 16). Este era el asunto en los años 60 y 70, y también en los mismos decenios del siglo pasado. Y acaso este sea el momento para hacer notar que esta línea de pensamiento más o menos coincide con lo que ha sido llamado la "agenda" de la temprana New Left, a la cual, en un sentido u otro, estos autores pertenecían, y cuyos textos eran éstos. Esta conexión desde un principio colocó la "política del trabajo intelectual" en el centro de los Estudios Culturales, preocupación de la cual, afortunadamente, jamás ha podido, ni podrá, liberarse. En un sentido profundo, el "ajuste de cuentas" de *Culture and Society*, de la primera parte de *The Long Revolution*, del estudio densamente específico y concreto de Hoggart acerca de algunos aspectos de la cultura de la clase trabajadora, y de la reconstrucción histórica que hace Thompson de la formación de la cultura de una clase y de las tradiciones populares en el período 1790-1830, formaron en su conjunto la ruptura y definieron el espacio a partir del cual se abrió una nueva área de estudio y de práctica. En términos de los énfasis y fueros de lo intelectual, este fue —si acaso puede encontrarse tal cosa— el momento de la "re-fundación" de los Estudios Culturales. La institucionalización de los Estudios Culturales —primero en el Centro de Birmingham, y luego en los cursos y publicaciones en diversos lugares y fuentes— con sus características ganancias y pérdidas, pertenece a los años 60 y posteriores.

La "cultura" fue el ámbito de la convergencia. ¿Pero qué definiciones de este medular concepto cambiaron a partir del cúmulo de estos trabajos? Y en vista de que esta línea de pensamiento ha dado forma decisiva a los Estudios Culturales, y representa a la más formativa de sus tradiciones *endógenas* o "nativas", ¿en torno a qué espacio fueron unificados sus preocupaciones y sus conceptos? Lo cierto es que aquí no encontramos una sola definición de "cultura" que no sea problemática. El concepto sigue siendo complejo, antes que una idea lógica o conceptualmente clarificada, es el ámbito de una convergencia de intereses. Esta "riqueza" resulta un área de permanente tensión y dificultad en el campo. Es útil, en consecuencia, resumir las inflexiones y los énfasis característicos a través de los cuales el

concepto ha llegado a su actual estado de (in)determinación. (Las caracterizaciones que siguen son inevitablemente toscas y esquemáticas, sintéticas antes que cuidadosamente analíticas). Sólo se discute dos problemáticas principales.

De las muchas formulaciones sugerentes de *The Long Revolution* puede extraerse dos formas bastante distintas de conceptualizar la "cultura". La primera vincula a la "cultura" con la suma de todas las descripciones disponibles a través de las cuales las sociedades confieren sentido a, y reflexionan sobre, sus experiencias comunes. Esta definición asume el anterior énfasis en las "ideas", pero lo somete a una exhaustiva reelaboración. La propia concepción de "cultura" es democratizada y socializada. Ya no consiste en la suma de "lo mejor que ha sido pensado y dicho", considerado como cúspide de una civilización lograda, aquel ideal de perfección al que, en anteriores usos, todos aspiraban. Hasta el "arte" —que en el anterior contexto tenía asignada una posición de privilegio, como piedra de toque de los más altos valores de la civilización— ahora es redefinido sólo como una forma, especial, de un proceso social general: el de conferir y retirar significados, y el lento desarrollo de significados "comunes", una cultura común: en este particular sentido la "cultura" es "corriente" [ordinary] (para tomar prestado el título de uno de los primeros esfuerzos de Williams por hacer más asequible su posición general). Si hasta las más elevadas, y más refinadas descripciones ofrecidas en las obras literarias son también ellas "parte del proceso general que crea convenciones e instituciones, a través de las que aquellos significados valorados por la comunidad son compartidos y vueltos activos" (p. 55), entonces no hay forma de que este proceso sea compartimentado o diferenciado de otras prácticas del proceso histórico: "dado que nuestra manera de ver las cosas es literalmente nuestra manera de vivir, el proceso de la comunicación es de hecho el proceso de la comunidad: el compartir significados comunes, y en consecuencia actividades y propósitos comunes; la oferta, la recepción y la comparación de nuevos significados, que conducen a tensiones y logros de crecimiento y cambio" (p. 55). Por tanto, no hay forma de que la comunicación de las descripciones, comprendida de este modo, pueda diferenciarse y compararse externamente

con otras cosas. "Si el arte es parte de la sociedad, no existe por fuera un todo sólido, al cual, por la forma de nuestra interrogante, concedamos prioridad. El arte está allí, como actividad, junto con la producción, el intercambio, la política, la crianza de familias. Para estudiar las relaciones adecuadamente debemos estudiarlas activamente, considerando a todas las actividades como formas particulares y contemporáneas de la energía humana".

Si este primer énfasis toma y reelabora la connotación del término "cultura" con el ámbito de las "ideas", el segundo énfasis es más deliberadamente antropológico, y hace hincapié en ese aspecto de la "cultura" que se refiere a las *prácticas* sociales. De este segundo énfasis se ha abstraído, demasiado limpiamente, una definición algo simplificada: la "cultura" como toda una forma de vida. Williams relacionó este aspecto del concepto al empleo más "documental"—es decir descriptivo, aun etnográfico— del término. Pero la anterior definición me parece más central, en la cual se integra la "forma de vida". El punto importante del argumento reposa sobre las interrelaciones activas entre elementos o prácticas sociales normalmente sujetos a separación. Es en *este* contexto que la "teoría de la cultura" es definida como "el estudio de las relaciones entre elementos en una forma total de vida". La "cultura" no es *una* práctica; ni es simplemente la suma descriptiva de los "hábitos y costumbres" de las sociedades, como tiende a volverse en ciertos tipos de antropología. Está imbricada con *todas* las prácticas sociales, y es la suma de sus interrelaciones. Se resuelve así la cuestión de qué es lo estudiado, y cómo. La "cultura" viene a ser todos aquellos patrones de organización, aquellas formas características de la energía humana que pueden ser detectadas revelándose—"en inesperadas identidades y correspondencias", así como en "discontinuidades de tipo imprevisto" (p. 63)— en, o bajo, *todas* las prácticas sociales. El análisis de la cultura es, entonces, "el intento de descubrir la naturaleza de la organización que es el complejo de estas relaciones". Comienza con "el descubrimiento de patrones característicos". Que no serán descubiertos en el arte, la producción, el comercio, la política, o la crianza de familias tratados como entidades separadas, sino mediante el estudio de "una organización general en un ejem-

plo particular" (p. 61). Analíticamente, uno debe estudiar, "las relaciones entre estos patrones". El propósito del análisis es captar cómo las interacciones entre estos patrones y prácticas son vividos y experimentados como un todo, en cualquier período determinado. Esta es su "estructura de sentimiento".

Resulta más fácil ver a qué apuntaba Williams, y por qué tomó este camino, si comprendemos cuáles fueron los problemas que enfrentó, y qué trampas intentó eludir. Esto es especialmente necesario puesto que *The Long Revolution* (como mucho de la obra de Williams) sostiene un diálogo subterráneo, casi "silencioso", con posiciones alternativas, que no siempre son identificadas con la claridad que uno quisiera. Existe una clara toma de posición frente a las definiciones "idealistas" y "civilizadoras" de la cultura — ambas identificadoras de la "cultura" y las *ideas*, dentro de la tradición idealista; y la asimilación de la cultura a un *ideal*, que prevalece en los términos elitistas del "debate cultural". Pero también se da una toma de posición más amplia frente a ciertas formas de marxismo, contra las cuales están deliberadamente concebidas las definiciones de Williams. El está discutiendo contra las operaciones literales de la metáfora base/superestructura, que en el marxismo clásico adscribía el ámbito de las ideas y de los significados a las "superestructuras", ellas mismas concebidas como meros reflejos y determinaciones simples de "la base", sin una efectividad social propia. Vale decir que su argumento ha sido construido contra un materialismo vulgar y un determinismo económico. Ofrece, en cambio, un interaccionismo radical: en efecto, la interacción de todas las prácticas con y dentro de las demás, orillando el problema de la determinación. La distinción entre las prácticas es superada considerándolas a todas como variantes de la *praxis*— de una actividad y energía humana de tipo general. Los patrones subyacentes que distinguen el complejo de prácticas de cualquier sociedad dada en un determinado momento son las "formas de organización" características que las subyacen a todas, y que por lo tanto pueden ser detectadas en cada una.

Ha habido varias revisiones radicales de esta temprana posición: y cada una de ellas ha contribuido mucho a la redefinición de lo que los Estudios Culturales son y deberían

ser. Ya hemos reconocido la naturaleza ejemplar del proyecto de Williams, al haber repensado y revisado anteriores argumentos —al haber seguido pensando. Sin embargo, llama la atención una marcada línea de continuidad en estas semanales revisiones. Uno de esos momentos es el de su reconocimiento de la obra de Lucien Goldmann, y a través de él de todo el acervo de pensadores marxistas que prestaron particular atención a las formas superestructurales y cuya obra empezaba, por primera vez, a aparecer en traducciones inglesas hacia mediados de los años 60. El contraste entre las tradiciones marxistas alternativas que respaldaban a escritores como Goldmann y Lukacs, si se le compara con la aislada posición de Williams y la empobrecida tradición marxista de la que tuvo que alimentarse, aparece claramente delineado. Pero los puntos de convergencia —tanto en lo que enfrentan, como en lo que son— resultan identificados de maneras no del todo discordantes de sus anteriores argumentos. Aquí está el negativo, que él considera como un nexo entre su obra y la de Goldmann: “Llegué a creer que debía abandonar, o por lo menos dejar a un lado, lo que conocía como la tradición marxista: el esfuerzo por desarrollar una teoría de la totalidad socialista, por ver el estudio de la cultura como el estudio de las relaciones entre elementos dentro de toda una forma de vida, por encontrar formas de estudiar la estructura (...) que pudieran mantenerse en contacto con e iluminar formas y obras de arte particulares, pero también formas y relaciones de una vida social más general, por reemplazar la fórmula de base y superestructura con la idea más activa de un campo de fuerzas mutua y desigualmente determinantes” (NLR 67, may.-jun. 1971). Y aquí está el positivo, el punto en que se marca la convergencia entre la “estructura de sentimiento” de Williams con el “estructuralismo genético” de Goldmann: “En mi propio trabajo descubrí que debía desollar la idea de una estructura de sentimiento (...). Pero entonces encontré a Goldmann que partía (...) de un concepto de estructura que contenía, en sí mismo, una relación entre datos sociales y literarios. Esta relación, insistía él, no era un asunto de contenido, sino de estructuras mentales: “categorías que simultáneamente organizan la conciencia empírica de un determinado grupo social, y el mundo imaginativo creado por el escritor”. Por defini-

ción, estas estructuras no son creadas individual, sino colectivamente. Este énfasis en la interactividad de las prácticas y en las totalidades subyacentes, y las homologías entre ellas, es característico y significativo. "La correspondencia de contenido entre un escritor y su mundo es menos significativa que esta correspondencia de organización, de estructura".

Un segundo "momento" de estos es el punto en que Williams realmente asume la crítica que hizo E.P. Thompson de *The Long Revolution* (véase la reseña en *NLR* 9 y 10), en el sentido de que ninguna "forma total de vida" está privada de una dimensión de confrontación y lucha entre formas opuestas de vida, e intenta repensar los temas claves de la determinación y de la dominación vía el concepto gramsciano de la "hegemonía". Este ensayo ("Base and Superstructure", *NLR* 82, 1973) es seminal, particularmente por su elaboración de las prácticas culturales dominantes, residuales y emergentes, y su vuelta a la problemática de la determinación como "límites y presiones". Sin embargo, los anteriores énfasis recurren, y con fuerza: "no podemos separar a la literatura y el arte de otras formas de la práctica social, al extremo de volverlas tema de leyes especiales y diferenciadas". Y "ningún modo de producción, y por tanto ninguna sociedad o ningún orden social dominante, y por tanto ninguna cultura dominante, realmente llega a agotar la práctica humana, la energía humana, la intención humana". Y esta tónica es proseguida —de hecho, es radicalmente acentuada— en el más consistente y suscito de los planteamientos recientes de la posición de Williams: las magistrales condensaciones de *Marxism and Literature*. Contra el énfasis estructuralista en la especificidad y "autonomía" de las prácticas, y su separación analítica de las sociedades en sus instancias diferenciadas, Williams hace hincapié en la "actividad constitutiva" en general, en "la actividad sensorial humana, como práctica", a partir de la primera "tesis" de Marx sobre Feuerbach, en diferentes prácticas concebidas como una "indisoluble práctica total", en la totalidad. "Así, contra lo que afirma uno de los desarrollos del marxismo, no es la "base" y la "superestructura" lo que debemos estudiar, sino procesos reales específicos e insolubles, dentro de los cuales la relación decisiva, desde un punto de vista marxista, es la que

se expresa por la compleja idea de la 'determinación' (M&L, pp. 30-31, 82).

En un nivel puede afirmarse que los trabajos de Williams y de Thompson convergen en torno a los términos de la misma problemática a través de la operación de una teorización violenta y esquemáticamente dicotómica. El ámbito en que se organiza el trabajo de Thompson —las clases como relaciones, la lucha popular, las formas históricas de la conciencia, las culturas de clase en su particularidad histórica— es ajeno al tono más reflexivo y "generalizador" en el que suele operar Williams. La reseña de *The Long Revolution* hecha por Thompson le reprochó vivamente a Williams la manera en que había sido conceptualizada la cultura como "una forma total de vida"; su tendencia a absorber los conflictos entre las culturas de clase a los términos de una "conversación" ampliada; su tono impersonal, como si dijéramos, por encima de las clases en pugna; y el vuelo imperial de su concepto de "cultura" (que, heteróclitamente, lo barría todo hacia su órbita en virtud de ser un estudio de las interrelaciones entre las formas de la energía y la organización subyacentes a todas las prácticas. ¿Pero no es ese el momento —preguntaba Thompson— donde hace su ingreso la Historia?). Podemos ir viendo progresivamente cómo Thompson ha repensado de manera persistente los términos de su paradigma original para poder hacerse cargo de estas críticas, aunque esto es realizado (como es tan frecuente en Williams) oblicuamente: vía una apropiación dada de Gramsci, en lugar de a través de una modificación más directa.

Thompson también opera con una diferenciación más "clásica" que la de Williams, entre "ser social" y "conciencia social" (términos que largamente prefiere, a partir de Marx, a los más en boga de "base y superestructura"). Así, allí donde Williams insiste en la absorción de todas las prácticas por la totalidad de una "práctica real, indisoluble", Thompson recurre a una diferenciación más antigua entre lo que es "cultura" y lo que es "no cultura". "Cualquier teoría de la cultura debe comprender el concepto de la interacción dialéctica entre la cultura y algo que *no es* la cultura". Sin embargo, su definición de cultura no está, después de todo, demasiado alejada de la de Williams: "Debemos suponer que la materia prima de la experiencia vital se encuentra en un

polo, y que toda la infinita complejidad de las disciplinas y los sistemas humanos, articulados y desarticulados, formalizados en instituciones o dispersos de las maneras menos formales, que “manejan”, transmiten o distorsionan esta materia prima, se encuentran en el otro”. Similarmente respecto de la comunidad de la “práctica” que subyace a todas las prácticas diferenciadas: “Estoy insistiendo en el proceso activo, que es a la vez el proceso mediante el cual los hombres hacen su historia” (*NLR* 9, p. 33, 1961). Y ambas posiciones llegan a coincidir —otra vez— en torno a ciertas afirmaciones y negaciones diferenciadoras. Negaciones contra la metáfora de “base/superestructura” y la definición reduccionista o “economista” de la determinación. Acerca de lo primero: “La interacción dialéctica entre el ser social y la conciencia social —o entre “cultura” y “no cultura”— se encuentra al centro de cualquier comprensión del proceso histórico dentro de la tradición marxista (...). La tradición hereda una dialéctica correcta, pero la específica metáfora mecánica a través de la que se expresa está mal. Esta metáfora proveniente de la ingeniería constructora (...) siempre será inadecuada para describir el flujo del conflicto, de la dialéctica del cambiante proceso social (...). Todas las metáforas habitualmente ofrecidas comparten una tendencia a conducir a la mente hacia fórmulas esquemáticas y a apartarla de la interacción entre ser y conciencia”. Y acerca del “reduccionismo”: “El reduccionismo es un traspie de la lógica histórica, en el cual los acontecimientos políticos o culturales son “explicados” en términos de la afiliación de clase de los protagonistas (...). Mas la mediación entre “interés” y “creencia” no ha sido a través del “complejo de estructuras” de Nairn, sino a través de la gente misma” (“Peculiarities of the English”, *Socialist Register*, 1965, pp. 351-352). Y, más positivamente, —un planteamiento simple que puede ser tomado como definición de virtualmente todo el trabajo histórico de Thompson, desde *The Making* hasta *Whigs and Hunters*, *The Poverty of Theory*, y más allá— “la sociedad capitalista fue fundada sobre formas de explotación que son simultáneamente económicas, morales y culturales. Si se toma la esencial y definidora relación productiva (...) y se le da la vuelta, ésta se revelará ahora en un aspecto (salario-trabajo), ahora en otro (un ethos adquisitivo), y aun en otro (la

alienación de aquellas facultades intelectuales que no son necesarias al trabajador para su papel productivo)" (*ibid.*, p. 356).

A pesar de las muchas diferencias significativas, tenemos pues aquí el perfil de una línea importante de pensamiento en los Estudios Culturales —algunos la llamarían *el* paradigma dominante. Existe enfrentado al papel residual y meramente **reflectivo** asignado a "lo cultural". En sus diversas manifestaciones, conceptualiza a la cultura como imbricada con todas las prácticas sociales; y a esas prácticas, a su vez, como manifestaciones comunes de la actividad humana: práctica sensorial humana, la actividad a través de la cual hombres y mujeres hacen la historia. Se opone a la manera base/superestructura de formular las relaciones entre las fuerzas ideales y las materiales, especialmente allí donde la "base" es definida como la determinación de "lo económico" en un sentido simple. Prefiere la formulación más amplia, la dialéctica entre ser social y conciencia social: ninguna separable en sus polos diferenciados (en algunas formulaciones alternativas la dialéctica entre "cultura" y "no-cultura"). Define a la cultura como los significados y los valores que emergen entre grupos y clases sociales diferenciados, sobre la base de sus condiciones y relaciones históricas dadas, a través de las cuales "manejan" y responden a las condiciones de existencia; y como las tradiciones y prácticas vividas a través de las cuales son expresadas esas "comprensiones", y en las cuales están encarnadas. Williams reúne estos dos aspectos —definiciones y formas de vida— en torno al propio concepto de "cultura". Thompson reúne los dos elementos —conciencia y condiciones— en torno al concepto de "experiencia". Ambas posiciones implican ciertas difíciles fluctuaciones en torno a los dos términos clave. Tanto asimila Williams las "definiciones de la experiencia" a nuestras "formas de vivir", y a ambas en una indisoluble práctica-general-material-real, que llega a obviar cualquier distinción entre "cultura" y "no cultura". A veces Thompson emplea "experiencia" en el sentido más frecuente de conciencia, como en las formas colectivas en que los hombres "manejan, transmiten o distorsionan" sus condiciones dadas, las materias primas de la vida; a veces como el ámbito de lo "vivido", el término medio *entre* "condiciones" y "cultura";

y a veces como las condiciones objetivas mismas, a las cuales son opuestas las formas particulares de la conciencia. Pero no importa cuáles sean los términos, ambas posiciones tienden a leer las estructuras de relación en términos de cómo ellas son "vividitas" y "experimentadas". La "estructura del sentimiento" de Williams —con su deliberada condensación de elementos aparentemente incompatibles— es característica. Pero lo mismo es cierto en el caso de Thompson, a pesar de su comprensión mucho más plenamente histórica del carácter "dado" o estructural de las relaciones y las condiciones a las cuales hombres y mujeres necesaria e involuntariamente ingresan, y su clara atención al carácter determinante de las relaciones productiva y de explotación bajo el capitalismo. Esto se debe al papel de pivote que ocupan la conciencia cultural y la experiencia en el análisis. La *tensión experiencial* de este paradigma, y el énfasis en los agentes creativos e históricos, son los dos elementos clave en el *humanismo* de la posición descrita. Por consiguiente, cada uno de ellos concede a la "experiencia" un papel autenticador en cualquier análisis cultural. Se trata, en última instancia, de dónde y cómo la gente experimenta sus condiciones de vida, las define y responde a ellas, lo cual para Thompson define por qué cada modo de producción es también una cultura, y por qué todo conflicto de clases es también una lucha entre modalidades culturales; y qué es, para Williams, lo que un "análisis cultural" debería en última instancia entregar. En la "experiencia" hay una intersección de las diferentes prácticas —aun si sobre una base desigual y de mutuas determinaciones. Este sentido de la totalidad cultural —del proceso histórico *entero*— avasalla cualquier esfuerzo por mantener las instancias y los elementos diferenciados. Su verdadera interconexión, bajo ciertas condiciones históricas dadas, debe venir de la mano con un movimiento totalizador "en el pensamiento", en el análisis. Y establece para ambos los más extraños protocolos contra cualquier forma de abstracción analítica que diferencie a las prácticas, o que se disponga a poner a prueba el "efectivo movimiento histórico" en toda su entrelazada complejidad y particularmente por cualquier operación lógica o analítica más sostenida. Estas posiciones, especialmente en sus entregas históricas más concretas (*The Making, The Country*

and the City) son los opuestos mismos de la búsqueda hegeliana de las Esencias subyacentes. Pero en su tendencia a reducir las prácticas a la *praxis* y a encontrar "formas" comunes y homólogas que subyacen a las áreas más diferenciadas en apariencia, su movimiento es "esencializador". Tienen una manera particular de comprender la totalidad, aunque con una "t" minúscula, concreta e históricamente determinada, desigual en sus correspondencias. La conciben "expresivamente". Y como constantemente sesgan el análisis más tradicional hacia el nivel experiencial, o hacen una lectura de las demás estructuras y relaciones en forma descendente a partir del punto privilegiado de cómo son "vidas", son pues propiamente (si bien no adecuada ni plenamente) caracterizadas como "culturalistas" en su énfasis: incluso una vez dada cuenta de todas las salvedades y calificaciones contra una "teorización dicotómica" demasiado apresurada. (Cf. el "culturalismo", en los dos seminales artículos de Richard Johnson sobre el funcionamiento del paradigma: en "Histories of Culture/Theories of Ideology", *Ideology and Cultural Production*, M. Barret, E. Corrigan et. al. (eds.), Crook Helm 1979; y "Three Problematics", en *Working Class Culture*, Clarke, Critcher y Johnson, Hutchinsons y CCCS, 1979. Para los peligros de la "teorización dicotómica", véase: la introducción de "Representation and Cultural Production", Barret, Corrigan et. al.).

La veta "culturalista" en los estudios culturales fue interrumpida por la llegada a la escena intelectual de los "estructuralismos". Estos, posiblemente más variados que los "culturalismos", compartían empero ciertas posiciones y orientaciones que permiten agruparlos bajo una sola denominación sin demasiado problema. Se ha comentado que mientras el paradigma "culturalista" puede ser definido sin necesidad de recurrir a una referencia conceptual al término "ideología" (evidentemente *la palabra* aparece, mas no se trata de un concepto clave), las intervenciones "estructuralistas" han sido en gran medida articuladas en torno al concepto de "ideología": consecuentemente con su más impecable linaje marxista, el de "cultura" no figura de manera tan prominente. Pero si esto puede ser cierto para los estructuralistas marxistas, es, por decir lo menos, medio cierto para el esfuerzo estructuralista como tal. Pero ya es un error co-

mún condensar a este último exclusivamente en torno al impacto de Althusser y todo lo que ha aparecido en la estela de sus intervenciones —donde “ideología” ha tenido un papel seminal, pero modulado; y así omitir la importancia de Levi-Strauss, y los semióticos del primer momento, que hicieron la primera ruptura. Y aunque los estructuralismos marxistas han superado a los anteriores, mantuvieron y siguen manteniendo una inmensa deuda teórica (a menudo alejada o minimizada en notas a pie de página, en la búsqueda de una ortodoxia retrospectiva) con su trabajo. Fue el estructuralismo de Levi-Strauss el que, en su apropiación del paradigma lingüístico, siguiendo a Saussure, ofreció a las “ciencias humanas de la cultura” la posibilidad de un paradigma capaz de volverlas científicas y rigurosas de una manera totalmente nueva. Y cuando en la obra de Althusser fueron recuperados los temas marxistas más clásicos, siguió siendo un hecho que Marx fue “leído” —y reconstruido— mediante los términos del paradigma lingüístico. Por ejemplo, en *Para leer El Capital* se argumenta que el modo de producción —para acuñar una frase— puede ser mejor comprendido si lo vemos “estructurado como un lenguaje” (mediante la combinación selectiva de elementos invariantes). El énfasis a-histórico y sincrónico, contra los énfasis históricos del “culturalismo”, proviene de una fuente similar. Igual fue el caso de una preocupación por lo “social *sui generis*”, usado no adjetiva sino sustantivamente: un empleo que Levi-Strauss no derivó de Marx sino de Durkheim (el Durkheim que analizó las categorías sociales del pensamiento —por ejemplo, en *Clasificación primitiva*— más que el Durkheim de *La división del trabajo*, que se convirtió en fundador y padre del estructural-funcionalismo norteamericano).

En ocasiones Levi-Strauss llegó a jugar con algunas formulaciones marxistas. Así, por ejemplo, “El marxismo, si no el propio Marx, con demasiada frecuencia ha razonado como si las prácticas procedieran directamente de la praxis. Sin cuestionar la indudable primacía de las infraestructuras, pienso que siempre hay una mediación entre la praxis y las prácticas, concretamente el esquema conceptual por medio de cuyo funcionamiento, forma y materia, ninguno de los dos con existencia independiente, se realizan como estructuras, vale decir como entidades que son a la vez empíricas e inte-

ligibles". Pero esto —para acuñar otra frase— era mayormente "gestual". Este estructuralismo compartió con el culturalismo un corte radical con los términos de la metáfora base/superestructura, como ésta se deriva de las partes más simples de *La ideología alemana*. Y aunque es "A esta teoría de las superestructuras, apenas tocada por Marx", a la que Levi-Strauss aspiró a contribuir, su contribución tuvo como característica romper de manera radical con el conjunto de sus términos de referencia, tan final e irrevocablemente como lo hicieron los "culturalistas". Aquí —y en esta caracterización debemos incluir a Althusser— estructuralistas y culturalistas por igual adscribieron al dominio hasta entonces llamado de lo "superestructural" una especificidad y efectividad, una primacía constitutiva, que los llevó más allá de los términos de referencia de "base" y "superestructura". Levi-Strauss, y también Althusser, fueron antirreduccionistas y antieconomistas desde la matriz misma de su pensamiento, y atacaron críticamente esa causalidad transitiva que, por tanto tiempo, se ha hecho pasar por "marxismo clásico".

Levi-Strauss trabajó sistemáticamente con el término "cultura". Consideraba a las "ideologías" de mucha menor importancia: meras "racionalizaciones secundarias". Como Williams y Goldmann, no trabajó en el nivel de las correspondencias entre el contenido de una práctica, sino al nivel de sus formas y sus estructuras. Pero la manera como éstas fueron conceptualizadas difieren sustantivamente del "culturalismo" de Williams o el "estructuralismo genético" de Goldmann. Esta divergencia puede identificarse de tres maneras diferenciadas. En primer lugar, él conceptualiza "cultura" como las categorías y los marcos de referencia del pensamiento y el lenguaje a través de los cuales las diversas sociedades hacían la clasificación de sus condiciones de existencia — sobre todo (pues Levi-Strauss era antropólogo) las relaciones entre el mundo humano y el natural. En segundo lugar pensó acerca de la manera y la práctica mediante las cuales estas categorías y estos marcos de referencia eran producidos y transformados, sobre todo sobre una analogía con las maneras como el propio lenguaje —vehículo principal de "cultura"— operaba. Identificó lo que les era específico a ellos y a su funcionamiento, como la "producción del sentido": eran, antes que nada, prácticas *significadoras*. Y,

en tercer lugar, luego de algunos tempranos flirteos con las categorías sociales de pensamiento de Durkheim y Mauss, en buena medida descartó el asunto de la relación *entre* las prácticas significadoras y no significadoras —entre “cultura” y “no cultura”, para usar otros términos— para mejor concentrarse en las relaciones *internas* por medio de las cuales eran producidas las categorías de significado. Esto dejaba bastante en el aire la cuestión de la determinación, de la totalidad. La lógica causal de la determinación fue abandonada a favor de una causalidad estructuralista —una lógica del *ordenamiento* de relaciones internas, de articulación de partes dentro de una estructura. Cada uno de estos aspectos también está positivamente presente en la obra de Althusser y en la de los estructuralistas marxistas, aun cuando los términos de referencia han sido reimplantados en la “inmensa revolución teórica” de Marx. En una de las formulaciones seminales de Althusser acerca de la ideología —definida como los temas, conceptos y representaciones a través de los cuales hombres y mujeres “viven”, en una relación imaginaria, las relaciones con sus reales condiciones de existencia— podemos discernir el esqueleto de los “esquemas conceptuales entre la praxis y las prácticas” de Levi-Strauss. Aquí las “ideologías” no están siendo conceptualizadas como los contenidos y las formas superficiales de las ideas, sino como las categorías inconscientes a través de las cuales las condiciones son representadas y vividas. Ya hemos comentado la activa presencia del paradigma lingüístico en el pensamiento de Althusser, es decir, del segundo elemento identificado más arriba. Y si bien en el concepto de “sobre-determinación” —una de sus contribuciones seminales y más fructíferas— Althusser volvió a los problemas de las relaciones *entre* prácticas y la cuestión de la determinación (proponiendo, **incidentalmente, una intensamente** novedosa y altamente sugerente reformulación, que a partir de allí ha recibido demasiado poca atención), sí tendió a reforzar la “autonomía relativa” de las diferentes prácticas, así como sus especificidades, condiciones y efectos internos a expensas de una concepción “expresiva” de la totalidad, con sus típicas homologías y correspondencias.

Aparte de la total diferenciación de los universos intelectuales y conceptuales en que estos paradigmas alternativos

se desarrollaron, hubo ciertos puntos donde, a pesar de sus aparentes traslados, culturalismo y estructuralismo estuvieron tajantemente contrapuestos. Podemos identificar esta contraposición en uno de sus puntos más marcados, precisamente en torno al concepto de "experiencia" y en el papel que el término jugó en cada perspectiva. Mientras que en el "culturalismo" la experiencia fue el terreno —el ámbito de "lo vivido"— donde se intersectan conciencia y condiciones, el estructuralismo insistió en que la "experiencia" no podía ser, por definición, el terreno de nada, ya que uno sólo puede "vivir" y experimentar las propias condiciones *en y a través de* las categorías, las clasificaciones y los marcos de referencia de la cultura. Estas categorías, empero, no se daban a partir de o en la experiencia: más bien la experiencia era su "efecto". Los culturalistas habían definido las formas de la conciencia y de la cultura como colectivas. Pero se habían quedado muy de este lado de la propuesta radical de que, en la cultura como en el lenguaje, el sujeto era "hablado por" las categorías de cultura en que él/ella pensaban, y no de que el sujeto "las hablaba". Sin embargo, estas categorías no eran meramente producciones individuales antes que colectivas: eran estructuras *inconscientes*. Es por esto que, a pesar de que Levi-Strauss sólo habló de "Cultura", su concepto dio la base para una fácil transición, hecha por Althusser, hacia el marco de referencia conceptual de la ideología: "La ideología es de hecho un sistema de "representaciones", pero en la mayoría de los casos estas "representaciones" no tienen nada que ver con la "conciencia": (...) es sobre todo como estructuras que ellas se imponen a la gran mayoría de los hombres, y no vía su "conciencia" (...) es dentro de esta inconciencia ideológica que los hombres logran alterar la relación "vívida" entre ellos y el mundo y adquirir esa nueva forma de inconciencia específica llamada "conciencia" (*Para Marx*, p. 233). Fue así como la "experiencia" fue concebida, no como una fuente de autenticación, sino como un efecto: no como un reflejo de lo real sino como una "relación imaginaria". Tomó un breve paso —el que separa *Para Marx* de "Los aparatos ideológicos de Estado"— trasladarse al desarrollo de una explicación de cómo esta "relación imaginaria" servía, no sólo al dominio de una clase gobernante sobre una dominada, sino también

(a través de la reproducción de las relaciones de producción, y de la constitución de la fuerza de trabajo en una forma idónea para la explotación capitalista) a la reproducción ampliada del modo de producción mismo. Muchas de las otras líneas de divergencia entre los dos paradigmas brotan de este punto: la concepción de los "hombres" como portadores de las estructuras que los hablan y ubican, antes que como agentes activos en la producción de su propia historia; el énfasis en una "lógica" estructural antes que en una histórica; la preocupación por la constitución —en "teoría"— de un discurso científico, no ideológico; y de allí que quedara garantizada la preeminencia del trabajo conceptual y de la Teoría; el rediseño de la historia como una marcha de las estructuras (véase diversos lugares de *The Poverty of Theory*: la "máquina" estructuralista...).

No hay lugar suficiente para rastrear las muchas ramificaciones que han seguido de los desarrollos de uno u otro de estos dos "Paradigmas maestros" en los Estudios Culturales. Aunque de ninguna manera dan cuenta de todas, y ni siquiera de casi todas, las numerosas estrategias adoptadas, es justo decir que entre ellas han definido las principales líneas de desarrollo en el campo. Estos seminales debates se han polarizado en torno de sus temáticas; algunos de los mejores trabajos concretos han surgido de los esfuerzos por poner uno u otro de estos paradigmas a la obra sobre problemas y materiales específicos. Resulta característico —por ser lo que es el clima /self-righteous/ del trabajo intelectual crítico en Inglaterra, y por ser tan marcada su dependencia— que los argumentos y las discusiones se hayan sobre-polarizado hacia sus extremos. En tales extremidades, a menudo aparecen sólo como imágenes especulares o inversiones de la posición rival. Así, las amplias tipologías con que hemos venido trabajando —en aras de una explicación fluida— se han vuelto cárceles del pensamiento.

Sin pretender que pueda darse una sencilla síntesis entre los dos, puede sin embargo resultar de utilidad decir a estas alturas que ni el "culturalismo" ni el "estructuralismo" son, en su presente forma de existencia, adecuados para la tarea de construir el estudio de la cultura como un terreno conceptualmente clarificado o teóricamente informado. Pero

algo fundamental emerge de una gruesa comparación de sus respectivas fuerzas y limitaciones.

La gran fuerza de los estructuralismos reside en su énfasis en las "condiciones determinadas". Nos recuerdan que, a menos que en cualquier análisis particular pueda realmente sostenerse la dialéctica entre ambas mitades de la proposición "los hombres hacen la historia (...) sobre la base de condiciones que ellos no han contribuido a realizar", el resultado inevitablemente será un humanismo ingenuo, con su necesaria consecuencia: una práctica política voluntarista y populista. El hecho de que "los hombres" pueden volverse conscientes de sus condiciones, organizarse para luchar contra ellas y de hecho transformarlas —sin lo cual no es posible concebir siquiera la política activa, no hablemos ya de practicarla— no debe avasallar la conciencia de que, en las relaciones capitalistas, hombres y mujeres son colocados y ubicados en relaciones que los constituyen en agentes. "Pesimismo del intelecto, optimismo de la voluntad" es un punto de partida preferible a una simple afirmación heroica. El estructuralismo nos permite empezar a pensar —como insistía Marx— en las *relaciones* de una estructura sobre la base de otra cosa que su reducción a relaciones entre "gente". Ese fue el privilegiado nivel de abstracción de Marx: el que le permitió romper con el punto de partida obvio, pero incorrecto, de la "economía política" — individuos desnudos.

Mas esto se liga a una segunda fuerza: el reconocimiento por parte del estructuralismo no sólo de la necesidad de la abstracción como el instrumento intelectual mediante el cual son apropiadas las "relaciones reales", sino además de la presencia en la obra de Marx de un movimiento continuo y complejo *entre diferentes niveles de abstracción*. De hecho, como alega el "culturalismo", en la realidad histórica las prácticas no aparecen nítidamente diferenciadas en sus respectivas instancias. Mas para pensar o analizar la complejidad de lo real, se precisa el acto de la práctica del pensamiento; y éste precisa del empleo del poder de abstracción y análisis, la formación de conceptos con qué calar en la complejidad de lo real, precisamente para poder revelar y traer a luz relaciones y estructuras que no pueden ser visibles al ingenuo ojo pelado, y que no pueden presentarse ni autenticarse: "En el análisis de las formas económicas no

resultan de ayuda ni los microscopios ni los reactivos químicos. El poder de la abstracción debe reemplazarlos a ambos". Sin duda el estructuralismo a menudo ha llevado esta proposición a extremos. Como el pensamiento es imposible sin "el poder de la abstracción", esto ha sido confundido con una primacía absoluta para el nivel de la formación de conceptos, y esto sólo en el más alto y abstracto nivel de la abstracción: entonces la Teoría con "T" mayúscula se convierte en juez y jurado. Lo cual equivale a perder aquella comprensión ganada a través de la práctica del propio Marx. Pues es claro que en, por ejemplo, *El capital*, que el método —que, por supuesto, ocurre "en el pensamiento" (como preguntó Marx en su Introducción de 1857, ¿en qué otro lugar?— no descansa sobre el mero ejercicio de la abstracción, sino sobre el movimiento y las relaciones que la argumentación está constantemente estableciendo entre *diferentes niveles* de abstracción: en cada caso las premisas en juego deben ser diferenciadas de aquellas que —en nombre de la argumentación— deben mantenerse constantes. El desplazamiento a otro nivel de magnificación (para desarrollar la metáfora del microscopio) exige la especificación de nuevas condiciones de existencia no proporcionadas por un nivel previo de mayor abstracción: de este modo las sucesivas abstracciones de diferentes magnitudes, el *desplazamiento hacia* la constitución, la *reproducción* de "lo concreto en el pensamiento" como efecto de un cierto tipo de pensamiento. Este método no está adecuadamente representado *ni* en el absolutismo de la Práctica Teórica, en el estructuralismo, *ni* en la posición anti-abstractiva del tipo "Pobreza de la Teoría", donde, como reacción, el culturalismo parece haber recalado. Sin embargo, resulta intrínsecamente *teórico* y tiene que serlo. Aquí la insistencia estructuralista **de que el pensamiento no refleja la realidad o la apropia**, es un necesario punto de partida. Una adecuada *elaboración* (working through) de las consecuencias de este argumento podría empezar a producir un método que nos aparte de las permanentes oscilaciones entre abstracción/anti-abstracción y las falsas dicotomías de Teoricismo vs. Empiricismo que han marcado y desfigurado el encuentro culturalismo/estructuralismo a la fecha.

El estructuralismo tiene una fuerza adicional, en su con-

cepción del "todo". Este es un sentido en el cual, a pesar de que el culturalismo constantemente insiste en la particularidad radical de sus prácticas, su modo de conceptualizar la "totalidad" tiene algo de la compleja simplicidad de una totalidad expresiva detrás. Su complejidad está constituida por la fluidez con que las prácticas entran y salen una de otra: pero esta complejidad es reductible, conceptualmente, a la "simplicidad" de la praxis — la actividad humana en cuanto tal— donde aparecen las mismas contradicciones, homológicamente reflejadas en cada una de ellas. El estructuralismo va demasiado lejos en la erección de la máquina de una "Estructura", con sus proclividades autogeneradoras (una "eternidad Spinoziana", cuya función es sólo la suma de sus efectos: una desviación verdaderamente estructuralista), equipada con sus instancias características. Sin embargo, representa un avance respecto del culturalismo en la concepción que tiene de la necesaria complejidad de la unidad de una estructura (siendo la sobre-determinación una manera más exitosa de pensar esta complejidad que la invariancia combinatoria de la causalidad estructuralista). Más aún, tiene la capacidad conceptual de pensar en una unidad construida mediante las *diferencias* entre, más que las homologías de, las prácticas. También aquí ha ganado una comprensión crítica (insight) acerca del método de Marx: uno piensa en los complejos pasajes de la Introducción de 1857 a los *Grundrisse* en que Marx demuestra cómo es posible pensar en la "unidad" de una formación social como construida, no a partir de la identidad sino de la *diferencia*. Claro que el énfasis en la diferencia puede haber —y de hecho ha— conducido a los estructuralismos a una fundamental heterogeneidad conceptual, en que son perdidos todo sentido de estructura y de totalidad. Foucault y otros post-althusserianos han tomado este sinuoso sendero hacia la absoluta, y no relativa, autonomía de las prácticas, vía su necesaria heterogeneidad y "necesaria no-correspondencia". Pero el énfasis en la unidad-en-la-diferencia, en la unidad compleja —el concreto de Marx que era la "unidad de muchas determinaciones"— puede ser elaborado hacia otra, y a la postre más fructífera, dirección: hacia la problemática de la autonomía relativa y la sobredeterminación, y el estudio de la *articulación*. Una vez más la articulación contiene el peligro de un intenso

formalismo. Pero también tiene la considerable ventaja de permitirnos pensar sobre cómo las prácticas específicas (articuladas en torno a contradicciones que no surgen de la misma manera, en el mismo punto, en el mismo momento) pueden, sin embargo, ser pensadas *juntas*. Es así que el paradigma estructuralista puede —si se le desarrolla adecuadamente— permitirnos *empezar a realmente conceptualizar* la especificidad de las diversas prácticas (analíticamente distinguidas, abstraídas unas de otras), sin perder terreno en la captación del conjunto que ellas constituyen. El culturalismo constantemente afirma la especificidad de diversas prácticas, la “cultura” no debe ser absorbida por “lo económico”: pero carece de una manera adecuada de establecer esto teóricamente.

La tercera fuerza que muestra el estructuralismo reside en haber descentrado la “experiencia” y en su seminal trabajo de elaboración de la descuidada categoría “ideología”. Es difícil concebir un pensamiento en los Estudios Culturales con un paradigma marxista inocente de la categoría “ideología”. Claro que el culturalismo hace constante referencia a este concepto: pero de hecho éste no se encuentra en el centro de su universo conceptual. El poder de autenticación y la referencia a la “experiencia” erigen una barrera entre el culturalismo y una concepción adecuada de “ideología”. Y a la vez sin ella la efectividad de la “cultura” en la reproducción de un determinado modo de producción no puede ser aprehendida. Ciertamente que en las más recientes conceptualizaciones estructuralistas de “ideología” tienen una marcada tendencia a darle una lectura funcionalista —como el necesario cemento de la formación social. Desde esta posición es obviamente imposible —como correctamente argumentaría el culturalismo— concebir ideologías que no sean, por definición, “dominantes”: o el propio concepto de lucha (la aparición de este último en el famoso artículo de ISA de Althusser resulta —para acuñar otra frase— más que nada “gestural”). Sin embargo, existen trabajos en curso que sugieren maneras en que el terreno de la ideología puede ser adecuadamente conceptualizado como un área de confrontación (a través del trabajo de Gramsci, y más recientemente Laclau), y éstos tienen rasgos estructuralistas más que culturalistas.

Las fuerzas del culturalismo casi pueden ser derivadas a partir de las debilidades de la posición estructuralista que ya hemos anotado, de sus ausencias y silencios estratégicos. Ha insistido, correctamente, en el momento afirmativo del desarrollo de la lucha y la organización conscientes como un elemento necesario en el análisis de la historia, la ideología y la conciencia: esto en contra de su persistente **minimización en el paradigma estructuralista**. Aquí, una vez más, es sobre todo Gramsci quien nos ha provisto de un juego más refinado de términos para la vinculación de las categorías principalmente "inconscientes" y dadas del "sentido común" cultural con la formación de ideologías más activas y orgánicas, que tienen la capacidad de intervenir en el terreno del sentido común y las tradiciones populares y, mediante tales intervenciones, organizar masas de hombres y mujeres. En este sentido el culturalista restaura *propriamente* la dialéctica entre el carácter inconsciente de las categorías culturales y el momento de la organización consciente: aun sí, en su característico movimiento, ha tendido a enfrentar el excesivo énfasis estructuralista en las "condiciones" con otro, demasiado inclusivo, en la "conciencia". En consecuencia no solo recobra —como momento necesario de cualquier análisis— el proceso mediante el cual las clases-en-sí, definidas principalmente como la manera en que las relaciones económicas ubican a los "hombres" como agentes, devienen fuerzas históricas y políticas activas —para-sí: esto contra su propio buen sentido anti-teorético— *requiere* que, cuando adecuadamente desarrollado, cada momento sea comprendido en términos del nivel de abstracción en que el análisis está operando. Una vez más, Gramsci ha empezado el señalamiento de un camino de salida de esta falsa polarización, en su discusión sobre "el paso entre la estructura y la esfera de las superestructuras complejas", y sus distintos momentos y formas.

En esta argumentación nos hemos concentrado sobre todo en una caracterización de lo que nos parecen los dos paradigmas seminales que operan en los Estudios Culturales. Por supuesto que de ningún modo son los únicos activos. Los nuevos desarrollos y líneas de pensamientos de ningún modo están adecuadamente cubiertos con la simple referencia a ellos. Sin embargo, estos paradigmas pueden, en cier-

to sentido, ser desplegados para medir lo que nos parecen las debilidades o inadecuaciones radicales de aquellos que se nos ofrecen como puntos de convergencia alternativos. Aquí identificaremos, brevemente, tres.

El primero es aquel que parte de Levi-Strauss, la semiótica temprana, los términos del paradigma lingüístico, y el énfasis en las "prácticas significativas", desplazándose a través de los conceptos psicoanalíticos y Lacan hacia un cambio de centro radical de virtualmente todo el terreno de los Estudios Culturales, en torno a los términos "discurso" y "el sujeto". Una manera de comprender esta línea de pensamiento es verla como un intento de llenar ese vacío del temprano estructuralismo (de la variedad marxista y no-marxista) donde, en anteriores discursos, se hubiera esperado la aparición de "el sujeto" y la subjetividad, pero ésta no ocurrió. Este es, precisamente, uno de los puntos claves sobre los que el culturalismo hace valer sus filudas críticas al "proceso sin sujeto" del estructuralismo. La diferencia es que, mientras el culturalismo rectifica el hiper-estructuralismo de anteriores modelos restaurando el sujeto unificado (colectivo o individual) de la conciencia en el centro de "la Estructura", la teoría del discurso, vía los conceptos freudianos del inconsciente y los conceptos lacanianos acerca de cómo los sujetos son constituidos en lenguaje (a través del ingreso a lo Simbólico y a la Ley de la Cultura), restaura al sujeto *descentrado*, al sujeto contradictorio, como un juego de posiciones en el lenguaje y el conocimiento, desde las cuales la cultura puede aparecer como siendo enunciada. Esta aproximación claramente identifica una brecha, no sólo en el estructuralismo, sino en el propio marxismo. El problema es que la manera en que este "sujeto" de la cultura es conceptualizado es de tipo trans-histórico y "universal": se dirige al sujeto-en-general, no a sujetos sociales históricamente determinados, o lenguajes particulares socialmente determinados. En consecuencia ha sido incapaz, hasta ahora, de desplazar sus proposiciones genéricas al nivel del análisis histórico concreto. La segunda dificultad es que los procesos de contradicción y lucha —que el estructuralismo temprano ubica totalmente en el nivel de "la estructura"— se encuentran ahora, por una de esas persistentes inversiones especulares, alojados exclusivamente en el nivel de los pro-

cesos inconscientes del sujeto. Podría ser, como a menudo alega el estructuralismo, que lo "subjetivo" sea un momento necesario de cualquier análisis así. Pero esta proposición difiere mucho del desmantelamiento de la totalidad de los procesos sociales de los modos particulares de producción y de las formaciones sociales, para luego reconstruirlos exclusivamente en el nivel de los procesos psicoanalíticos inconscientes. A pesar de que se ha realizado trabajo importante, tanto utilizando este paradigma como definiéndolo y desarrollándolo, sus pretensiones de haber reemplazado *todos* los términos de los anteriores paradigmas con un juego de conceptos más adecuado parece excesivamente ambicioso, por decir lo menos. Su pretensión de haber integrado al marxismo a un materialismo más adecuado es, en buena medida, una pretensión semántica más que conceptual.

Un segundo desarrollo es el intento de volver a una "economía política" de la cultura, de tipo más clásico. Esta posición argumenta que la concentración en los aspectos culturales e ideológicos ha sido exagerada. Quisiera restaurar los viejos términos de "base/superestructura", encontrando, en la determinación en última instancia de lo cultural-ideológico por parte de lo económico, aquella jerarquía de determinación que ambas alternativas parecen no tener. Esta posición insiste en que los procesos y estructuras económicos de la producción cultural son más significativos que su aspecto cultural-ideológico: que éste está bien captado a través de la terminología más clásica de la ganancia, la explotación, la plusvalía y el análisis de la cultura como mercancía. Conserva una noción de la ideología como "falsa conciencia".

Sin duda el argumento de que tanto el estructuralismo como el culturalismo, en sus diferentes formas, han descuidado el análisis económico de la producción cultural e ideológica, tiene cierta fuerza. Pero con el retorno de este ámbito más "clásico", vuelven también muchos de los problemas que lo asediaron originalmente. Una vez más la especificidad del efecto de la dimensión cultural e ideológica tiende a desaparecer. Se tiende a concebir el plano económico no sólo como "necesario", sino como "suficiente" en cuanto explicación de los efectos culturales e ideológicos. Del mismo modo el centrarse en el análisis de la forma mercancía

borra todas las cuidadosamente establecidas diferenciaciones entre distintas prácticas, dado que son los aspectos más *genéricos* de la forma mercancía los que atraen la atención. Sus deducciones se encuentran, en consecuencia, mayormente confinadas a un nivel epocal de abstracción: las generalizaciones acerca de la forma mercancía se sostienen a través de la época capitalista como conjunto. Pero en términos de análisis concreto y coyuntural es muy poco lo que puede derivarse de esta abstracción del tipo "lógica del capital" de alto nivel. Y todo esto también tiende a su propia vena de funcionalismo, un funcionalismo de la "lógica" en lugar de la "estructura" de la historia. También esta aproximación tiene intuiciones que vale la pena recorrer. Pero sacrifica demasiadas cosas que han sido dolorosamente ganadas, sin entregar en compensación algún avance en términos de capacidad explicativa.

La tercera posición está estrechamente vinculada a la peripetia estructuralista, pero a ahondado un camino de "diferencia" hasta pasar a una radical heterogeneidad. El trabajo de Foucault que en la actualidad está disfrutando de uno de esos períodos acrílicos del discipulazgo mediante el cual los intelectuales británicos reproducen hoy su dependencia de las ideas francesas de ayer — ha tenido un efecto sumamente positivo: sobre todo porque al suspender los casi insolubles problemas de la determinación de Foucault ha posibilitado un bienvenido retorno al análisis concreto de formaciones ideológicas y discursivas particulares, y de los espacios de su elaboración. Entre Foucault y Gramsci dan cuenta de buena parte del trabajo más productivo sobre *análisis concreto* emprendido hoy en este campo: de este modo reforzando y —paradójicamente— sosteniendo el sentido de la instancia histórica concreta que siempre ha sido una de las **principales fuerzas del culturalismo**. Pero aquí de nuevo el ejemplo de Foucault es positivo siempre y cuando uno no se trague entera su posición epistemológica general. Pues lo cierto es que Foucault tan decididamente suspende el juicio, y adopta un escepticismo tan meticuloso acerca de cualquier determinación o relaciones entre las prácticas, que no sean aquellas vastamente contingentes, que tenemos derecho a verlo no como un agnóstico en estos asuntos, sino como profundamente comprometido con la necesaria no-correspon-

dencia de todas las prácticas entre sí. Desde semejante posición no pueden ser adecuadamente pensados ni una formación social ni el Estado. Y en efecto Foucault constantemente cae en la zanja que él mismo se ha cavado. Pues cuando —contra sus bien defendidas posiciones epistemológicas— se topa con ciertas “correspondencias” (por ejemplo, el simple hecho de que todos los principales momentos **de transición que él ha trazado en cada uno de sus estudios** —sobre la prisión, la sexualidad, la medicina, el manicomio, el lenguaje y la economía política— parecen converger exactamente en torno a ese punto en que el capitalismo industrial y la burguesía realizan su histórica cita), entonces cae en un vulgar reduccionismo, que realmente niega las sofisticadas posiciones que él mismo ha adelantado en otras partes de su obra.¹

He dicho lo suficiente como para indicar que, en mi opinión la línea de los Estudios Culturales que han intentado *pensar hacia adelante* a partir de los mejores elementos de los esfuerzos culturalistas y estructuralistas, por la vía de algunos conceptos elaborados en el trabajo de Gramsci, es la que más se aproxima a cumplir con los requisitos de este campo de estudio. Y la razón de esto debería ser a estas alturas obvia. Aunque ni el culturalismo ni el estructuralismo bastan como paradigmas autosuficientes de estudio, gozan de una centralidad en el terreno de la que carecen los otros contendores, y esto debido a que entre ellos (en sus divergencias así como en sus convergencias) se dirigen hacia lo que debe ser el *problema medular* de los Estudios Culturales. Constantemente nos devuelven a ese ámbito marcado por esos fuertemente emparejados mas no mutuamente exclusivos conceptos de cultura/ideología. En su conjunto plantean los problemas que se derivan de intentar pensar *a la vez* la especificidad de diferentes prácticas y las formas de la unidad articulada que ellas constituyen. Plantean una constante, si bien fallida, vuelta a la metáfora de base/superestructura. Tienen razón al insistir en que esta cuestión —que resume toda la problemática, lo determinante no-reductivo— es el corazón del problema: y que la solución de este problema

1. Es perfectamente capaz de meter por la puerta falsa las clases que acusa de expulsar por la ventana.

permitirá a los Estudios Culturales superar sus incesantes oscilaciones entre idealismo y reduccionismo. Confrontan —no importa si de maneras radicalmente opuestas— la dialéctica entre las condiciones y la conciencia. En otro plano, plantean el asunto de la relación entre la lógica del pensamiento y la “lógica” de los procesos históricos. Siguen manteniendo la promesa de una teoría de la cultura cabalmente materialista. En sus sostenidos y mutuamente reforzadores antagonismos, no adelantan promesa alguna de una síntesis sencilla. Pero entre ambos, definen dónde, si en lugar alguno está el ámbito, y cuáles son sus límites, dentro del cual semejante síntesis podrá ser constituida. En Estudios Culturales, los “nombres del juego” les pertenecen.

(Traducción de Mirko Lauer)



PRINCIPE FORZADO / HENRI MICHAUX

CHAMBELÁN

Están esperando, Alteza.

PRÍNCIPE

¿Por qué un príncipe debe desfilar cada mañana por las calles, entre las dos filas de su pueblo embobado?

CHAMBELÁN

Es la nueva costumbre.

PRÍNCIPE

¿Por qué le toca al Príncipe desfilar por las calles ante los súbditos y no a ellos ante él... Si es preciso que haya desfile?

CHAMBELÁN

...

PRÍNCIPE

¿Por qué?

CHAMBELÁN

Mi señor, están esperando. Inclusive sólo haciendo un trayecto mínimo por la calle, ya es hora. Inmediatamente después viene la hora de la reunión con los ministros. Estos pronto comenzarán a presentarse en la puerta Nº 2.

PRÍNCIPE

Después de haber desfilado sin razón durante una hora ante boquiabiertos o cabezas burlonas, ¿por qué además conviene colocarse sin decir palabra ante una asamblea que desconfía y apremia? ¿Por qué debe el Príncipe, el único descubierto ante los consejeros sombrero calado y enmascarados, mantenerse allí, como sujeto a observación?

CHAMBELÁN

...

PRÍNCIPE

¿Por qué?

Despliegue hacia afuera la bandera *enfermedad*.

CHAMBELÁN

Ya es muy tarde para la bandera.

PRÍNCIPE

¡La bandera!

(Personalmente el príncipe va a tocar la campanilla. Entonces el chambelán llama enérgicamente y da las órdenes deseadas)

CHAMBELÁN

... El Consejo de esta tarde no podrá evitarse tan fácilmente. En cuatro horas, Vuestra Alteza, seguramente podrá reponerse de tan inesperado percance. Voy a llamar al médico de la Corte.

2

CHAMBELÁN

Vengo a saludar a Vuestra Alteza. Sé por el médico de la Corte que la salud de Vuestra Alteza es satisfactoria.

PRÍNCIPE

¿Satisfactoria para quién?

CHAMBELÁN

(Desconcertado)

Quería decir que..

PRÍNCIPE

Hace un momento, cuando en la sala del acuario, lugar creado para nuestra distracción, supongo, para nuestro solaz, delante de los recipientes luminosos, me ponía a soñar —si puedo aún soñar— contemplando las lentas evoluciones de los peces de los mares del Sur, hallábase, escondido detrás de una columna, un hombre que no tenía nada que hacer allí, un testigo, apostado por alguien para espiarme. Cuando mi espíritu comenzaba al fin a sosegar de las obligaciones que me son impuestas, contemplando el nadar delicado y meditativo de las bellas formas silentes y doradas, lo vi. Se escurrió. ¿Por qué? ¿Por qué un espía? ¿Por qué allí? ¿Había peligro? ¿Peligro de qué? Cuando me hallo, allí, descansando, refrescándome la frente en la fría pared de los bocales... ¿Se temería que los peces ignorantes capten un mensaje, exterioricen un mensaje —de cólera, tal vez de protesta— o acaso... que, a través del vidrio, ataquen? ¿Se teme una substitución? ¡Tal vez una substitución! Y se espera ahora que yo me declare listo para el Consejo, listo, una vez más, para mostrarme descubierto ante testigos cubiertos.

CHAMBELÁN

Alteza, todos los hombres de este Principado, créalo, se inclinan ante vuestra persona, pero antes que nada se someten a la ley que evoluciona.

PRÍNCIPE

Me doy cuenta. Siento los efectos. De un lado los derechos aumentan; del otro, disminuyen.
¿Por qué razón *actual* debe el Príncipe aparecer delante de tales hombres?

3

CHAMBELÁN

Alteza, vengo a introducir el encargado del baño. Llegaron el segundo y el tercer vigilante que lo acompañan, según la ley.

PRÍNCIPE

Nueva disposición agravada de una ley ya excesiva.
¿Por qué es indispensable la presencia de un segundo chambelán, y de otro vigilante y de un tercero... que no hacen nada —basta

con el encargado— y que perfectamente podrían quedarse en la puerta?

CHAMBELÁN

...

PRÍNCIPE

¿Yo solo no podría hallar el agua de una bañera, en una sala estrecha que no contiene otra cosa que ella? ¿El encuentro de la piel y del agua por qué tiene que ser una ceremonia para los demás, una ocasión para observar impudicamente al Príncipe al descubierto, completamente al descubierto?

CHAMBELÁN

Tienen orden de desviar la mirada.

PRÍNCIPE

Sólo es una orden.

CHAMBELÁN

Se arriesgan a una fuerte multa si la violan.

PRÍNCIPE

Pero habrán mirado. Con los ojos abiertos o la mirada desviada, ¿por qué siempre interponer a alguien?

CHAMBELÁN

Es la ley. Artículos B y C de la nueva ley.
(Ruidos ensordecedores)

PRÍNCIPE

No podemos oírnos. Menos aún reflexionar, recogernos. ¿Va Ud. al fin a prohibir los ruidos?

CHAMBELÁN

Allí donde confluye la vida del país, es natural que haya ruidos. (A los ruidos muy intensos de la calle sucede una animación distinta, procedente de la Galería)

PRÍNCIPE

En presencia del Príncipe los representantes del Principado, callan. Se diría que casi no tienen otra cosa que hacer sino mirarlo. Apenas ellos se encuentran es griterío y barullo. Y podemos decirlo,

aquí. ¿Por qué está entonces la sala de deliberación tan cerca? ¿Por qué los hombres de la calle tienen permiso para entrar, y en masa, dar cada cual su opinión sobre todo, sin modales ni preparación? (Recrudescencia de los ruidos)

PRÍNCIPE

Alaridos de desconocidos libremente atraviesan el palacio, pero la voz del Príncipe, que pide el cambio de una disposición inaceptable, no logra rebasar el espacio de este saloncillo ni se deja escuchar por nadie.

Se podría clausurar las ventanas que dan a la calle e imponer el silencio en el palacio y en las antecámaras.

(Nuevamente gritos)

PRÍNCIPE

¿Tomará al fin Ud. una decisión?

CHAMBELÁN

No se puede, Alteza. Estos son los insultadores. Ellos insultan a Vuestra Alteza. Según acabo de ver, su número no es exagerado y puede considerársele como normal. De vez en cuando tiene que formarse una hinchazón, una bola de descontento. Ese derecho está previsto.

PRÍNCIPE

Pero gritan ignominias.

CHAMBELÁN

Es probable. Las mismas, más o menos, desde hace un año. Algunas pequeñas variantes apenas; las últimas, sin duda, un poco molestas si se las escucha. Pero no se puede prohibir del todo las variantes. Hay que dejarles un cierto placer de invención.

(Nuevos ruidos procedentes de otro lugar).

PRÍNCIPE

(Agresivo)

¿Y ahora?

¿Cuando se es Príncipe, no se puede permanecer un instante sin ruidos, sin insultos, sin proclamas... ni mirones? ¿No se puede permanecer sin nada de nada?

(El chambelán no responde. Saluda y va a salir, pero cambia de opinión)

(A los ruidos muy fuertes de la calle les sucede una animación de otro tipo, que viene de la Galería y de donde brotan gritos desgarrados de niños)

PRÍNCIPE

¡Ah, esos gritos! Diríase la voz de pequeños príncipes. ¿Qué les hacen? ¿Quién se atreve? Reconozco la voz de mi hijo. Martirizarlo así. ¿Quién puede complacerse de esa manera?

CHAMBELÁN

Es la disposición 5 de la nueva ley. Conviene que cada cual conserve la calma, que el príncipe heredero muestre su valor en el marco de la ley. El próximo paso de los molosos no está previsto hasta mañana. Trataremos que sea breve, más breve de lo previsto.

PRÍNCIPE

(Con ironía)

¡Lo previsto! ¡Lo previsto!

(Se oyen nuevos gritos)

PRÍNCIPE

¡Otra vez! Necesito silencio. ¿Es poco razonable necesitar silencio? (Período de calma; cuando el chambelán ya se ha retirado, voces confusas, malvadas acerbadas, se dejan oír a través de una ventana que da a una calleja. Se diría un altercado).

PRÍNCIPE

¿Amenazas, ahora?

CHAMBELÁN

(De vuelta)

Que no se inquiete Vuestra Alteza. El hombre fue hecho prisionero. Quería asesinar a Vuestra Alteza. Felizmente Vuestra Alteza no fue al salón cuadrado, en donde le acechaba él, puñal bajo la manga.

PRÍNCIPE

Desearía ver a ese hombre.

CHAMBELÁN

Justicia será hecha.

PRÍNCIPE

No lo dudo. Pero que lo traigan. Que yo lo vea, aquél para quien verdaderamente existo. Seamos familiares con nuestro asesino, un hombre que es un allegado, una personalidad acaso interesante...

CHAMBELÁN

No sabría cómo desaconsejar esa iniciativa.

PRÍNCIPE

¿Es ser demasiado curioso distinguir al hombre que se aprestaba a asaltarnos, que por poco nos liquida?

CHAMBELÁN

No está previsto por la ley.

PRÍNCIPE

Mientras que el ser asesinado...

CHAMBELÁN

(Excedido da una orden)

Que el prisionero pase por la callejuela que da a la ventana, pero que no alce la cabeza.

PRÍNCIPE

Sí. ¡Que alce la cabeza, *mi* asesino!

(Este, custodiado, pasa precipitadamente)

CHAMBELÁN

La ejecución no tardará.

(Efectivamente, hacha en mano el verdugo está listo mientras que el Príncipe observa)

PRÍNCIPE

Pero no es el asesino al que llevan.
Veo a otro hombre.

CHAMBELÁN

Es un cómplice.

PRÍNCIPE

¡Un cómplice! ¡Y su proceso ya formalizado! ¡Cómo vuelan las cosas en un estado bien administrado! Cómplice. ¿Pero, no he visto a ese

hombre sesionar en una comisión? Que extraño. Sin duda, se ha vuelto un estorbo, ahora. Luego cómplice.

CHAMBELÁN

¿Qué quiere decir Vuestra Alteza?

PRÍNCIPE

¿Qué quiero entender realmente? Agil es la mano que se libera. Pobre hombre. A nombre mío, a nombre mío seguramente pierde la vida, una vida condenada que sólo pendía de un hilo.

(El chambelán que se había retirado, vuelve. El Príncipe parece meditar)

CHAMBELÁN

(Con embarazo)

Andaba inquieto a propósito de Vuestra Alteza.

(Grave, casi reflexivo)

Conviene que desde el más pequeño hasta el más privilegiado, cada cual cumpla exactamente con sus funciones.

PRÍNCIPE

(Sin volver la cabeza)

Estoy a la escucha.

CHAMBELÁN

¿A la escucha?

PRÍNCIPE

A la escucha de una infinitud de cosas.

CHAMBELÁN

Es cierto que algunos servicios interiores del Palacio deberían ser mejor vigilados, las maniobras de algunos, espías.

PRÍNCIPE

(Alza los hombros).

Espío la vida, el mecanismo de la vida, de la no-vida que aparenta ser vida, espío la soledad, la soledad adonde llega a morir el ruido de la multitud. Estoy a la escucha del vacío y de las tinieblas, del

caos y de las ondas, de lo ínfimo y de lo inmenso. No espío, sin embargo, a los espías. Ciertamente no.

El sol brilla. El trigo también, y el pan brilla,

¿Quién comerá el pan?

¿Quién comerá el pan aún caliente?

(El chambelán y sus asistentes se miran)

(Traducción de Ina Salazar y Armando Rojas)



UNA INTRODUCCION A GISELA Y EGON* / WALTER ABISH



N el mantel, encarnaciones rojas del jardín en una vasija clara y verde. La vasija, la docena de rosas frescas, el interior brillante son visibles en el espejo grande encima del mantel y requieren —así lo parece— una consideración especial, una atención especial.

Al hablar de Alemania (después de todo, no poco frecuente tema de conversación), su historia, sus logros, su literatura, su asombrosa recuperación económica, apenas parece posible no reconocer en todo lo alemán, el intrínseco Standpunkt, el punto de vista alemán, la peculiar manera alemana de ver y aprehender un objeto: una casa, un cerro desnudo, un árbol floreciente, o algo tan evanescente como una nube pasajera; y también la manera por la cual esta aprehensión, esta mera mirada así como el reconocimiento de la verdadera propiedad o cualidad de lo que es visto, puede ser considerada como el reflejo de una sociedad, una cultura, un pueblo particular.

Gisela y Egon

Ella desliza un dedo exploratorio por el borde de la vasija antes de ponerla cuidadosamente en el mantel marmóreo.

* Fragmento de la novela *How German Is It* (ver "En este número").

Es primavera o verano. Las ventanas francesas están abiertas de par en par. Un olor a flores en el aire. En todo una asombrosa agudeza en los detalles. En esa luz luminosa una sensación de estar entrando en alguna cosa o en algún lugar familiar, mientras el cerebro pretende recomponer su apelación a esta perfección con un celo y un deseo que parecen sorprendidos. La vasija, las ventanas abiertas, el sonido distante y prolongado de un tren, el sujetador de papel en el escritorio adquieren un significado que lleva a un extático estallido de reconocimiento.

Egon recoge el último número de *Treue*. Así que esto es. Voltea las páginas hojeando el texto.

Gisela, como siempre ansiosa por su aprobación, comenta la cubierta *Eigentlich ganz nett. Nicht wahr?*

Lo que se presenta es un retrato de una floreciente sociedad alemana. ¿Y ahora qué —se pregunta uno— puede ser más espontáneamente gozoso, más lleno de expectativas y promesas? Incluso los trabajadores extranjeros, incluso los trabajadores sanitarios turcos han venido a expresar su simple, firme y alemán *Heute sehr gut, Morgen besser*, su deseo, su voluntad, su esperanza algún día de participar en este milagroso renacimiento alemán. Ellos, los turcos, los yugoslavos, los italianos, los árabes, pueden todavía vivir seis en un cuarto, en sus separados y ciertamente menos atractivos cuartos, pero nada puede prevenirles compartir el entusiasmo, la generosidad y la apabullante luz del futuro alemán. No es que este interés exclusivo en el futuro haya borrado en modo alguno la conciencia del pasado. Pues nada puede borrar las voces, las graves pero melódicas voces de Dietmar von Aist, Walter von der Vogelweide, Albrecht von Halberstadt. Todavía se lee a los clásicos: Keller, Klopstock, Lessing, Herder, Goethe, Schiller, Heine, Hölderlin, Novalis, Fontane. Todo a su disposición en ediciones populares así como en tapas de cuero adecuadas para estantes de encinas o doctores de jurisprudencia y de filosofía y de medicina. La misma columna vertebral de Alemania. Sí, todavía hay tanto placer, tanta gratificación, tanta profundidad derivada de los trabajos de Jean Paul, Friedrich Spielhagen, Stefan George, George Kaiser, Alfred Döblin, Ernst Jünger y Thomas Mann. Y, después de todo, ¿por qué no Mann?. El permanece *Echt Deutsch* a pesar de su dudosa decisión de abandonar su país

en su mayor momento de necesidad. ¿Puede alguien dudar o negar el significado de estos escritores? ¿Puede alguien no reconocer en ellos el atributo del verdadero alemán? No se pretende ironía alguna. Y en tal caso, una lectura completa de los clásicos debería darnos la posibilidad de determinar hasta qué grado cualquier cosa: una casa, un cerro desnudo, un granero, un perro, un vaso de cerveza, parecen ser alemanes y, paralelamente, se van proyectando hacia algo llamado *die Zukunft*, el futuro. Como se ha dicho, no se pretende ironía alguna.

Gisela y Egon

No necesariamente cuestionan el significado de una cosa. ¿Por qué tendrían que hacerlo? No necesariamente miden el grado hasta el cual es auténtico o alemán. O hasta qué grado lo uno legitima lo otro. Las encarnaciones rojas legitiman la graciosa forma de la vasija larga. El espejo grande en su marco pesado hace objetiva la visión del espacio interior y enmarca cuidadosamente lo que es claramente un intento por obtener la perfección.

Gisela y Egon

Participantes en un drama alemán que sigue. El interior de su casa (su casa en el campo) presenta al cerebro una variedad de alternativas: cosas que pueden hacerse, cosas que necesitan hacerse, cosas que tienen que hacerse. Como tales, cada respuesta, cada decisión, cada acción, —ir a la cama temprano, o sentarse para un largo desayuno o ver el partido de fútbol en la TV— supone un cierto involucramiento con uno o con varios de los cuidadosamente seleccionados objetos en la casa. Después de todo, las cosas están allí para ser usadas y no sólo vistas y admiradas. El filósofo alemán, Brumhold, en su libro *Die einzige Verführung*, publicado en 1927, había levantado la pregunta relacionada con el significado o cosidad de un objeto: “¿La estatuida perfección de un objeto invita o activa una respuesta apropiada?”

Gisela en su dormitorio, peinándose: no se puede obviar el placer que viene de verse a sí mismo en la cubierta de una popular revista alemana que tiene un estimado número de medio millón de lectores.

Gisela y Egon

Egon, en una gabardina blanca de dos solapas, apoyándose en el carro. Para ser precisos, estaba casualmente (esta casualidad no debe sobreentendarse) apoyado contra el guardafango izquierdo delantero de su Mercedes convertible blanco. Detrás, lo que parece ser la sombra del fotógrafo se une con la sombra de un seto recortado. Detrás, la casa de campo de Egon y Gisela, diseñada por Helmuht Hargenau. Lo llaman una villa. La hilera recta de ventanas francesas a lo largo de su extensión están incitantemente a medio abrir. Las cortinas negras y blancas, de rayas crecen en la brisa de la primavera o el verano. En uno de los cuartos a la izquierda de la entrada puede verse una parte del piano de media cola. Gisela en pantalones de cuero (negro) apretados y una blusa de manga larga (terciopelo amarillo pálido) con bobos alrededor de la garganta, está parada unos pasos a la derecha del carro estacionado. No está parada en el sentido estricto de la palabra sino levemente inclinada a la altura de la cintura —graciosamente—, para estar seguros, para poder ajustarle el collar a Dumas, su gigantesco perro "Schnauzer". La alerta cara perruna de Dumas está volteada inquisitivamente hacia la extraña, la alevosa intrusa, la no vista fotógrafa (Rita Tropf-Ulmwehrt) que empieza: sonrían, sonrían. No. Ahora no sonrías. Pero Gisela, largamente acostumbrada a la intrusión de tales individuos, aparece serena, aparece sin prestar atención a la agresiva cámara que apunta hacia ella mientras ajusta el collar del perro. Ella está haciendo esto porque el collar del perro requiere ser ajustado. Es sábado por la mañana y ella estaba a punto de dar un necesario paseo en el bosque cercano o a punto de manejar hasta el pueblo para recoger algunas cosas, algunas cosas necesarias, o estaba simplemente pensando en descansar con un buen libro debajo de un árbol —no lo crean. El perro está entrenado para cualquier eventualidad. Como cualquier perro guardián entrenado para responder instantáneamente a una variedad de señales, ha crecido acostumbrado a la existencia incierta —el estado de duda— en ese prolongado vacío entre una señal y la siguiente. En cuanto a Egon: hay algo en favor de tal casual (esa palabra otra vez) indiferencia a la precisa posibilidad de que pueda manchar irrepara-

blemente su traje blanco con grasa de carro: no es que no haya bastantes bien entrenados sastres italianos en Alemania, quienes en tres días pueden reemplazar su chaqueta o pantalones; o que el carro (brillando en el sol) no ha sido (¿amorosamente?) lavado, encerado y lustrado. En un sentido, todo en el artículo de ocho páginas sobre Egon y Gisela en la revista *Treue* está ya afirmado y analizado en la cubierta —de una manera más sintética. El significado, las sombras o niveles de significado deben ser encontrados en los componentes: la ubicua gabardina, la bufanda Paisley, el pañuelo de terciopelo blanco desplegado en el bolsillo del pecho de su chaqueta, el babeante perro Schnauzer, los pantalones de cuero negro, las botas de tacos altos, el pelo rubio tendido de Gisela, el peinado con un énfasis liso, una agudeza sexual, trayendo su cara pálida de huesos finos hacia una mayor prominencia, el carro brillando con su tapicería de cuero rojo y, finalmente, las parcialmente abiertas ventanas francesas en el suelo revelando atisbos verticales de la vida interior. Todo esto para precisar la nueva competencia germana y una sensación de satisfacción y de plenitud. Todo está allí... el innato instinto de la clase culta y de la clase media alta alemana para combinar lo que es esencialmente “perfección” con lo “amenazante”. Todo resulta en la nueva hiper-actividad alemana así como en la anticipación general de la más esplendorosa grandeza alemana, aún por venir. ¿No son estos también los componentes de un cuento alemán? Pues a fin de cuentas, lo que puede resultar es su finamente desarrollada sensibilidad, su hiper-conciencia de perfección, una mirada (ver, después de todo, está vinculado a entender), que, a su tiempo, podrá facilitar el intercambio, la reciprocidad de perfecciones entre el hombre auténtico y su perfecto medio ambiente.

Mientras que ahora... ¿Ahora? Sí, así es ahora.

Egon y Gisela

Tal como es presentado y documentado por Rita Tropf-Ulmwehrt. Aquí la palabra “ahora” es esencial puesto que todo lo que Egon y Gisela empiezan a hacer no está vinculado a una profesión, a una visión específica, al resultado de un cierto entrenamiento sino a un impulso dinámico que deriva

su propósito y energía de la implicancia dialéctica con la tensión y la intensidad de la vida en Alemania. Ahora, Egon es el editor de Möglich Verlag: seis libros en 1975, seis en 1976, seis en 1977, y cinco en 1978. Una corta descripción de la compañía sigue. La historia usual. Inversión neta, préstamos bancarios, problemas con los escritores, proyectos futuros, fallas garrafales, un problema de distribución, selección de manuscritos, proyectos futuros y "spinoffs" (una palabra Americana), es decir: clubs de libros, derechos de cine, traducciones. Acompañando el artículo hay una foto del sombrío Egon en un traje de negocios en su escritorio, firmando una carta. Parada a un costado, con la mirada baja, está una secretaria anónima y joven. De la gran ventana detrás de su escritorio, una visión de la vieja ciudad, la corte reconstruida, la catedral, Der Englische Garten, las calles estrechas y curvas. Todo hecho para aparecer como estaba antes de la guerra. En la pared, a la izquierda de Egon, una gran fotomural de un motociclista con un casco corriendo su Harley o su Honda en un ancho camino de tierra. El magnífico paisaje de Bavaria está oscurecido por la nube de polvo detrás del motociclista. Es difícil no ver el parecido entre el motociclista y Egon. Es difícil no ver el gusto de Egon por su secretaria en el número de fotos tomadas por Rita Tropf-Ulmwehrt de la oficina. Pero han sido omitidas. Lo que no ha sido omitido son las fotografías de Egon y Gisela en la casa. Ella, extendida sobre su silla Miës van der Rohe de *Barcelona*, usando una camiseta plateada con la palabra PONY en rojo a través de su cuello, midiendo sus pequeños senos. Egon en un traje marrón a rayas, mirando a la cámara con algo de complacencia (¿o de afectación?). Sin embargo, detrás de todo el aparente candor, la voluntad para contestar preguntas, el fluir de la información... Siempre hemos sido aficionados a la comida Thai... y el asunto de que haya absorbido (la palabra clave aquí es absorber)¹ coca cuando era joven, hay una profunda y sombría reticencia, un recelo por revelar cualquier cosa que no se exhiba. Dijo que su padre había sido un piloto en la Luftwaffe, y que él, Egon, había servido por un corto tiempo en el cuerpo diplomático en —extraño lugar— Africa Occidental. A esto responde la D

1. "Sniff", en el original. N. del T.

mayúscula en su placa. Puesto que el texto del artículo es esencialmente un intento por empaquetar (esta es su expresión americana favorita)² a los dos o, en todo caso, un intento por empaquetar Alemania, los bienes tal como se pueden ver en las fotos merecen atención especial. El diván de cuero, estratégicamente colocado, la mesa de café cubierta de vidrio, la alta planta exótica del Brasil, así como la otra pareja (presumiblemente amigos) bailando en el piso brillante de madera, mientras Egon mira con una expresión embelesada. Rita Tropf-Ulmwehrt también extrajo de él una lista de preferencias predecibles: carreras de autos, tenis, vela, alpinismo y últimamente disco-bailes... En el artículo estas preferencias declaradas son provistas de un peso, de un significado que podrían no tener de otra manera, puesto que están hechas para indicar un compromiso individual y, en consecuencia, traer adelante las pesadas responsabilidades que están detrás de cada elección individual.

Gisela y Egon.

El, alto, rubio, una cara arrugada tratando de deshacerse de la sugerencia de debilidad en la mueca petulante. Los pálidos ojos azules, la quijada fuerte, los huesos de la mejilla, la nariz torcida, inclinada hacia la izquierda (¿el resultado de un accidente?), en un agudo contraste con la debilidad que está implicada o resulta de la protuberancia de los labios, expresando un resentimiento privado, una desazón. Y ella, en lado delgado. Rasgos agudos y afilados, labios delgados. Un familiar —o así le parece a un espectador—, un abrumadoramente familiar desasosiego. *Hoch gespannt*, la expresión alemana para la gran tensión. Una tendencia a moverse rápido, también a sobreactuar. Una repentina, tensa risa que aún no se ha liberado de su más temprana asociación con la histeria. Pero eso sólo debe ser conjeturado. Puede no ser cierto. En general todo, las fotografías, las reproducciones en *Treue* son una invitación —¿qué otra cosa?— para reinterpretar Alemania. Una nueva Alemania. Ciertamente no la Alemania que alguna vez fue firmemente cubierta (la montura, después de todo, es una metáfora apropiada).

2. "To package" en el original.

da) en la tradición prusiana del honor y la obediencia, el antiguo dinero y la autoridad, el saber, el castillo derruido sobre el Rhin.

Egon y Gisela.

Un retrato, verdaderamente, de la nueva Alemania democrática. Esto se hace evidente mientras se paran (¿posando para Rita?) delante de su villa, con las flores rojas brillantes demarcando la curva del camino de cascajo, el rojo brillante también proveyendo (en la carátula de la revista al menos) un necesario (?) contrapunto al Mercedes blanco, el traje blanco, y los pantalones de cuero negro de Gisela. El observador no puede permanecer ajeno al buen gusto en el arreglo de todas estas posesiones y a la combinación de colores: el amarillo de la villa, las flores rojas, los pantalones negros y el perro negro. Colores que son y siempre han sido quintaesencialmente germanos —*Schwarz, Rot, Gold*—. Negro fue nuestro pasado, rojo es el presente y oro es nuestro futuro. No es que todo —colores aparte— necesitan ser tomados en el valor de su apariencia. Sin embargo, es agradable contemplar este escenario atractivo, esta atractiva combinación, esta atractiva pareja, especialmente sabiendo que no hay una abrumadora razón para sospechar o dudar su filiación política (son echt Deutsch), o temer —por ejemplo— la posibilidad de que puedan estar escondiendo en el ático o sótano, un miembro del Einzieh, un grupo que ha reivindicado las recientes horrendas bombas en las oficinas de correo en Württemberg. No es que vivir en una villa o manejar un Mercedes pueden automáticamente excluirlo a uno de tal sospecha.

El horario cotidiano de Egon y Gisela. Un libro de citas empastado en cuero rojo junto al libro de teléfonos blanco. Lista la visita ocasional de su madre, ahora viviendo en la soleada Italia. Un recuento cotidiano de almuerzos, citas de dentista, partidos de tennis, cocteles, cumpleaños, nuevas adquisiciones, cortinas de baño, una pequeña casa en la Costa Brava, fines de semana con amigos en el campo. En la mano firme de Egon, bajo jueves 28: Rita Tropf-Ulmwehrt 12.30. ¿Almuerzo?

Algo que no se muestra es una foto de Gisela descontenta. Gisela cercana a las lágrimas. Gisela acurrucándose

en una esquina de su cuarto. ¿Un atávico retorno a la esquina de su infancia? La boca apretada, el cuerpo transpirando, tenso. Los ojos fijos en algún punto distante del espacio.

Bueno, ¿cuánto tiempo pretendes estar acurrucada en ese rincón, Gisela?, Egon pregunta amablemente. Quiero decir, y esto es dicho razonablemente, en algún momento tendrás que irte donde un cliente o al espejo a peinarte o a la cocina o a contestar el teléfono. No puedes pasarte la vida en una esquina porque estás en desacuerdo conmigo.

Sólo no estoy de acuerdo en tu preocupación por otras mujeres, dice ella en un susurro cercano. ¿Quién es ahora? ¿Tu secretaria? ¿O Rita Tropf?

Tropf-Ulmwehrt, no Tropf.

Vete.

Por qué no vamos a ese restaurante Thai que te gusta tanto y tenemos una relajada cena, entonces...

Estoy en desacuerdo con tu cabeza, susurra ella. Estoy en desacuerdo con la manera como piensas.

O qué tal una buena caminata en el bosque.

Lo único que estás esperando es que herede el dinero.

No puedo quedarme aquí parado todo el día para entretenerte.

¿Quién es ahora?, pregunta Ella.

Egon.

Déjame que te lo frasee de este modo, le dice Egon a Rita Tropf-Ulmwehrt. Por encima de todo, creo fervientemente en una intrínseca armonía. Una armonía que toma precedencia sobre todo lo demás. En otras palabras, creo en la armonía de mi amistad hacia Gisela y no en la fuerza del Vínculo que se supone representa el matrimonio. Creo en la armonía fundamental que cubre nuestra casa. Es una armonía que me permite afirmarme y afirmar mis intenciones bajo una nueva luz. También es, me permito añadir, la armonía intrínseca de nuestra sociedad la que me ha permitido comprender las dimensiones, las dimensiones plenas de la amenaza terrorista (en Alemania). Claramente el Grupo Einzieh intenta derrocar nuestro sistema de gobierno destruyendo la nuevamente adquirida armonía alemana. Por armonía entiéndase demo-

cracia, si quieren, pero la democracia, desgraciadamente, es una palabra que ha sido vaciada de su significado, su energía, su poder. Si puede escogerse alguna fórmula para representar la nueva Alemania, es el deseo, no la ansiedad, por obtener una total armonía.

Déjame que lo frasee así, dice Rita Tropf-Ulmwehrt con una pequeña sonrisa, mientras coloca su mano otra vez en esa sensitiva y ahora ya familiar juntura entre sus piernas.

Estoy tan complacido, dice él, sin decir precisamente qué es lo que lo satisface.

Otro cuadro de Gisela y Egon que no es mostrado.

Primavera o verano. La fragancia de esas flores rojas en el jardín debajo llena el dormitorio con un dulce olor que satisface.

Egon en una camisa blanca, sin pantalones, buscando una corbata. Una empresa seria. Gisela delante del espejo, peinándose, voltea hacia él y pregunta sin aliento: ¿Usaré el traje de cuero?

Egon: No.

Pensé que te gustaría.

¿Tienes que usar siempre pantalones de cuero?

Dumas camina sin cesar por el jardín. Un reloj de plata en la oficina despide tiempo metódicamente. Un regalo de matrimonio de su madre, lleva la inscripción, *Jeder seiner selbst. Ein sorgenfreies Leben*. Cada uno dentro de sí mismo. Una vida sin pesar.

Gisela: Admite que te gusta la carátula. Admítelo.

Egon, sin pesar: Por alguna razón especial todavía parece creer que los pantalones negros son la última moda. Todos pueden usarlos, pero...

Gisela, cantando: Admítelo, admítelo, admítelo, admítelo...

El teléfono suena abajo, en el primer piso. Alguien lo contesta. Es para él, quienquiera que sea llamará otra vez. Cuando Gisela usa sus tacos altos, lo que hace con frecuencia, es tres pulgadas más alta que Egon. Mide su voluble rostro mientras sigue examinando sus corbatas. Efectivamente, su desilusión puede vincularse a la tarde que les espera. Con una calculada y delgada sonrisa, ella camina mientras sigue

peinándose hacia donde él está sentado en la cama de ellos, insertando el cuerpo erecto de ella entre sus piernas abiertas. Con distracción, la abraza, aferrándose a sus muslos desnudos, volteando su rostro hacia la ventana.

Por supuesto, siempre hay lo inesperado.

Uno de estos días voy a construirte una casa pequeña, pequeña en la esquina de este cuarto. Va a contener una frazada pequeña y una almohada chica y tal vez un closet miniatura para tu escobilla, le dice Egon a Gisela tiernamente.

Si prometes dejar de cortejar a Rita, dice ella, yo prometo comportarme.

Una hora después Egon la deja acurrucándose en el rincón de su cuarto. Yo les diré que tienes un dolor de cabeza. Les diré que vas a llamar mañana. Ella abraza sus piernas, inclinando su cara cada vez más hacia sus rodillas huedas.

Egon.

En la cena la mujer sentada a su derecha le pregunta: ¿Te arrepientes alguna vez de haber sido demasiado joven para pelear en la guerra?

No sé. La mira con asombro. Nunca me he hecho esa pregunta.

Más tarde, en el apartamento de Rita, repite la pregunta que le habían hecho.

¿Sabes cuándo me enamoré de ti?, pregunta ella.

No.

No cuando nos conocimos. No. Fue cuando tuve a los dos parados junto a tu carro, posando para mí. No sé por qué. Pero fue entonces cuando ocurrió. Fue demasiado encantador.

¿Cenarás con nosotros mañana?, pregunta él.

¿Cenar?, ¿contigo y con Gisela? ¿Para qué?

No sé. Pensé que podía ser divertido.

¿Divertido? ¿No hablas en serio, no?

No. Por supuesto que no.

Sabes... a veces me preocupas.

Egon y Gisela.

Quise decírtelo anoche, dice Egon, me gusta mucho la carátula.

¿De veras?

Sí. Mucho.

Estoy tan contenta, tan contenta.

Yo también. Somos nosotros.

Exactamente. Sí. Somos nosotros.

(Traducción de Alonso Cueto)



LA SENDA DE POLVO AMARILLO /
KIM JI-JA

*Siguiendo la senda de sangre fresca, de sangre fresca en la
senda amarilla*

Me voy, padre, allá donde yaces muerto.

Es sombrío el momento; no obstante el sol esplende.

Hay dos manos en el alambrado de púas.

*El sol calcinante seca el sudor y las lágrimas y los
arrozales*

Bajo la amenaza de las bayonetas en el sofocón del verano.

Me voy, padre, allá donde yaces muerto.

Donde yaces muerto, amortajado en un saco de arroz.

*Era la época en que las truchas brincaban a orillas del
Pujo.*

En cada crepúsculo la colina Opo

Se convertía en un brasero,

Espejeaba el sol en la tierra amarilla,

La tierra lozana y tierna

Como las hojas de aquellas aliagas verdes y enhiestas.

¿Quieres que evoquemos en voz alta el día aquel?

¿Quieres que cantemos el canto de aquel día?

En el pueblito de Whadang, ceñido por su delgado cinturón

*De bambú, cada diez años los pozos manan sangre.
Tú que naciste en este paraje yermo
Y caíste cosido a bayonetazos, padre mío.
Cómo pudo el rocío de esa primavera, en los brotes de
bambú,
Olvidar mayo y su resplandor de cristal. . .
Fue un largo y cruel verano.
Morían de hambre los niños.
Aquel verano sofocante de impúdica tiranía
Que nada evocaba del paraíso
Nuestra madre patria para siempre jamás.
Y la senda amarilla
Nuestra esperanza.*

*Siguiendo la arena limosa bajo el sol calcinante
Donde se derrumban en polvo las viejas barcas
Recorriendo una vez más los arrozales
Saltando las rocas calcinadas y blanquecinas. . .
Diez años han pasado desde aquel día cuya llegada
Sacudió el firmamento —más altivo y azul que nunca.
La carne. . . el aliento en el alambrado de púas.
Escucho tu voz.
Voy, ahora, padre mío, allá donde yaces muerto
Allá donde brincaban las truchas a orillas del Pujo
Donde yaces amortajado en un saco de arroz
Donde caíste.*

(Versión de Jorge Nelson)

EN LA MASMEDULA / ISRUI, TRIAS, TELLO, ORTEGA

MEZQUITA SALVAJE

Esta guerra no puede ganarse Durante la guerra de Beirut en el verano de 1982, el coronel Muammar Kadaffi anunció, en medio de indicaciones de que la OLP evacuaría la ciudad, que la OLP debería permanecer en ella y suicidarse ante la inminente victoria israelí. A pesar de su religiosa nostalgia por lo literal, Kadaffi estaba sugiriendo algo más que el sacrificio del cuerpo. El coronel instó a las tropas a desaparecer; a ir hacia las capitales del mundo, aprender sus costumbres y *olvidarlas*; a infiltrar entre las multitudes el abanico de colores que ya ha empezado a invadir aun los lugares más blancos. Donde alguna vez la causa palestina fue vista como un vehículo para liberar a los árabes de sus tradicionales rivalidades internas y como un medio para redefinir el mundo árabe, Kadaffi entendió que el movimiento palestino, como máquina militar, se había visto atrapado en los viejos conflictos entre jeques árabes cada vez más dependientes de la amenaza israelí como el medio a través del cual mantienen su poder. El ejército que debía cohesionar las lenguas de la Meca se dispersa ahora entre reinos rivales, condenados a interminables juegos de billar en decadentes ciudades de recreo. La implicación de Kadaffi es que el Tercer Mundo debe desaparecer, dejar de existir como algo que nunca fue una

fuerza identificable que confunde sus modalidades de resistencia con sus imágenes de nación.

La guerra contra Occidente no puede ganarse; la reducción de las culturas tradicionales a apéndices de portafolios occidentales no puede rechazarse. Todo intento a gran escala para articular el rechazo, usualmente se convierten en el garante despótico de dicho rechazo. Sin embargo, cada intento de modernizar la tradición, inevitablemente significa la normalización de estándares occidentales; no hay modernización alternativa. Todo intento malabarista para conjugar la sumisión a la norma occidental con una resistencia a su dominación, provoca ansiedades y preguntas sobre la autenticidad e integridad del malabarista. Los términos psicológicos en los que se considera la dependencia respecto de Occidente son en sí mismos construcciones occidentales que comprometen al inquisidor del Tercer Mundo con una dependencia respecto del romance occidental con la insuficiencia.

Los Cafés de las capitales del Tercer Mundo están inmersos en un zumbido de preguntas proliferantes e insolubles: ¿Cuál fue la base de nuestra atracción por Occidente? Cuando una persona es violada, ¿qué tipo de mente debe él mismo reflejar: la del violador o la de la víctima? ¿Por qué comenzamos a acostarnos con sus mujeres? ¿Por qué deseamos sus refrigeradores, sus lujosos relojes y su técnica cinematográfica? ¿Qué tratos hicieron nuestros padres y madres con ellos para obtener ventajas sobre nuestros abuelos?

*el
el enquistamiento de lo
moderno*

En los gabinetes ministeriales se habla mucho sobre el diálogo Norte-Sur, sobre un nuevo orden mundial. Así como el socialismo es frecuentemente usado para encubrir las revitalizadas tendencias nacionalistas de los déspotas, el Tercer Mundo no tiene ninguna seguridad de que las elucubraciones idealistas de un mundo coordinado y coherente no sean los medios a través de los cuales Occidente articulará e implementará una forma revisada de dominación.

El enquistamiento de lo moderno opera proveyendo a los hombres de la aldea y de la tribu de la posibilidad de una salida previamente desconocida para ellos. De pronto existe

un mundo externo que los compele a evaluar y escrutar posiciones sociales que antes se habían dejado sin examen. La clave del establecimiento imperial de un exterior fue el haber suplido un circuito tradicional de desplazamiento de la población y de viajes individuales con la posibilidad de un espacio totalmente desembarazado de la necesidad de volver, real o simbólicamente, al escenario de los orígenes de uno. Siempre existieron aldeanos que han partido y desaparecido, que se han dedicado a lo que los Hausa llamaban *Ywon Dandy*, el camino del mundo. Las épocas de tensión social han visto migrar, colectiva o individualmente, a los aldeanos. Pero la migración ha sido motivada por la necesidad de estirar las murallas de la aldea, de elaborar un interior y de extender la aldea más allá de la capacidad de conferir sentido a sus limitaciones. Quienes dejaban la aldea, meramente desplazaban y reubicaban sus fronteras, no para hacerla desaparecer, sino para diversificar y enriquecerla.

Desde el inicio de la modernización, la base de este movimiento fue alterada. La modernidad pasó a ser una salida que precisaba ser comprada, no sólo para uno mismo sino para el clan que uno espera desplazar como un anclaje primordial de la propia existencia económica y moral. La aldea podía ser desaparecida. Para que el migrante pueda emerger de las limitaciones del clan, primero debe desarraigar a la totalidad de su parentela de su aldea. Y la aldea tiene que disociarse totalmente de sus cuerpos tribales y regionales. Esta metodología de movimiento explica por qué los esfuerzos de los Estados progresistas del Tercer Mundo por desencadenarse de Occidente, a menudo encarnan las mismas maniobras estratégicas empleadas por esos Estados para su afiliación original a Occidente.

asumir

la derrota

Los luchadores del Tercer Mundo ahora deben recurrir a las diferencias supérstites que siguen existiendo entre ellos y Occidente. En Occidente la gente se dice poco pero sabe mucho una de la otra; en el Tercer Mundo la gente dice mucho pero sabe poco. Nuestra

fuerza estuvo en nuestra capacidad para mezclarnos unos con otros sin necesidad de saber qué estaba pasando como precondición. Nosotros en el Tercer Mundo sabemos exacta-

mente qué nos está sucediendo, y el conocimiento mismo nos lastra con el incesante cuestionamiento de nuestras capacidades. Seducidos por el Occidente a defendernos, convertimos a Occidente en el juez y a nosotros en sus co-conspiradores, con la esperanza fútil de que, en esta simbiosis, se produzca una energización de nuestro poder endógeno.

La posición que debe asumir el luchador del Tercer Mundo es de abierta derrota, vaciándose de sus aspiraciones o rastros de un deseo de movilidad hacia arriba; debe actuar como si la sustancia de la vida de uno ya hubiera desaparecido y la vacuidad del mañana fuera una conclusión. Así como los miles de refugiados de Bidan y Haradin hacen cola cada mañana en Russo y Nouakchott para su ración diaria de cereal de la ONU, así como las víctimas Tuareg y Fulani de la sequía duermen el día entero en las zanjas barrosas que hacen los camiones cementeros gubernamentales en Katsinda y Zinder, nosotros debemos volvernos totalmente dependientes del dominador de *todo*, participar activamente en el proceso de embasuramiento y devolver a Occidente la responsabilidad absoluta respecto de si vivimos o morimos. Pues no puede haber nacionalidad reivindicadora, ni zona liberada desvinculada del proceso por el cual somos simultáneamente convertidos en los impedimentos del progreso y en la conciencia del narcisismo occidental.

*con las
mezquitas
a la
espalda*

El poder de Occidente reside en su habilidad para incitar al Tercer Mundo a que intente tomar el poder, como si aquello que el Tercer Mundo considera imposible pudiera ser alterado. En el proceso, a través de esta diabólicamente maquinada derrota del Tercer Mundo, Occidente acopia fuerza y legitimidad. Occidente tiene que crear su propia amenaza para derrotar aquello que lo amenaza, pero que nunca puede amenazar dado que los propios medios para ejercer tal amenaza operan a través de canales que Occidente mismo construye.

Kadaffi, la afortunada hiena que ruge contra el imperio desde detrás de una batería de cámaras de TV en su carpa del desierto, comprende que toda fiera precisa de la gresca irracional y de la trifulca de cantina. Su locura consiste en que ya actúa como un hombre derrotado, un hombre que pro-

voca guerras que nunca podría ganar puesto que le es indiferente su resultado, que sabe que la única manera en que el Tercer Mundo puede sobrevivir es mezclándose entre las poblaciones desarraigadas sin saber nada ni recordar nada salvo la hora del día en que reparten las raciones de caridad.

Porque nuestra tierra ya ni siquiera es la tierra de ellos, ¿A quién se la vamos a arrancar? ¿A quién se volverán ellos si nos alejamos y dejamos de ser nosotros mismos, para mezclarnos con los miles de occidentales iniciados en estados permanentes de desempleo? Cargando nuestras mezquitas a la espalda nos apartamos de la conspiración de símbolos del hombre blanco y de su preocupación por elaborar y confundir un destino tan traicioneramente simple y elegante. Nos apartamos de su necesidad de volverlo todo incierto, de su necesidad de que lo amenecemos, de que aullemos como los perros que está predestinado a encontrar ante la puerta falsa, desquiciada.

(Mustafá Isruí)

MARLOW O LA VIRGINIDAD

la abominación fascinante La *Nellie*, "una balandra de crucero", está anclada en la desembocadura del Támesis. A bordo, cinco viejos camaradas aguardan a que baje la marea para seguir río abajo, hacia el océano. "Una ruta de agua interminable" se extiende ante sus ojos, un camino sin márgenes que conduce a los confines del mundo, a esa zona de sombras en donde el hombre se encuentra a solas consigo mismo, fuera del alcance de la ley y de la mirada de las damas, a esos abismos exteriores (hundidos en los más profundos pliegues de la interioridad) de los que el viajero regresa con un solo tesoro en sus alforjas: la palabra, su palabra.

Anochece. Detrás, río arriba, las sombras envuelven a la capital del Imperio. Una red de colonias, como islas de luz, se extiende desde ese centro por los océanos. El sol inglés está en su cénit. Ninguna estrella de la constelación europea puede hacerle sombra. "Y también esto", dice Marlow miran-

do a su alrededor, "ha sido una de las regiones oscuras de la tierra".¹

Se ha roto el silencio sagrado del atardecer. Alguien se dispone a tomar el relevo del Sol en el momento en que éste inicia su singladura subterránea. Marlow, "el único de todos nosotros que todavía corría los mares", eleva su voz desde las honduras del recuerdo. Un fanal invisible se enciende en la popa de la embarcación: la palabra, hija del Día, impide que la Noche se cierre del todo sobre las almas de los viejos marineros.

"Imaginad los sentimientos del comandante de una hermosa... ¿cómo la llamaban?... trirreme del Mediterráneo al que de repente se ordenara dirigirse hacia el Norte... O pensad en un honesto joven ciudadano con su toga llegando aquí en el séquito de algún prefecto... Desembarca en un pantano, marcha a través de los bosques, y en algún puesto tierra adentro siente que el salvajismo, el extremo salvajismo, se ha cerrado a su alrededor... No hay ninguna iniciación a semejantes misterios. Tiene que vivir en medio de lo incomprendible, que es también detestable. Y hay una fascinación, también, que opera sobre él. La fascinación de la abominación...".

¿Cómo librarse de esta fascinación? ¿Qué fuerza oponer a los cantos de sirena que, desde el otro lado del círculo, nos invitan a olvidar nuestro nombre, nuestra patria y nuestro destino? Un arma infalible es la estupidez: los hay tan obtusos y obcecados que no llegan a "saber siquiera que les están asaltando los poderes de las tinieblas". Tampoco las criaturas sublimes, "para quienes la tierra no es más que un lugar de paso", se enteran de gran cosa. Los conquistadores, por su parte, como buenos depredadores, sólo ven aquello capaz de aplacar su sed de sangre y de oro. En cuanto a los marinos, están demasiado enamorados de la Mar, "que es la dueña de su existencia y tan inescrutable como el destino", para fijarse en esos misterios.

1. *El corazón de las tinieblas*, Joseph Conrad, traducción de Emilio Olcina Aya, Editorial Fontamara, Barcelona, 1981.

hacer lo que Ulises Pero los que no somos completamente estúpidos, santos, conquistadores ni marinos, quienes oímos con frecuencia el tam-tam de la espesura y vislumbramos a veces su rostro enmarañado, debemos enfundarnos otras armaduras para no sucumbir a la fascinación.

Porque el objetivo no es dejar de oír, pues para eso basta con taparse los oídos, sino oír, ver, tocar... y regresar a nuestras tablas redondas a contarlo. Lograr, en definitiva, lo que Ulises: descender a los infiernos y volver de allí con voz y con memoria.

“Lo que a nosotros nos salva es la eficiencia, la devoción a la eficiencia”, dice Marlow oponiendo atrevidamente al puro afán de conquista del romano el culto anglosajón a la obra bien hecha. “¿Os preguntáis por qué no bajé a la orilla para aullar y danzar? Bueno, pues no; no lo hice. ¿Sentimientos delicados, decís? ¡A la horca con los sentimientos delicados! No tenía tiempo... Tenía que vigilar el timón, y sortear aquellos troncos sumergidos, y hacer que aquel bote de hojalata tirara adelante bien o mal. Había en aquellas cosas una verdad de superficie suficiente para salvar a un hombre más sabio”.

Marlow oye la voz de la selva. Siente revolverse en su alma los demonios del salvajismo. El volcán interior amenaza con entrar de nuevo en actividad y destruir violentamente la rígida máscara caballerisca. Vislumbra algo terrible en la ribera, pero no puede detenerse a contemplarlo: los troncos sumergidos, los bancos de arena, los obstáculos que se interponen en su camino de perfección, le salvan, como a todo buen caballero, del hundimiento.

“Cuando se ha de estar pendiente de cosas de esta especie, de meros incidentes en la superficie, la realidad —la realidad, os digo— se desvanece. La verdad interna está oculta... por suerte, por suerte. Pero la percibí pese a todo; sentí a menudo su misteriosa quietud contemplando mis trucos simiescos, exactamente como os contempla a vosotros, muchachos, haciendo piruetas en vuestros respectivos cables por ... ¿cuánto es? Media corona el viaje.

“Trata de ser amable, Marlow’ —gruñó una voz, y supe que había al menos otro oyente despierto aparte de mí.

“Os pido perdón. Me olvidaba de las angustias que com-

pletan la tarifa. Y, después de todo, ¿qué importa la paga si se hace bien la cosa?"

Hacer las cosas bien: ésta es la máxima de Marlow, de Conrad y de todo artesano que se precie. Balanceándose en la cuerda floja, un abismo a cada lado, los ojos fijos en la imagen ideal de sí mismo, el campeón de la eficiencia busca la perfección en sus gestos y ademanes. Intenta desempeñar **su oficio con maestría, no tanto porque le fascine lo que hace**, como por saldar la deuda que ha contraído con su ideal: gobernando un buque, se gobierna a sí mismo. De cada uno de sus actos ha de rendir cuentas ante un juez implacable que reside en su interior. Debe velar día y noche por su imagen, permanecer alerta, con los sentidos despiertos, para no ser sorprendido por el Enemigo. Perder la compostura, los nervios, los papeles, significa algo mucho peor que la propia muerte: la deshonor, el fracaso como artista, la caída en el pozo sin fondo del auto-desprecio. Conduciendo diestramente aquel bote de hojalata a través de la espesura, cumpliendo en definitiva con su deber, Marlow, con la ayuda de la Fortuna, sale airoso de la prueba.

Airoso, pero no ileso: como todo superviviente, vuelve al hogar enfermo de cuerpo y alma. El aire insano de la selva ha penetrado en sus pulmones; el espectro de Kurz, cautivo de las tinieblas, le persigue. Debe pagar un alto precio por la conservación de la memoria: dar cuenta del horror, relatar la historia de Kurz para librarse definitivamente de él. Sigue siendo al regresar el mismo que era antes de embarcarse, o casi el mismo; viejo marinero al fin y al cabo, vuelve de su aventura un poco más triste y más sabio. Sólo la palabra podrá aliviar un sentimiento de culpa que, más allá de cualquier remordimiento concreto, tiene su origen en el hecho mismo de sobrevivir.

El apartheid individual Marlow no tiene tiempo de mirar (y de perderse) porque está al mando de un barco. Kurz, más disponible, pues carece de oficio, mira y no tiene tiempo de contarlo: su voz y su memoria habrían sido tragados, junto con su cuerpo, por la selva, de no ser por Marlow, que las rescata *in extremis* del olvido.

Kurz sucumbe al salvajismo por un exceso de confianza

en sí mismo. Subestima al Adversario y se interna en la espesura sin un mástil sólido al que amarrarse. Es un fanático, un Mago de la Palabra, un Iluminado: ha abrazado la primera verdad que le ha salido al encuentro y, en medio de la jungla, cuando más necesitado estaba de ella, se le ha escurrido de las manos como una pastilla de jabón.

Intenta llevar la luz occidental al corazón mismo de las tinieblas africanas —la Sociedad Internacional para la Supresión de las Costumbres Salvajes le ha encomendado la elaboración de un informe— y las tinieblas le devoran. Juguete de las mujeres, deja a la hechicera blanca, su novia, en Europa, para caer inmediatamente en las redes de una hechicera negra. No puede resistir la prueba terrible de la soledad, le fallan los nervios, se ve asaltado por un ansia desmedida de poder. Convertido en reyezuelo de una tribu salvaje, organiza sangrientas expediciones por la selva en busca de marfil. Ha logrado reunir más riquezas que todos los demás agentes juntos. En torno a su ruinoso palacio, media docena de cabezas de "rebeldes", clavadas en sendas estacas, muestran en qué ha parado su afán civilizador.

A Marlow no pueden ocurrirle estas cosas. Es una criatura virginal, tan virginal e inaccesible como un bulto de mármol. La sonda, la caldera y el timón le tienen cautivado: son los cinceles con los que va labrando su imagen. No está disponible para nada. Oye voces, vislumbra enigmas, y sigue su camino. Como el Sol, derrama luz sobre el bosque, pero no puede penetrarlo. Las sombras se disipan a su paso: cuando se aleja, vuelven a señorear la espesura. Traza un círculo de luz a su alrededor, un círculo impenetrable e itinerante. Separado de las tinieblas por una armadura de eficiencia, afronta su aventura africana en un régimen de *apartheid* individual.

La penumbrosa prole mestiza

Lo malo es que con las armas del pudor y la eficiencia no se construyen civilizaciones. Se forman, sí, islas de luz en las tinieblas, colonias de hombres blancos en suelo extranjero, meras repeticiones especulares de la sociedad metropolitana. Detrás de ese horror a la diferencia, de ese asco visceral ante el cuerpo oscuro de la indígena (tal vez ante el cuerpo femenino en general: el

único momento en que Marlow pierde los papeles y cae en el ridículo es en presencia de la novia de Kurz), se esconde la debilidad congénita de un bárbaro recién civilizado. Entre luz y tinieblas no hay mediación posible: el inglés se siente demasiado amenazado por las criaturas salvajes para coquetear con ellas. Isleño incorregible, tiende a fundar islas inglesas en todo el mundo. Provinciano, localista, teme y desprecia la alteridad. **El apartheid es la cerca que le protege** de la barbarie, de su barbarie esencial.

Para el anglosajón (y acaso también para el griego) civilización equivale a mimetismo. El hombre blanco predica con el ejemplo. El negro, si quiere gozar de la luz y el calor occidentales, debe imitarle, pero como carece de experiencia en este terreno, necesita al hombre blanco a su lado para que le muestre continuamente lo que ha de hacer. Si éste desaparece, el negro, superficialmente blanco, se abandona de nuevo a sus demonios. "Timoneaba", dice Marlow refiriéndose al salvaje que gobierna el timón, "sin dejar de fanfarronear mientras uno estaba cerca; pero si le perdía a uno de vista, se convertía de inmediato en presa de un miedo abyecto, y hubiera permitido que aquel vapor lisiado le hubiera dominado en un minuto".

El mestizo, en cambio, para su bien o su desgracia, lleva el blanco en sí mismo y no podrá jamás desembarazarse de él. Si el negro o el indio de habla inglesa son superficialmente anglosajones, el mexicano, hijo de Cortés y de Marina, es a medias español, profunda, esencialmente español. No seré yo, desde luego, quien envidie su destino: desgarrado por un terrible conflicto interior —Santiago y Huitzilopetzli siguen luchando en el campo de batalla de su alma—, necesita de un enorme auto-control para hallar el punto exacto de equilibrio y poder distinguir en el horizonte del futuro esa aurora de color de bronce que anuncie la salida de un nuevo sol.

Conrad nació en Polonia, país de romanización tardía, y adoptó la lengua y las maneras de Inglaterra, país de romanización superficial. De ahí que no acertara a entender el sentido último de una civilización basada en el mestizaje. "Aquellos tipos no eran gran cosa, realmente. No eran colonizadores; su administración era meramente un estrujamiento, y sospecho que nada más".

En efecto, los romanos no eran colonizadores: eran civilizadores. De vocación universalista, sembraron la luz en el vientre voraz de las tinieblas. Raptaron a las sabinas, sedujeron a las griegas, cortejaron a las temibles sacerdotisas sevillanas. Amparados por un panteón lo suficientemente amplio y flexible como para dar cabida a toda suerte de númenes extraños, no temieron ser envenenados por la Hidra ni tuvieron que apelar al expediente provinciano de la pureza de sangre. Desaparecieron como emisarios de la luz, después de haber llenado de destellos la espesura, en su penumbrosa prole mestiza.

Isla anglosajona, universo romano: la luz blanca colonial, refractada por el prisma del rapto o el amor, proyecta sobre las tinieblas una gama infinita de colores: el mestizaje, padre de civilizaciones.

(Carlos Trias)

NUEVOS COMPOSITORES EN EL PERU

disonanza e La distancia suele ser, con frecuencia, una *preparazione* instancia dolorosa. Pero también una posibilidad en la cual la memoria nos remite a épocas o momentos que no sólo en el tiempo han quedado atrás, sino en un espacio al cual ya no vemos y al que sólo una identificación profunda puede hacer siempre actual. Escribo esta crónica en México,¹ a poco más de dos años de haber salido de mi país y todo lo que en ella referiré es totalmente una visión personal (así, a la distancia) de hechos, lugares y personas con quienes compartí el nacimiento de una nueva generación de compositores en el Perú. Por lo tanto, para escribir esta crónica, no haré sino volver la mirada a través de poco más de una decena de años, en un intento de aprisionar el tiempo en unas cuantas páginas y con él, a quienes fuimos actores

1. Viajé a México en febrero de 1982 para colaborar en los proyectos de investigación musical del CENIDIM. Anteriormente trabajé como profesor y director del Coro de la Escuela Nacional de Música en Lima, Perú.

(y autores) de una inquietud que hoy mi memoria acaricia como una de las más enriquecedoras experiencias de mi vida musical.

El mundo musical limeño no había conocido desde 1951 a un grupo de nuevos compositores. Por los 70, a casi 20 años de distancia, Luis David Aguilar, Pedro Seiji Asato, Walter Casas Napán e Isabel Turón mostrarían el naciente impulso de **una nueva hornada de compositores que sucederían a la de** Edgar Valcárcel, Francisco Pulgar Vidal, César Bolaños y Olga Pozzi-Escot.²

Hacia 1971, Douglas Tarnawiecki y en 1972 el autor de esta crónica nos sumamos, con no menos entusiasmo, como activos integrantes al Taller de Composición de la Escuela Nacional de Música. En 1973 falleció Isabel Turón, dejando vacío su lugar e inconclusa su obra. Compositores un poco más inmediatos a nosotros —surgieron por los 60— como Alejandro Núñez Allauca o Adolfo Polack no constituyeron un antecedente previo a nuestro quehacer, puesto que no tuvimos ningún contacto con ellos, ya sea por estar ausentes del país (Núñez Allauca), o desvinculados de la institución que concentró nuestra actividad: la Escuela Nacional de Música de Lima, Perú (Adolfo Polack).

Tampoco nosotros surgimos como una generación con ideales afines, una edad más o menos cercana o una formación siquiera similar. Cuando Douglas Tarnawiecki y yo ingresamos a la ENM, Walter Casas, Pedro Seiji Asato y Luis Aguilar llevaban varios años estudiando en ella y habían, inclusive, recibido clases de composición. Nos movían motivaciones diversas, formaciones distintas, personalidades e ideologías diferentes, pero nos unió una inquietud, una sola inquietud: crear música, ser una opción diferente, agregar una nueva voz a la música del Perú. Fue por esa inquietud que nuestra obra se creó. Y es sobre esa inquietud (felizmente viva todavía) y en homenaje a la persistencia que la mantuvo y la mantiene vigente, que trata esta crónica.

2. Valcárcel, Bolaños, Pulgar Vidal y Pozzi-Escot fueron discípulos de Andrés Sas y estrenaron su primer concierto, con obras suyas, en 1951. Todos ellos son representativos compositores y su labor sigue vigente.

por entre el tiempo y la memoria... (Martín Adán)

En 1968, el Perú afrontaba serias dificultades económicas y sociales. La represión obrero-campesina, el alzamiento y liquidación del movimiento guerrillero y las graves tensiones políticas del poder ejecutivo con la oposición parlamentaria, habían abierto una honda herida en la conciencia social del pueblo peruano. La devaluación de la moneda en 1967 y la ineficacia del poder político, a los que se sumaban la corrupción oficial, el nepotismo y la seudonacionalización del petróleo, precipitaron la llegada del ejército (una vez más) al gobierno.³ La diferencia estuvo en que, entonces, se propugnó por una serie de medidas nacionalistas tendientes a transformar las estructuras políticas, económicas, sociales y culturales del país. Entre éstas, una Reforma del Sistema Educativo peruano cuyo informe preliminar se dio a conocer en 1970.

Ese mismo año asumió la dirección del todavía Conservatorio Nacional de Música el maestro José Malsio, quien al frente de una comisión de maestros de dicho centro elaboró un proyecto de restructuración de las opciones profesionales, separó los niveles educativos, definió los años de estudios de acuerdo con cada especialidad y evaluó todo el alumnado, reubicando a unos y separando a otros. Se pretendía hacer del Conservatorio un centro de formación profesional que preparara a los artistas que el nuevo Perú requería conforme lo enunciaba el informe de la Reforma de la Educación.⁴

En este contexto nació definitivamente el Taller de Composición del Conservatorio Nacional de Música (a partir de 1972,

3. Ciertamente es difícil, pero además imprescindible, resumir ciertos sucesos que ocurrieron durante los años 63-68 bajo el primer mandato del presidente Belaúnde y que, aunque se piense lo contrario, fueron el caldo de cultivo de lo que vivió más tarde el Perú. Muchos de nosotros estábamos en la edad de la conciencia y no fuimos ajenos a lo que acaecía. Bajo el nuevo gobierno —de la Revolución Peruana, se llamó— ocurrieron todos los cambios en el Conservatorio, indudablemente inspirados en las nuevas concepciones de la educación que comenzaron a imperar entonces.

4. La Reforma Educativa se puso en marcha en 1972, pero para entonces sus efectos ya no alcanzaron a las Escuelas de Educación Artística al ser centralizados en el INC. En 1976 casi se detuvo la Reforma. En 1980, con el retorno de la democracia, se la liquidó.

Escuela Nacional de Música). En él ejercieron una decisiva labor como maestros los compositores Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel,⁵ a cuyo prestigio de creadores se sumaban sus dotes pedagógicas y una calidad humana innegables. En 1973, la Escuela Nacional de Música recibió otro valioso concurso; después de larga ausencia retornó al Perú Celso Garrido-Lecca,⁶ cuyo apoyo en la organización de los conciertos del Taller y a través de los seminarios que dictó, fue igualmente valioso para el joven grupo de compositores.

El Taller de Composición era una realidad. Los nuevos creadores dábamos a conocer nuestras obras y nos incorporábamos al movimiento musical con un tesón que arrastró a un grupo de intérpretes a trabajar cerca de nosotros: la cantante y profesora de la ENM Nelly Suárez, el maestro Edgar Valcárcel, la profesora Rosa América Silva y su taller de piano, y algunos de nuestros compañeros: Miriam Avalos (piano), Felipe Manrique (violín), César Vivanco (flauta), Pilar Zúñiga (piano), los integrantes del Coro de Cámara y otros más como Jorge Bermúdez, Juan Saavedra, Jorge Betancourt, Flor de María Canelo, etcétera, para quienes nuestro aprecio y gratitud serán perennes.

La actividad y la acción de los miembros del Taller rebasó y trascendió la coyuntura en la cual surgió. Muy pronto llegaron los cambios que señalaron el fin de la autonomía de la Escuela Nacional de Música, la renuncia del director José Malsio y el nombramiento para ese cargo de Enrique Iturriaga (1973). Afianzado en el poder el gobierno militar, se impu-

5. Enrique Iturriaga (1918). Uno de los más importantes compositores peruanos que ha sido maestro de varias generaciones de músicos, ganador dos veces del Premio Nacional de Fomento a la Cultura y director de la Escuela Nacional de Música entre 1973-76.

Edgar Valcárcel (1932), considerado entre los más representativos compositores de la vanguardia latinoamericana, igualmente ha sido ganador del Premio Nacional de Fomento a la Cultura. Su labor como maestro ha sido siempre valiosa dentro de la Escuela Nacional de Música, de la cual es director desde 1979.

6. Celso Garrido-Lecca (1926) fue, junto con E. Iturriaga, discípulo de Rodolfo Holzmann. También ganador del Premio de Fomento a la Cultura, radicó por más de 20 años en Chile, donde realizó una intensa labor, retornando definitivamente al Perú en 1973. Fue director de la Escuela Nacional de Música entre 1976 y 1979.

so entonces una concepción administrativa de la cultura, entre otras razones, al centralizarse la educación artística en escuelas dependientes del Instituto Nacional de Cultura.⁷ Pero nuestro movimiento siguió indetenible. Entonces sentimos que habíamos conquistado una libertad de espíritu que en ningún caso podría ser mediatizada. Hacia 1975 y 1976 cada compositor tomó su propio camino.

La crisis más grave de nuestra historia se cernía sobre el país y cada quien debió encontrar personales formas de subsistencia y disponer de su tiempo de una manera diferente. Pero seguimos escribiendo y estrenando obras. Tras algunos años de separación hubo un reencuentro en 1980, al dar nuevamente juntos un concierto con nuestras obras. Y como ahora, sería la ocasión de rememorar los tiempos en los cuales nuestra entrega, nuestra generosidad, nuestro romanticismo, le dieron al viejo claustro de la Escuela Nacional de Música (así le solía llamar Edgar Valcárcel) un toque de frescura, de renovación, de irreverencia...

Los años verdes...

La acción del Taller de Composición se centra más propiamente entre los años 1970-74. Fueron esos los años más fructíferos y la época en que, en general, una nueva generación de músicos irrumpió con bríos en las actividades de la Escuela Nacional de Música. Aun

cuando antes de 1970 se daba clases de composición a algunos alumnos y hasta se hicieron estrenos, la significación se alcanzó a partir de 1970, cuando oficialmente se creó la especialidad de Composición, quedando al frente de ella, como enunciara antes, Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel.

Si mi memoria no falla, en 1970 se organizó uno de los primeros conciertos **del Taller con obras de Casas, Turón y Aguilar**. En ese año yo aún no ingresaba al Taller, pero colaboré cantando en el coro que estrenó la cantata *Un mundo feliz* de Luis David Aguilar. También se estrenó el *Quinteto* de Isabel Turón. En 1971 se organizó el concierto de Música Pe-

7. El Instituto Nacional de Cultura (INC), creado en 1972 en reemplazo de la anterior Casa de la Cultura del Perú, absorbió el total de las instituciones culturales y artísticas del Estado: escuelas, museos, bibliotecas, orquestas, grupo de baile, etcétera.

ruana en el INC, en el que estrenaron Walter Casas su *Ranrahirca* para voz, mímica y palmas, y Luis Aguilar su *Amor o Canción de amor* para voz y piano. También en ese año, en un concierto dado en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano, se estrenaron *La creación* para piano, de Walter Casas, *Alterbiloquios* para conjunto de cámara, de Isabel Turón, y *Pulsares* para dos flautas, de Pedro Seiji Asato. En diciembre de 1972 se organizó, en la Sala de Actos de la Escuela Nacional de Música, el concierto anual del Taller de Composición con las siguientes obras:

Pieza para dos cornos, piano y cello de Douglas Tarnawiecki; *Tres piezas para cuerdas: I,⁴ II,⁵ III,⁶* de Aurelio Tello; *Cuarteto de cuerdas*, de Douglas Tarnawiecki; *Dos pequeñas piezas para piano*, de Luis D. Aguilar, y *Quasar III* para cinta y percusión, de Pedro Seiji Asato.

En este concierto participaron profesores de la Escuela Nacional de Música, los mismos integrantes del Taller y algunos colaboradores. Demás está decir que los comentarios no fueron todos de aceptación, pero hubo aplausos que nos estimularon a seguir trabajando. Para Douglas Tarnawiecki y para mí significó integrarnos definitivamente al nuevo grupo de compositores.

En enero de 1974 se ofreció otro concierto del Taller de Composición (correspondiente a las actividades de 1973) del que se ocupó el crítico musical del diario "La Prensa", hecho que nos sorprendió y divirtió, ya que la crítica musical en los diversos diarios de Lima, tan poco objetiva como en todas partes, sólo había servido para alabar amigos, atacar enemigos o desprestigiar a quienes no concordaran con los gustos del crítico. Y nosotros no éramos ni amigos, ni enemigos, ni pensamos en el crítico cuando creamos nuestras obras. Así, el programa fue:

Toro Torollay para piano; *Música para violín*; *Sicalipsis* para flauta sola, de Aurelio Tello; *Quasar IV* para dos pianos y contrabajo, de Pedro Seiji Asato; *Ranrahirca* para voz, mímica y palmas, y *Mis poemas nacen* para mezzosoprano, coro masculino y piano, de Walter Casas.

Fue un concierto indudablemente más logrado que el anterior. Lo que yo sentí después, fue que habíamos alcanzado nuestra carta de ciudadanía en el medio composicional. Obras como *Ranrahirca* de Walter Casas o *Quasar IV* de Seiji

Asato serían motivo de múltiples apreciaciones y el recuerdo de su audición quedó presente por bastante tiempo.

En enero de 1975 se realizó el siguiente concierto del Taller, esta vez con un solitario compositor, el autor de esta crónica, quien estrenó seis obras, fruto del trabajo realizado durante 1974 y enero de 1975. El programa incluyó:

Sicalipsis II para flauta sola; *Movimiento ingenuo en forma de sonata* para clarinete y piano; *Poema y oración de amor* para mezzosoprano y percusión; *Meditaciones I* para dos pianos; *Meditaciones II* para cuarteto de cuerdas, y *Epitafio para un guerrillero* para coro hablado y percusiones.⁸

...y los otros años Después de éste, no volvimos a hacer otro concierto juntos hasta 1980, cuando el SEM Ensemble de Nueva York que dirige Pert Kottik nos comisionó para que compusiéramos obras para su conjunto. En 1974, Douglas Tarnawiecki viajó a los EU becado por la Comisión Fulbright. Luis Aguilar ingresó en 1975 al Instituto Nacional de Teleeducación para musicalizar las producciones de dicho instituto. En 1976 Walter Casas, Seiji Asato y yo estábamos integrando la plana de profesores de la ENM.

Cada quien se orientó además a tareas diversas: Seiji Asato se ocupó, con bastante empeño, de la biblioteca de la ENM. Walter Casas había trabajado en el INC en proyectos de investigación folklórica y yo me dediqué a mi actividad de director de coros. Empero, seguimos escribiendo. Luis Aguilar, manteniendo su clásica distancia personal, haría una ambiciosa obra sinfónico-coral para la, también ambiciosa, escenificación teatral del *Pájaro azul* de Maeterlinck. Ante el ascenso del movimiento coral limeño, Seiji Asato escribió varias obras para coro entre los años 1975-79 y con motivo del 80º aniversario de la inmigración okinawense al Perú, escribió en 1979 su *Preludio y Ricercar* que estrenó la OSN. En 1978 estrené con el Coro de la ENM, del cual fui director, la cantata *El sueño de los pueblos olvidados* para solista, coro, vientos y percusión, de Walter Casas. Si bien no hacíamos conciertos juntos, quedaba el espíritu que nos unió años atrás.

8. Los conciertos del Taller de Composición los programaba la Jefatura de actividades de la ENM, dentro del ciclo de conciertos de fin de año.

Este se manifestó en 1980, cuando retornó Douglas Tarnawiecki al Perú. Pronto tuvimos noticias de la visita de Petr Kotik y su deseo de tocar obras nuestras. El concierto, en julio de ese año, comprendió las siguientes obras:

Pulsares para dos flautas, de Pedro Seiji Asato; *Ichuq Parwanta* para flauta y dos sopranos, de Aurelio Tello; *Ritual* para dos sopranos, flauta y trombón, de Walter Casas, y *Orientalia* para dos sopranos, flauta, trombón, corno, dos pianos, percusión y un sintetizador opcional, de Douglas Tarnawiecki.

...¿qué cosa *es ese ruido que anda por ahí?* Con certeza, puedo afirmar que desde 1970 sólo son cinco compositores los que hicieron posible la continuidad de la creación musical peruana: Luis David Aguilar, Pedro Seiji Asato, Walter Casas Napán, Douglas Tarnawiecki y Aurelio Tello.⁹ Ya por los años 80 surgen dos nuevas promesas, en algún caso como alumnos nuestros: José Carlos Campos y José Sosaya. Del primero de ellos ya conocemos obras que evidencian su vocación; del segundo, eso aún no nos ha sido posible. Volvamos a los integrantes del Taller que motiva esta crónica:

Luis David Aguilar: (Lima, 1951) Estudió en el Conservatorio Nacional de Música con Enrique Iturriaga y Edgar Valcárcel, siguiendo además los cursos de violín y dirección coral. Entre sus principales obras se cuentan: *Mayhuay* para cuarteto de cuerdas, en la que recurre a procedimientos aleatorios con gran incidencia en la búsqueda de timbres, con fines expresivos; *Dos pequeñas piezas* para piano, de un carácter más bien íntimo, de gran concisión en las ideas, brillante por momentos, obra indudablemente temprana; *Un mundo feliz* para flauta, clarinete, cello, percusión, voces, piano y luces, netamente experimental en la que confluyen secciones aleatorias y secciones fijas, mezcla además elementos jazzísticos con sonoridades de tipo conceptual; *Eventualmente siempre* para oboe solo; *Huayno* para voz e instrumentos de juguete y percusión, aún no estrenada; *Grito* para orquesta, también sin estreno; *Meditaciones sobre un tema culina* para piano, basado en un tema de la tribu "Culina" de la sel-

9. Excluyo a Isabel Turón por las razones que expuse al inicio de esta crónica.

va peruana y *El pájaro azul*, música incidental para la obra teatral del mismo nombre. Luis Aguilar participó, además, como director e instrumentista en los conciertos del Taller de Composición. Aun cuando esta reseña es meramente enumerativa debo decir que Luis Aguilar siempre tuvo una preocupación por la originalidad y por el empleo de diversos recursos supeditados a sus necesidades expresivas. Actualmente trabaja en el INC en Lima.

Pedro Seiji Asato: (Lima, 1940). Discípulo directo de Edgar Valcárcel, estudió también con Enrique Iturriaga y Celso Garrido-Lecca. Su producción se remonta a 1965, cuando compuso las *Siete piezas infantiles* para piano, de textura clara, en las cuales predomina la intención didáctica que las motivó; ésta y *Noche* (1968), lied sobre texto de Washington Delgado, constituyen las tempranas obras del compositor.

Quasar I (1971) para conjunto de cámara, *Quasar II* (1972) para violín y cello, *Quasar III* (1972) para cinta magnetofónica y percusión, y *Quasar IV* (1973) para dos pianos y contrabajo, junto a *Pulsares* (1971) para dos flautas, constituyen una producción seriada motivada por los mismos elementos. Son, en su conjunto, reflexiones musicales sobre el cosmos, el espacio sideral, etcétera, y son fruto de una época en la que Seiji Asato se acercó a la filosofía idealista. Este período está signado por el uso de grafías, estructuras abiertas, aleatorismo parcial o absoluto y abierta ruptura con elementos tradicionales. De este mismo período son *Ultrafanía* (1972) para orquesta de cuerdas y percusión, y *Escatología* (1974) para solistas, coro femenino y quinteto instrumental, obras en las que Asato vuelve a la notación tradicional.

A partir de *Teofanía* (1976) cantata para coro mixto a capella, Asato muestra una madurez notable en el manejo de la armonía vocal. En esta misma línea se sitúan: *Fantasia coral* (1977) en la que el vals *Indio* de Alicia Maguiña, popular compositora de música criolla, sirve de pretexto para mostrar un profundo conocimiento de los procedimientos de elaboración polifónica que van del "organum" al "ricercar"; *Ama Konkawaychu* (1978), suite coral sobre temas folklóricos andinos de los departamentos de Ayacucho, Apurímac, Cusco y Puno; *Cuatro sonetos de Cervantes* (1978) para coro a capella y *Cinco fábulas de Corcuera* (1979) también para coro a capella. En todas estas obras (1976-79) Seiji se acerca a la música

ca y tradición popular peruanas, pule su lenguaje en lo que se refiere al dominio de la armonía, a la claridad contrapuntista y el rigor formal. Un cierto arcaísmo (el término no es peyorativo) se transparenta en estas obras corales, derivado del empleo de los procedimientos de los polifonistas primitivos y flamencos que Asato pone al servicio de un lenguaje contemporáneo en la intención y el resultado. Así, es fácil entender su *Preludio y Ricercar para orquesta sinfónica* (1979), que apela a todos los procedimientos usados antes, mezclando una melodía japonesa y una peruana, ambas pentafónicas, en un sincero afán de mostrar una faceta evidente de su personalidad: su origen oriental que se funde con su cultura occidental.

No es falsa la predilección de Seiji Asato por la música polifónica que va del siglo IX al Renacimiento. Y ese signo se ve aun en obras como *Quasar IV*, en la que imitaciones de tipo palestriniano son más que evidentes. *Detenimientos* (1980) para tenor y cuarteto de cuerdas y *Canzona* (1980) para cuatro flautas y cuatro cornos, sobre un tema de Palestrina (aquí las cosas hablan —o suenan— por sí solas) representan de alguna manera el camino hacia su más reciente obra: la ópera *Segismundo* (1981) basada en *La vida es sueño* de Calderón de la Barca y que constituye el primer intento serio (¡sí, el primeró!) de componer en este género, en por lo menos los últimos sesenta años en el Perú. Actualmente Pedro Seiji Asato es profesor y encargado de la biblioteca de la Escuela Nacional de Música en Lima.

Walter Casas Napán: (San Vicente de Cañete, 1938). En mi opinión, el más talentoso, original y creativo de nuestra generación. Casas es el típico caso de una personalidad musical dotada de inventiva e imaginación, a los que une una sólida formación técnica. En sus obras se perciben con claridad la lógica del discurso musical, la unidad formal, el control absoluto de los elementos compositivos, el equilibrio sonoro y una alta dosis de expresividad. Su lenguaje, muy cercano al de la generación de Valcárcel, va más allá y asume los elementos de la tradición musical peruana y la técnica de la composición occidental para crear un lenguaje absolutamente personal, sin ambages, sin limitaciones, sin chauvinismos, pensando fundamentalmente en lo que se quiere decir, en lo que se tiene que decir.

Toda comparación, se dice, es odiosa, pero no puedo dejar de pensar en José María Arguedas describiendo el mundo andino desde una perspectiva andina a través de la novela (género occidental) o en Alejo Carpentier y lo real maravilloso. Y es que en ellos la novela adquiere un sentido propio: es el camino mejor para narrar un mundo plagado de realidades extrañas y maravillosas, de hechos inusitados, de sonoridades únicas, de rara avis, de quintas ruedas, etcétera. Ello los lleva a crear sus propias estructuras formales, narrativas y gramaticales de donde resulta, entonces, que se crea una indesligable unidad entre fondo y forma, sin perder sentido de la contemporaneidad que nos plantea un mundo cosmopolita como el de hoy. Eso mismo siento que es la música de Walter Casas: música apasionada, sensitiva, que cautiva siempre al auditor y al intérprete y que no se limita por ningún "ismo" ni se etiqueta en corriente alguna, música que sólo podría haber sido hecha por un latinoamericano, con gran sentido de introspección en el medio y la realidad que lo circundan y, a la vez, con gran sentido de esa misma contemporaneidad que atribuyo a Arguedas en la novela peruana y a Edgar Valcárcel o Celso Garrido-Lecca en la música.

Los Heraldos Negros para mezzosoprano y piano, sobre el poema homónimo de César Vallejo, los *Apuntes musicales* para cuarteto de maderas y el *Homenaje a J.S. Bach* en trío para vientos de madera, son las primeras obras de este compositor. *La creación* (1970) para piano, cuyo estreno fue brillantemente realizado por Edgar Valcárcel, nos reveló definitivamente que estábamos frente a una gran obra de la producción contemporánea en el Perú.

Después de las *Tres pequeñas piezas para clarinete*, obra menor, nace *Ranrahirca* (1971), sobre la cual hicimos un brevísimo análisis en el número 2 de la revista *Tono* del CENIDIM. Escrita para voz sola, considero que es de lo más logrado de Walter Casas. *Mis poemas nacen*, (1972) para mezzosoprano, coro masculino y piano, es una obra de gran aliento dramático; lamentablemente el texto no está a la altura de la música. La estrené dentro de los conciertos del Taller de Composición con la cantante Nelly Suárez y el autor al piano. *Anta Karana* para órgano y orquesta de cuerdas, *Homenaje a Beethoven* para piano, cuerdas y vientos, y *Diez estudios para piano* revelan peculiares formas de tratamiento

instrumental, especialmente los *Estudios*, derivados del desarrollo de una técnica pianística creada a través de sus obras por Walter Casas.

El sueño de los pueblos olvidados (1977), cantata para soprano, coro mixto, vientos y percusión es, creo hasta donde yo conozco, lo mejor de la obra de Casas. En ella se resume toda la experiencia de obras anteriores. La variedad y novedad de los recursos vocales e instrumentales y el fuerte sentido dramático, unidos a la mixtura de técnicas, con pleno dominio de ellas de que hace gala el compositor, indican que el *Sueño...* bien puede ser considerada una de las grandes obras de la música peruana y otorga a su autor un lugar destacado entre los músicos peruanos. También se me dio oportunidad de estrenarla en diciembre de 1978.

Ancash para oboe, clarinete y fagot; *Vals peruano n° 1* para fagot, corno y piano; *Vals peruano n° 2* para guitarra y *Simón Bolívar* (1982) para soprano, tenor, coro mixto y orquesta, son lo último de la obra de Walter Casas Napán. El es actualmente profesor de composición en la ENM y anteriormente formó parte del equipo de investigadores de la oficina de Música y Danza de la Dirección Técnica de Promoción Cultural del INC.

Douglas Tarnawiecki: (1950). Estudió en el Taller de Composición con Enrique Iturriaga. En 1974 viajó a los EU becado por la Comisión Fulbright para hacer una maestría en composición. Este fue un viaje que prolongó por seis años más. Apenas hasta 1980 Douglas regresó al Perú. Conozco sus primeras obras pero ninguna (tampoco se han tocado en el Perú) de las que escribió en sus años de ausencia.

Douglas y yo fuimos compañeros y de él guardo el recuerdo fraterno de diversos momentos que compartimos tanto en las clases como en los conciertos del Taller. Asistí a despedirlo cuando ganó su beca, pero nuestro contacto se perdió cuando él salió de los EU hacia diversos lugares del mundo. Su espíritu inquieto y poco convencional se manifestó en su música un tanto nerviosa.

Sus primeras obras, *Pieza para dos cornos, cello y piano* (1972) y *Cuarteto de cuerdas* (1972), evidenciaban búsquedas interesantes y un cierto desapego de aspectos tradicionales, aunque con recato y sin mucha audacia. Ajeno a toda identificación localista; siempre estuvo premunido de un cierto cos-

mopolitismo que tal vez (no lo sé) venía de su ascendencia polaco-norteamericana y su falta de inserción en las raíces culturales del Perú. Esto se hizo más evidente cuando, ya de vuelta, estrenó en 1980 su *Orientalia* compuesta ese año, para dos sopranos, flauta, trombón, corno, dos pianos, percusión y un sintetizador opcional, obra que fue como un resumen musical de su recorrido por Europa y Asia.

Alguna vez, él mismo declaró que no pretendía que su música fuera "peruana" o "nacionalista". También compuso una obra coral: *Poemas de aire, agua, tierra, fuego y luz III* (1981) a ocho voces y voz solista, obra que gira en torno a juegos interválicos y melódicos de un cierto sentido madrigalístico.

Creo que Douglas Tarnawiecki todavía no ha dado lo mejor de sí, pero es admirable su persistencia por mantener su vocación hacia la composición como lo más importante de su vida en un medio tan limitado y difícil como el peruano. La última noticia de él es muy satisfactoria: acaba de hacerse merecedor del primer premio de composición coral de 1982 en Lima.

Aurelio Tello: (Cerro de Pasco, 1951). Respecto a mí no haré ninguna mención que no sea la indispensable. Estudié con Enrique Iturriaga en el Taller de Composición y seguí cursos con Edgar Valcárcel y Celso Garrido-Lecca, además de los de dirección coral bajo la guía de Guillermo Cárdenas.

Entre mis obras se cuentan: *Tres piezas para cuerdas* (1972); *Sicalipsis* (1972) para flauta sola; *Toro Torollay* (1973) para piano; *Epitafio para un guerrillero* (1974) para coro hablado y percusión; *Movimiento ingenuo en forma de sonata* (1974) para clarinete y piano; *Meditaciones I* (1974) para dos pianos; *Meditaciones II* (1974) para cuarteto de cuerdas; *Poema y oración de amor* (1974) para mezzosoprano y percusión; *Sicalipsis II* (1975) para flauta sola; *Nekros* (1976) para coro mixto; *El rey pomposo* (1978) para voces, vientos, piano y percusión, comedia musical para niños; *Acuarelas infantiles* (1978) orquestación de las piezas para piano del mismo nombre, del compositor Carlos Sánchez Málaga; *Ichuq Parwanta* (1980) para flauta y dos sopranos; *Trifábula* (1982) para coro mixto, compuesta en México, obra que obtuvo una distinción en el Concurso para Obras polifónicas a Capella en Ibagué, Colombia, y *Danzaq* (1983), homenaje a Manuel Enrí-

quez, para violín solo, estrenada en la Temporada de Primavera 84 de la Orquesta Sinfónica Nacional en Oaxaca.

Hablar de mi música sería dar una explicación y no lo considero necesario. Sólo añadiré que nunca evadí mi compromiso con mi país y mi continente, y traté y trataré de que mi música refleje mi identidad latinoamericana. El juicio o la apreciación sobre ella lo dejo a quienes, con más imparcialidad que yo, puedan decir lo que sea pertinente. Salí del Perú en 1982, pero ahora desde México sigo ligado con el recuerdo y la esperanza del retorno.

Balance sí, Balance no. Todavía queda un camino largo
balance no (¡muy largo!) por recorrer. Es aún temprano para hacer cualquier intento de evaluación o calificación. Esta es una generación que apenas se ha echado a andar y apunta apenas a lograr la madurez que señale el cenit de su creación artística. Tampoco sería justo intentar un balance mientras no se respondan satisfactoriamente algunas preguntas: ¿Tiene el Estado peruano previsto un plan de apoyo para sus creadores musicales? No sólo no lo creemos; estamos seguros que no.

Del total de obras compuestas por los cinco compositores, ¿cuántas se han estrenado? Apenas un 60 o 70%. ¿Cuántas se han reestrenado o ejecutado en nuevas audiciones? Quizá un 10 o un 15%. ¿Cuántas se han editado en partituras? Sólo una: en 1982 *Quasar IV* de Pedro Seiji Asato.¹⁰ ¿Cuántas se han grabado en discos? Sólo una: *Ranrahirca* de Walter Casas.¹¹ ¿Cuántas se han tocado fuera del Perú? Hasta donde yo sé, sólo cinco: *Quasar IV* de Seiji Asato, *Epitafio para un guerrillero* y *Meditaciones II* de Aurelio Tello, *Mis poemas nacen* de Walter Casas y *Poemas de Aire, Agua, Fuego, Tierra y Luz III* de Douglas Tarnawiecki. ¡Respuestas nada alentadoras!

10. No considero aquí las ediciones que se hacían a mano o en la máquina offset de la ENM, especialmente las destinadas al coro. *Quasar IV* es edición de la Escuela Nacional de Música de 1982.

11. Se incluyó en el álbum *Antología de la música peruana siglo XX. Vocal-coral*, que editó en 1980 la Fundación Eubanco del Banco Continental de Perú.

Algunos signos de las condiciones de nuestro trabajo pueden verse a primera vista: lo reducido de las dotaciones instrumentales, ningún acceso a la tecnología contemporánea, la actividad limitada al ámbito de la ENM, apenas un concierto anual, la elaboración de las obras en horarios marginales a las actividades cotidianas, etcétera, signos que por sí solos son elocuentes.

Con frecuencia nuestros conciertos (gratuitos por cierto) se daban a sala llena. La actitud de algunas personas, músicos entre ellos, fue a veces de incompreensión, de "mira lo que hacen ahora"; algunos otros opinaron favorablemente, con entusiasmo, o como diría alguien en una ocasión, era "una música bien paja". Pero de cualquier manera sacudimos un ambiente anquilosado por una tradición malentendida. Entonces, repito lo del principio, fue una inquietud —y yo la siento hermosa— la que nos unió y motivó nuestra actividad, la que nos impulsó a crear un grupo dinámico del cual Fernando García, compositor chileno radicado entonces en el Perú, diría que felizmente parecíamos "convencidos de lo que hacíamos" y Celso Garrido-Lecca llamaría en sentido amistoso "los superstars".

Para terminar, sólo una pregunta cuya respuesta es de suyo, por lo menos para quienes la contestamos, enteramente satisfactoria: ¿seguirá vivo el quehacer compositivo en el Perú? La respuesta es sí, ¡definitivamente sí!

(Aurelio Tello)

LA VARIABLE LEZAMA

La escritura que no cesa En el saturado discurso literario que nos rodea, la variable Lezama es una fuerza inexhausta. Nos interroga sin respuestas aleccionadoras, como una instancia insólita de los signos, libre en su naturaleza insumisa y en su gratuidad celebratoria. Esa energía se precipita sin cálculo en un decir sin equivalencia.

La obra de Lezama es un horizonte extensivo, hecho de

orillas parciales. Leer a Lezama es perder pie a los pocos pasos pero es también caminar sobre las aguas. La suya es una topografía alterna, una vecindad con el territorio casi intransitado de la poesía como variación permanente. Al leer a Lezama se hace camino al desandar.

No hay un canon que sitúe a esta obra en el museo de los discursos: sus líneas prosiguen, rehaciendo su espacio, **prolongando su suelo; la escritura que no cesa es aquella** que se constituye como la excepción durable.

La variable Lezama es esa tensión de los límites excedidos: una medida desmesurada, que pone en cuestión al espacio literario al contaminarlo de una dimensión no prevista, donde perdemos el mapa de la lectura natural y nos enfrentamos, despojados, a una aventura del leer, en este español, otra lengua. En esa lectura transitamos un espacio alterno, del signo estable al signo aleatorio. Y leemos desde una sintaxis que nos incorpora como la categoría suplementaria, aquella que hace de la línea variable una indagación. Como quería Lezama, leyendo somos leídos.

Es por esto que la variable Lezama descubre en nosotros una parte sin función, una parte gratuita. Esa convicción nostálgica nos devuelve una noción más cierta de la letra.

También por eso reencontrarse con José Lezama Lima es acceder a una mejor parte de nosotros mismos. Aquella que apostó por un riesgo sin cálculo en un mundo hecho por las sumas y las restas de la inflación. Se podría decir exactamente lo mismo de Borges. Porque ésta es la lección casual que sugieren: la literatura, en alguna parte, es un objeto sin precio.

Esta inocencia, ese candor hoy vuelto improbable por las varias modernizaciones, distingue a Lezama, a su obra libre, a la vez en diálogo profuso y en extrañeza solitaria. Lezama es uno de los pocos, casi tutelares, autores fieles: fieles al acto oficiante, y celebratorio, de la escritura, a su demanda intransigente. Esa fidelidad natural es también una opción radical. El radicalismo de quien entiende el arte como el espacio final de las realizaciones. Espacio devorante, impugador, y también proliferante.

ese solo
habanero

Wallace Stevens imaginó a los sonetistas mayas en el anfiteatro del Caribe. Se diría que Lezama fue como un sonetista taíno en el Museo Británico. Borges es más sarcástico, con desapegos criollos; Lezama más sensorial, con apegos no menos criollos. Son polares pero complementarios: en el comienzo de la poesía argentina Borges comprueba que no se menciona el color local, en cambio Lezama comprueba que el primer poema cubano es una receta de cocina. La risa de ambos subraya la Babel urbanizada de las enciclopedias y los diccionarios. Pero si Borges fue cautivado por el espacio vacío de los viajes, para él, en verdad, una permanente conversación literaria; Lezama no salió casi de su isla, imaginando una "teleología insular" como el espacio pleno de su caminata idéntica.

Precisamente a Wallace Stevens envió Lezama una y otra vez sus libros, a pesar de que el caballero de Connecticut al agradecerle los envíos le decía que no leía español. Curiosa inocencia la de Lezama que parecía sentir ante cada nuevo libro no el producto de un mercado, no un objeto de valor añadido, sino un acto de comunicación, un objeto inquietado por sus audacias y por su linaje incierto. En la Biblioteca de la Universidad de Yale he comprobado que Lezama mismo envió sus libros, con esta dedicatoria: "A la biblioteca de la Universidad de Yale con mis mejores deseos". Este candor de escritor casi tribal en su anfiteatro de artesano, es igualmente visible en el tomo póstumo de su correspondencia. Allí testimonia, como cualquier escritor joven, la atención crítica que va recibiendo *Paradiso*.

Lezama era, estoy tratando de decir, un escritor no profesional, sino uno anterior a la especialización de los discursos. Un escritor sin medida en su oficio solitario. Esa pasión le daba una cierta imparcialidad, pero también la remota autoridad de lo genuino. De esa demanda durable está hecha su noción del arte. Pero está hecha también del humor, de la simpatía de un habla prolífica, que convierte al anfiteatro del Caribe en una ópera locuaz, donde las voces baritoneales y corales, de risueño registro, de cadencia demorada, se perpetúan en el tiempo del arte, esa duración que aquí ocurre ya fuera de la lengua natural, en la dicción y enunciación lezamianas. Desde *Paradiso*, esas voces se han hecho nues-

tras. A tal punto que así como reclaman ser las voces de un reordenamiento iniciático del arte en este mundo, promueven también su propia parodia. *Paradiso*, antes que nada, es un espacio dialógico de conversiones.

Considerando ese solo habanero, desmesurado y anacrónico, de una suerte de Sócrates criollo, me doy cuenta de que no hemos sino tratado de ser fieles a su demanda de un canto más cierto. Es así que en estos años de valores fluctuantes la medida lezamiana resuena en no pocos proyectos de escritura que prosiguen, o que al menos saludan de lejos, la variable heterodoxa del artesano excedido por su artesanía. Tanto en la eufonía interna de la frase de Guillermo Cabrera Infante, o en la irradiación de la imagen en Severo Sardu; como también en el cantáble callejero de Luis Rafael Sánchez, en la oralidad irónica de Reinaldo Arenas, en la textura dúctil de Luis Rogelio Nogueras, en la indagación meticolosa y celebrante de Edgardo Rodríguez Juliá, entre muchos otros escritores de hoy, es posible encontrar los ecos estimulantes de esas voces que son ya parte de nuestra tradición moderna. Y, ciertamente, esas voces que recorren *Paradiso* con su crítica de la historia, su esperanza del diálogo, su fe en la poesía, su recuperación de la cultura cubana como un fértil y convergente espacio humanizado, son voces que se remontan al grupo de *Orígenes*, y que alientan también en las obras de Cintio Vitier.

(Julio Ortega)



UNMSM

ARGUEDAS Y LOS CRITICOS / WILLIAM ROWE

Pedro Trigo

ARGUEDAS: MITO, HISTORIA Y RELIGIÓN. Lima, CEP, 1982.

Julio Ortega

TEXTO COMUNICACIÓN Y CULTURA: LOS RÍOS PROFUNDOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS. Lima, CEDEP, 1982.

Angel Rama

TRANSCULTURACIÓN NARRATIVA EN AMÉRICA LATINA. México, Siglo XXI, 1982.

Alberto Escobar

ARGUEDAS O LA UTOPIA DE LA LENGUA. Lima, IEP, 1984.

Martín Lienhard

CULTURA POPULAR ANDINA Y FORMA NOVELESCA: ZORROS Y DANZANTES EN LA ÚLTIMA OBRA DE ARGUEDAS. Lima, Latinoamericana/Tarea, 1982.

La crítica literaria tiene siempre que enfrentar el problema que, siendo ella un discurso social, debe adecuarse a un objeto de estudio que, entre otras cosas, es a su vez un discurso social: su grado de autonomía es necesariamente relativo. No se trata de buscar soluciones fijas y transferibles: las sistematizaciones paradigmáticas de la crítica literaria no han producido buenos resultados. De otro lado, sin una fuerte base teórica —que no significa entrar en la propaganda— la crítica tiende al impresionismo y la superficialidad. De ser así, sirve muy poco a los lectores, quienes llevan a la obra su propia problemática **histórico-social**. La obra de Arguedas, que parece que va entablando con sus lectores un diálogo cada vez más fértil y vital, propone al crítico una serie de problemas teóricos bastante profundos. Estos pueden resumirse bajo el hecho que su armazón intelectual y formal se aparta de la racionalidad occidental. No existe una crítica 'animista'; no sería apropiado que la hubiera, porque la crítica es producto de la racionalidad occidental, aunque en sus mejores manifestaciones la emplaza y subvierte. Pero son justamente los rasgos que

apartan la obra de Arguedas de la literatura consagrada por la cultura dominante —entre ellos el animismo— que más difícil hacen una respuesta crítica responsable. Ya pasó la época en que se podía presentar a Arguedas como escritor realista. Ahora se trata de la búsqueda de una respuesta crítica adecuada a una obra que resiste las categorizaciones tradicionales. Estrictamente, esta búsqueda comenzó hace más de diez años, con la publicación del libro de Antonio Cornejo Polar, pero es durante los dos últimos, con la publicación de los cinco estudios que comentamos, que se ha generalizado el reconocimiento de la necesidad de una teorización apropiada. Nuestro comentario busca contestar las siguientes preguntas: ¿hasta dónde ha llegado, últimamente, la crítica sobre Arguedas, cuáles han sido sus discursos, y, desde las nuevas perspectiva emergentes, cómo se ve ahora la obra de Arguedas, quince años después de su muerte?

El libro de Pedro Trigo, que intenta esclarecer las novelas desde el punto de vista de la teología de la liberación, toca unos puntos fundamentales a que la crítica anterior sólo había respondido parcialmente. Es justamente por su base cristiana que el discurso de Trigo logra producir una contribución significativa al debate acerca del nivel ideológico de los textos, porque, según la metáfora teológica que utiliza Gustavo Gutiérrez en un breve pero interesante addendum al libro, hay una capa profunda de la escritura de Arguedas que no deja de articular los tradicionales símbolos cristianos. Trigo propone que dado 'el carácter profundamente mestizado de la cultura indígena actual', ésta debe considerarse 'homologable' al Cristianismo. Hemos citado textualmente porque, acá como en otros lugares claves, las palabras de Trigo poseen cierto grado de indefinición que permite el deslizamiento hacia la síntesis deseada (pero no necesariamente real). Lo cual no impide que las grandes líneas del debate no sean claras. Contra la posición de Cornejo, quien sugiere que en *Los ríos profundos* existe una discrepancia entre las concepciones mágicas y la realidad, Trigo sostiene que la dimensión mágica no sólo lleva a la praxis sino que existe para ser completada por la praxis. Con este planteamiento, nuestra lectura del nivel mítico de la obra adquiere una perspectiva enriquecida en cuanto abre un espacio contrario a la racionalidad dominante. Lo mágico viene a ser una mediación,

necesaria, pero no permanente. Sin embargo, cuando examinamos las bases intelectuales del discurso de Trigo, éste resulta bastante problemático. La función epistemológica que otorga al pensamiento mítico consiste en que éste es considerado como lo opuesto a la opacidad, siendo ésta un sinónimo del pecado. Se puede objetar tal aseveración de dos maneras. 1. *El zorro*, la obra que más resonancia hace con la teología de la liberación, es, debido a la multiplicidad de discursos que genera, la que menos transparencia tiene. 2. Si consideramos el aspecto epistemológico, el pensamiento de Trigo atribuye al mito esa inmediatez total y transparente de la conciencia que es una de las características marcadamente etnocéntricas de occidente. Aunque existen en *Los ríos profundos* momentos en que la conciencia, el universo y el lenguaje se funden en la transparencia, no dejan de ser momentos: interrumpen el fluir de los hechos pero resuelven la experiencia de la enajenación menos que las luchas sociales. En *El zorro* se citan las palabras de San Pablo ('ahora vemos las cosas en forma confusa, como reflejos en un espejo; pero entonces las veremos con toda claridad'), pero sólo como una retórica entre muchas. Como dijo Marx en *Sobre la cuestión judía*, la religión demuestra lo inevitable de la mediación. El problema está en que prometiendo la superación de ésta, la religión termina esencializando y eternizando sus formas históricas.

En el libro de Julio Ortega el discurso crítico se amplía y se enriquece. Haciendo una exposición ejemplar de la teoría de la cultura como información y comunicación (principalmente según la semiótica soviética), establece un grado de teorización capaz de iluminar los problemas claves de *Los ríos profundos*, como lo son la compleja relación entre narrador(es) y lector(es), la idea de la onomatopeya, el significado de la magia, el carácter del lenguaje. Propone una lectura del texto como programa cultural alternativo, modelo de comunicación que se opone al modelo dominante. Así, en el campo del lenguaje, la intervención que hace Arguedas en el idioma no sólo tiene que ver con la expresión en el castellano de la emotividad quechua, sino también con la necesidad de la comunicación plural en una sociedad violentamente jerarquizada. Esta perspectiva se refuerza con un excelente análisis de la pluralidad del narrador y de la narración como

drama de la constitución del sujeto, rompiendo definitivamente con las lecturas lineales y unidimensionales del texto. En la discusión del papel y funcionamiento de la magia, surge otra vez el problema de la mediación. Se trata de un proceso circular, que atraviesa dos fases: la de la transformación mágica, en que el objeto natural mediatiza el deseo del sujeto, a la que se añade la fase previa de una comunión entre sujeto y objeto. Según esta división, podríamos especular que la primera fase suele corresponder a la épica y la segunda a la lírica. Sin embargo, si reflexionamos, la escritura de Arguedas, en sus momentos de intensificación lírica, tiene menos que ver con la fusión transparente (con rasgos místicos) que con una conjugación musical del jugo|juego de todos los elementos del mundo físico. El sujeto, en estos casos, tiende a dejar de ser el sujeto individual de la literatura europeo-norteamericana, y a asumir los rasgos transindividuales privativos de la cultura andina. La falta de conocimiento práctico de la etnografía andina contemporánea —falta que tenemos, aunque en diferentes grados, casi todos los críticos de Arguedas— se deja sentir en el hecho de no comprobar en qué medida los modelos de comunicación discutidos son propiamente andinos. Quizás a eso se deba también cierta tendencia, en este libro, a no desarrollar los argumentos, que por otra parte no dejan de ser muy interesantes.

El libro de Angel Rama, tal vez el estudio más importante de la última década sobre la narrativa latinoamericana, da muchas veces más espacio a Arguedas que a cualquier otro novelista latinoamericano, claro indicio del lugar que ocupa en el debate crítico actual. De las tres secciones del libro, la segunda comprende versiones revisadas de ensayos previamente publicados sobre las obras no-literarias. Los ensayos de la tercera sección se publican aquí por primera vez y son estos los que comentaremos.

Rama comienza con una constatación de la necesidad de un aprecio estético (y no meramente histórico o ideológico) de *Los ríos profundos*, colocándolo en el mismo nivel que las obras mayores de la literatura latinoamericana. Un principio estético clave, en este sentido, es la noción de la identidad material entre palabra y cosa, actitud que tipifica las culturas no-literatas y/o pre-renacentistas. Pero habiendo abierto la posibilidad de un esclarecimiento cultural, Rama

procede a atribuir la actitud especial de Arguedas hacia las palabras solamente a la carga emotiva de la niñez, lo cual parece incorrecto por no responder a los siguientes puntos: 1. el indudable —aunque difícilmente medible— peso del quechua; 2. la relativa pasividad del niño frente al idioma; 3. que la noción de la identidad entre palabra y cosa en la cultura oral se apoya en una actitud no-contemplativa de la realidad, la actitud contemplativa inaugurándose con el surgimiento de la burguesía. Es en el estudio de Martin Lienhard, como veremos más adelante, que se proveen los elementos para un esclarecimiento adecuado de este problema.

Sin embargo, al tratar del papel de la música, Rama muestra su fuerza y originalidad. Indica el lugar extensivo e inclusivo de la música: los objetos naturales, los artefactos, las acciones y voces humanas constituyen una orquesta, cuya partitura el texto registra. Llegando al meollo de su argumento, Rama califica a la novela como una 'ópera de los pobres (...) construida a partir de los materiales humildes que componen una cultura popular'. Con esto va implicada la popularización —la transculturación— de una forma estética burguesa. Pero aquí habría que mencionar una laguna que comparte Rama con la gran mayoría de los críticos de Arguedas: no pone a prueba sus concepciones al nivel de la frase, de la frase musical, sin lo cual no se puede tratar cabalmente la musicalidad de la prosa de Arguedas ni investigar adecuadamente esa fundación de una nueva poética basada en la oralidad que Arguedas estaba llevando a cabo. La música de que habla Rama es mayormente referencial, ambiental y ya no interna a la escritura.

El libro de Alberto Escobar se caracteriza por una capacidad de teorización permanente. A los modelos y análisis lingüísticos, agrega procedimientos de la semiótica e incluye cuadros gráficos bastante complejos. Disponiendo de este bagaje, Escobar puede afirmar, con derecho, que los estudios anteriores del lenguaje de Arguedas se limitan por su ignorancia de las categorías *discurso* y *escritura*. Luego afirma que la clave para el entendimiento de la relación entre idioma y escritura residiría en la permanente *tensión* entre las dos lenguas, proceso que se divide en dos etapas: la de 'Agua', donde el paradigma es translingüístico (la mezcla de las dos lenguas), y la de *Diamantes y pedernales*, que inau-

gura el paradigma diglósico (la interacción de diferentes sociolectos del castellano). En cuanto a los efectos de esta tensión, se los denomina paratácticos, categorización útil y sugestiva porque permite analizar los notorios 'desordenamientos' de la prosa de Arguedas dentro del campo más amplio de los recursos de la escritura en el castellano.

Hay, sin embargo, un aspecto de este libro que habría que **calificar como tantalizador**. Está lleno de propuestas enunciadas pero no desarrolladas, de posibilidades entrevistas pero luego dejadas al lado. Por ejemplo, se menciona muchas veces el fenómeno del bilingüismo, pero no se llega a investigar concretamente las relaciones entre la práctica lingüística de Arguedas y la historia de los dos principales idiomas peruanos como espacios de comunicación y conflicto. Otro ejemplo: se refiere a la relación entre lengua, conocimiento y cultura (sobre la que han especulado Whorf y Sapir), pero el tema queda en suspenso. Ejemplo final: se discurre, bastante largamente, sobre las tres versiones del cuento 'Agua', pero los resultados empíricos que emergen son menos interesantes que las teorías que se despliegan. Resumiendo, queda la duda de si el discurso académico tiene la capacidad de esclarecer una obra que tiende a resistir los discursos oficiales, sean de la crítica literaria o de la antropología.

De los libros aquí comentados, el de Martin Lienhard es el que más se adecúa a la política de la escritura de Arguedas. Aunque ya ha sido bastante comentado, vale insistir que es el trabajo que ha llevado el estudio de Arguedas a su punto más avanzado. Los espacios que ha abierto están allí esperando a futuros investigadores. Lienhard ha escogido enfocar una sola obra, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, pero esta limitación resulta una gran ventaja, por ser esta obra la más radical de Arguedas. El estudio minucioso de sus complejísimos procesos demuestra hasta qué punto la intervención que hace, histórica, política y estética, confiere a Arguedas una importancia única. Ya el resto de la obra arguediana espera una investigación igualmente minuciosa a la luz de los principios que ha establecido Lienhard.

De estos principios, quizá el más importante sea el de la intertextualidad con la cultura andina. En esta área Lienhard hace uso ejemplar de su conocimiento práctico de la cultura

de los pueblos en que vivió el propio Arguedas. Siguiendo a Rama en cuanto a la noción de la transculturación, demuestra cómo las formas estéticas e intelectuales andinas no sólo informan los niveles más profundos de la novela sino juegan un papel subversivo frente a las prácticas discursivas de la cultura dominante. Estas formas tienen sus raíces en la oralidad —aunque también, desde luego, en la música, el baile, los rituales, etc.— y los cambios que generan cuando son utilizadas de una manera innovadora y no nostálgica significan una transformación literaria-social no menos profunda que la que introdujo la burguesía en su tiempo. Afirmación que podría parecer vacía por lo excesiva, si no fuera que Lienhard ha ganado el derecho a hacerla. Porque una de las características de su libro es el exhibir sus propios procesos de composición, asumiendo así plena responsabilidad por sí mismo como discurso social. En el campo teórico, utiliza principalmente las teorizaciones que hasta la fecha parecen ser las más apropiadas a la obra arguediana: las de lo mejor del formalismo ruso, sobre todo la poética histórica de Bachtín-Voloshinov.

En cuanto al problemático vínculo entre palabra y objeto, Lienhard logra *suplir* una base suficiente para la discusión. Parte de la significación mágica como campo donde funciona el signo-objeto mágico, que incluye la referencialidad en su propia substancia y por eso es símbolo (o signo motivado, no arbitrario). En la escritura, el signo mágico necesariamente se estetiza, pero por lo mismo gana en expresividad (proceso que Arguedas mismo vio en el arte popular). Conserva, a la vez, algo de su relativa no-arbitrariedad, al que se convierte en espacio utópico donde se figura la transformación de la realidad y del lenguaje. Dentro de este contexto, la transferencia al castellano de la onomatopeya quechua **viene a ser una realidad dinámica, potenciada**, desde el lado quechua, por el hecho de ser idioma gramatical y no lexicológico, y del lado del castellano por la conversión semántica y rítmica de lo que en el quechua se experimenta como fenómeno fonético. Aquí tenemos los elementos lingüísticos y estéticos imprescindibles para analizar el proceso quizá más importante de la poética de Arguedas. Lo que podría añadirse es que el nivel cognoscitivo tal vez necesita más desarrollo: los objetos que llaman y son respondidos en la escritura

de Arguedas, ¿no serían equiparables a los objetos de Rilke, que 'nos necesitan', figuración poética del reconocimiento, en que insistiera Hegel, del proceso subjetivo de la constitución del mundo objetivo?

La complejidad con que *El zorro* ordena el espacio, entrecruzando lo verbal y lo no-verbal, multiplicando no sólo los sociolectos y los ideolectos, sino también los discursos, las retóricas y las poéticas, hace difícil que el obrar revolucionario de esta obra sea capaz de resumirse dentro de una sola imagen. Al contrario, se trata de un proceso de *collage* o montaje, saltando —como una cascada andina— entre diferentes niveles, semejante al del cubismo o las películas de Eisenstein o la música serial, ejemplos acertados que establecen definitivamente la modernidad de la obra de Arguedas. Sin embargo, la comparación que se hace con las telas de Paracas nos parece bastante apropiada: 'Si las mantas de Paracas alcanzan una traducción pictórica (espacio y color) de su movimiento, *El zorro* constituye un equivalente verbal de la danza'. Fundada en la música y la danza, la obra de Arguedas no esquiva la complejidad verbal e histórica; al contrario arriesga un encuentro total y abierto.

La atención que Lienhard ha prestado a los niveles formales y estéticos de la obra demuestra que no es cierto lo que afirma Escobar (citando a Vargas Llosa): el del lenguaje no fue el único problema técnico que se planteara Arguedas. Ya desde 'Warma Kuyay', aunque sobre todo en *El zorro*, la preocupación formal y estética es tan clara y fuerte que sorprende cómo algunos críticos no la perciben —la razón debe estar en la radical heterogeneidad de la obra: su estatuto bicultural y la subversión que hace de las formas novelescas consagradas. Entre los procesos técnicos y formales que esclarece Lienhard, uno de los más interesantes es la coincidencia entre la acción utópica de la magia (en los *Diarios*) y la acción subversiva de la carnavalización (en el *Relato*). La politización de la forma novelesca se entreteje con la de la cultura andina, como se puede apreciar también en la transformación del humo de la fundición en una *waka*, una de las muchas inversiones en este texto del indigenismo al revés: el animismo deviene 'animismo industrial', contestando al maligno racionalismo capitalista, como también lo contesta la 'locura' de Moncada. El texto se convierte en laboratorio de

las posibilidades de la politización de la cultura andina, tema de importancia obvia para la historia nacional. Simultáneamente, todos los niveles del texto se nutren con la politización de la escritura; como dice Lienhard: 'la concepción mitológica y oral del lenguaje que se plasma, teórica y prácticamente, en las páginas de los *Diarios* y en otros textos arguedianos, no está alejada del todo (...) de los resultados de las investigaciones lingüístico-literarias actuales (...) para el autor de *El zorro* parece existir una realidad única cuyo eje pasa a través del signo verbal'. Se trata de nada menos que la posibilidad de una nueva poética/un nuevo orden social. Es por estos caminos, sugerimos, que la futura crítica arguediana debe seguir.

ARGUEDAS: LA SONORA BANDA DE LA SOCIEDAD / ANIBAL QUIJANO

Alberto Escobar

ARGUEDAS O LA UTOPIA DE LA LENGUA. Lima, IEP, 1984.

Jacques Attali acuñó en *Bruits*¹ esta eficaz imagen: la música es la banda sonora de la sociedad. En ella está implicada toda una puesta epistemológico-metodológica, un instrumento cognitivo que a través del estudio de la música lleva, o puede llevar, no solamente a conocimientos nuevos sobre la sociedad, sino a modos nuevos de conocerla. En una perspectiva equivalente, admitir una banda lingüística de la sociedad permitiría, quizás, también iluminar de otro modo la indagación sobre las relaciones entre lengua, cultura y sociedad, y en particular acerca del lugar y de la significación de la obra de un escritor en ese universo.

No me parece arbitrario sugerir que no es muy otro el cauce recorrido por la reflexión de Escobar sobre la narrativa

1. Presses Universitaires de France, 1977. Una parte ha aparecido en castellano en Hueso Húmero, Lima, N° 3, oct.-dic. 1979, y otra en inglés en Social Text, N.Y., N° 7, 1983.

de Arguedas, para lograr lo que, a mi juicio, es el resultado mayor de su trabajo: abrir en la crítica arguediana una problemática diferente, en cuestiones de fondo, a la que todavía es predominante.

La propuesta que el estudio de Escobar permite inferir, es que la lengua arguediana y las relaciones entre el escritor y la lengua, se han movido en el tiempo en la misma dirección **y con las mismas tendencias que han presidido los cambios** en las relaciones entre lengua, cultura y sociedad en el Perú. Y eso abre una cuestión necesaria, en cierto modo ya implicada en esta investigación, cuya indagación sistemática debiera hacerse: que la banda lingüística de la sociedad peruana ha cambiado entre el primer y el último relatos de Arguedas, conforme lo hacían las relaciones entre las principales vertientes culturales de esta sociedad.

En tal perspectiva —y esa es, sin duda, la cuestión central que el libro estudia— ni el carácter, ni el valor, fundamentales de la narrativa arguediana residirían ni en su temática (rural y serrana en su mayor proporción); ni en su calidad de vehículo de una visión “desde dentro” de una cultura (andina, india, campesina); ni en sus ideologías político-sociales (indigenista, nacionalista, socialista), como lo proponen las más difundidas líneas de la actual crítica arguediana. Y no porque todos y cada uno de esos rasgos no sean reales en la obra de Arguedas, ni porque sea incorrecto afirmar esos valores en ella, por separado o juntos. Más bien, porque ni separados ni juntos tales valores y características rescatan la significación global de la narrativa arguediana, ni dan cuenta de su lugar en la escritura de nuestro tiempo.

Desde Escobar, el valor central de la narrativa y de la escritura arguedianas, y en relación al cual solamente las otras características adquieren su propio relieve, consiste ante todo en que esa obra logró ser vehículo y expresión de los procesos que trabajaban la lengua, dentro de los cambios en la cultura y en la sociedad. Y tal conquista habría sido en Arguedas facultada por su opción de un modo de elaborar la lengua (una utopía de la lengua), que resaltó llevando nada menos que en la misma dirección de los movimientos que en la propia lengua traducían los procesos de la cultura y de la sociedad peruanas.

Allí reside la pertinencia del parangón que Escobar propo-

ne entre Dante y Arguedas. Porque en ambos se trata, antes que nada, de una opción por la lengua. Porque en ésta y en ninguna otra instancia, es donde naufragan o triunfan, para un escritor, todas las demás opciones, culturales, sociales o políticas. Y por ello, más que por sus demás atributos, según Escobar, Arguedas detenta un lugar paradigmático en la cultura.

La utopía arguediana de la lengua sólo puede ser, sin embargo, explicada si es asumida como una dimensión privilegiada de una utopía global de la cultura y de la sociedad en el Perú. Porque no fue aislada, ni una apuesta al azar. Por el contrario, fue rigurosamente congruente con sus opciones básicas sobre el destino de la cultura en nuestra sociedad. Privilegiada sí, y no únicamente por ser la instancia central de los trabajos y los días de Arguedas, sino también, sin duda, porque en su agonismo de escritor fue descubriendo y articulando, junto con una utopía de la lengua y para ella, los fundamentos y los horizontes de una utopía mayor de la cultura y de la sociedad, aunque es igualmente seguro que el desarrollo de esta última fue permitiéndole acendrar y definir la primera.

Bregando en sus inicios de escritor, en la oscura zona marginal entre un idioma dominante provisto de literatura escrita y un idioma dominado carente de ese instrumento, Arguedas fue llevado a admitir el español como el marco necesario de su escritura, pero a condición de ir convirtiéndolo en vehículo apto para portar todas las necesidades expresivas del quechua. Escobar ha marcado prolijamente los pasos, las idas y las vueltas de ese empeño, y su culminación en una lengua cuyo marco es el idioma español, pero cuya *escritura* es labrada con todos los *sonidos* de la oralidad andina, y cuya fuente principal es el quechua. El resultado es una lengua constituida por esa específica *co-presencia* de ambos idiomas, como Escobar insiste.

Empero, ¿no sería precisamente entonces, al optar Arguedas por una lengua hecha de la co-presencia permanente entre el español y el quechua, y en que la literalidad del primero se impone como marco de una escritura integrada también con los sonidos de la oralidad andina, que el escritor descubre que esa es y debe ser también la expresión de una utopía de la cultura? La nueva lengua, el español con todo el

quechua dentro, ¿no implica una nueva cultura en que lo no-indio se recrea como continente de todo lo indio? ¿No es esa específica forma de integración cultural, la condición de una nueva cultura, como esa específica integración lingüística la de una nueva lengua? Y más aún, ¿no es tal integración cultural condición y correlato, al mismo tiempo, de tal integración lingüística? ¿No es de ese modo que Arguedas comienza a vislumbrar una metodología, un derrotero, para el tratamiento de su lengua, porque también encuentra que ese mismo itinerario conduce, o puede conducir, los procesos de la cultura y de sus relaciones con la lengua? Arguedas luchó por todo ello, dentro y fuera de su narrativa.

La escritura no narrativa de Arguedas —como Escobar no ha dejado de señalar— testimonia con claridad el sentido de su esperanza y de su combate: la fractura entre lo indio y lo no-indio en la cultura debe abrir el paso a una integración entre ambos, no como disolución del uno en el otro, sino como integración de la diversidad. Pero del mismo modo como entre el idioma dominante y el dominado, fue llevado a optar por el primero como el marco necesario para ser recreado con la integración del dominado, también en el conflicto entre una cultura dominante y una dominada admitió lo no-indio como el continente de la posible integración cultural, a condición de que fuera recreado con la “intervención triunfante” de lo indio.²

El proyecto arguediano de la lengua importaba un proyecto cultural de dimensiones históricas. La lucha por otra lengua y por otra cultura, implicaba la admisión y defensa de ambas herencias históricas en tanto y en cuanto pudieran ser, cada una, recreadas y transfiguradas por medio de tal “intervención triunfante” de lo dominado en el dominante. Y ciertamente, esa forma específica de integración de lenguas y culturas sólo puede admitir el carácter y el significado de toda una subversión. Sólo de ese modo, y no por su apego al quechua y a la herencia cultural india por separado —como probablemente muchos siguen aún recordándolo— cobra todo su diáfano sentido el reclamo de Arguedas: “yo no soy un aculturado”, en la precisa ocasión de recibir el más alto

2. José María Arguedas, “Razón de ser del investigador”, en Escobar (1984: 58-64).

galardón cultural que en el Perú otorgan los mismos que se esfuerzan por bloquear o por empobrecer la "intervención triunfante" de todo lo indio en la cultura peruana.

El itinerario de la narrativa arguediana permite sugerir que ese proyecto de subversión lingüística y cultural, fue elaborándose de modo desigual y el trabajo de la lengua ocupó mucho más tiempo que la segunda. No fue sino en su relato final *El Zorro de arriba y el zorro de abajo*, que se logró encontrar el camino de la segunda, aunque desde esta perspectiva ya en *Yawar Fiesta* podrían encontrarse los primeros atisbos.

Martin Lienhard³ debe ser reconocido como quien primero, y mejor que nadie hasta ahora, ha descubierto y explorado penetrantemente la subversión *narrativa* con que Arguedas logró ordenar y expresar las posibles tendencias del actual proceso de integración cultural, como integración subversiva de lo dominado en lo dominante. El derrotero de la integración subversiva de la lengua, es lo que Escobar ha procurado mostrar y que la categoría de co-presencia de ambas lenguas recoge. Desde este mirador, Lienhard y Escobar fundan un nuevo punto de partida hacia la totalidad arguediana.

Dos instrumentos metodológicos principales —apoyados en técnicas de varia procedencia —ha empleado Escobar en su indagación. Uno es la comparación entre las varias escrituras de *Agua*. El otro es la comparación entre ese relato y los Zorros. Los resultados del primero parecen más convincentes, porque permiten mostrar con nitidez la utopía arguediana de la lengua, el modo como la lengua fue dejando de ser un "artificio" a medida en que se iba elaborando paralelamente a la constitución de la lengua de una vasta y nueva franja de habitantes de un nuevo espacio de encuentro, de conflicto y de integración lingüística y cultural. La urbanización/ ruralización/ costeñización/ andinización/ criollización/ indianización/ cholización/ transnacionalización, alimentaron el magma de un nuevo universo social y cultural, y en la misma corriente, lingüístico. La barriada peruana,

3. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última obra de Arguedas*. Lima, Latinoamericana/Tarea, 1982.

continente de los tumultos centrales de esos procesos, fue emergiendo como la experiencia social y cultural fundamental del Perú de los últimos treinta años. De algún modo, la dirección de esa historia parecería llevar el mismo rumbo de la utopía arguediana, aunque su maduración y su destino siguen teniendo un carácter incierto.

¿Hay una banda lingüística de todo ello? ¿Es la misma que se escribe en la subversión arguediana de la lengua? ¿Y la subversión narrativa podrá ser, finalmente, expresión de la subversión cultural real? La indagación de todas esas cuestiones cruciales está apenas iniciada. Habría que comparar la lengua y la cultura que se constituyen en ese nuevo universo, con las utopías arguedianas, en particular con los Zorros; que rastrear las relaciones entre el itinerario arguediano y el de la emergencia de ese universo, más allá de la escritura arguediana.

El astillamiento de la diversidad social y cultural y el conflicto de sus tendencias de integración, fueron vividos enteros por Arguedas. De algún modo, él tenía quizás que subvertirse él mismo mientras se empeñaba en la subversión de la lengua y de la narrativa, porque a pesar de su declarada esperanza eran muy antiguos y fuertes sus lazos con el mundo que se desintegraba para abrir cauce a una integración subversiva en otro mundo: "despidan en mí un tiempo del Perú".

Escobar se ha detenido largamente en reconstruir las tempranas influencias ideológicas sobre Arguedas y la persistencia de sus vivencias andinas. Menos, en cambio, a las influencias derivadas de la experiencia y de los debates y convulsiones posteriores a la publicación de *Los Ríos Profundos* hasta los Zorros. A eso se debe, acaso, que su exploración de las relaciones entre la lengua arguediana y la historia social y cultural de ese período (nada menos que lo que desemboca en los Zorros) sea menos eficiente que su tratamiento del derrotero que lo condujo al descubrimiento de la utopía arguediana de la lengua desde los primeros relatos.

Eso dicho, quiero afirmar mi convicción de que el libro de Escobar abre —en el mismo sentido que el de Lienhard— un horizonte de cuestiones cuya significación en la crítica arguediana importan una problemática nueva.

CABEZA EN JERUSALEM, CORAZON EN EL CUSCO / JORGE RUFFINELLI

Isaac Goldemberg

TIEMPO AL TIEMPO. Hanover, Ediciones del Norte, 1984

Dos novelas inusuales y sorprendentes, las que Isaac Goldemberg publicó en 1978 y 1984 respectivamente: *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* y *Tiempo al tiempo*,* inusuales por su tema, la inserción judía en la cultura andina, y sorprendentes por la habilidad de narrador que el autor despliega en ellas. Los datos exteriores resultan de interés: nacido en Perú en 1945, Goldemberg hizo una breve escala de dos años en Israel cuando tenía diecisiete, para instalarse desde 1964 en New York. Allí publicó (en inglés antes que en español) la primera de estas dos novelas, con destacado éxito; luego dio a conocer un libro de poemas, *Hombre de paso/Just Passing Through*, y actualmente, después de *Tiempo al tiempo*, prepara, según se anuncia, un libro de relatos: *Puros cuentos de mujeres*. Sus dos novelas son también "puras novelas de judíos" en tanto Goldemberg utiliza inequívocamente el caudal de recuerdos y experiencias infantiles de una comunidad que la diáspora agrupó nuevamente en tierras americanas y que mantuvo, pese a la aculturación, sus perfiles originales.

Parece lejos de la intención de Goldemberg hacer novela costumbrista y, sin embargo, el término sería pertinente entendido como una visión global más que como un estilo; no hay duda de que Goldemberg ha moldeado su escritura en las innovaciones de los años sesenta (no en vano Vargas Llosa es su coterráneo), y que sus novelas modernizan todo el entramado costumbrista con una permanente necesidad de rupturas formales con el relato clásico. *Tiempo al tiempo* podría pensarse de algún modo homenaje a Vargas Llosa dados los

* Isaac Goldemberg: *La vida a plazos de don Jacobo Lerner*. Hanover, Ediciones del Norte, 1980 (2ª ed. en español), 278 páginas. *Tiempo al tiempo*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984, 172 páginas. *Hombre de paso/Just Passing Through*. Hanover, Point of Contact/Ediciones del Norte, 1981, 82 páginas.

virtuosismos de estilo y la ambientación del relato en el colegio Leoncio Prado (que *La ciudad y los perros* hizo famoso), mientras en *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* hay párrafos de nítida impronta y estirpe garciamarquiana como éste: "Muchos años después, cuando Jacobo Lerner no fue más que una memoria... don Efrén habría de recordar las proféticas palabras de Francisca y el sueño que tuvo esa noche de diciembre". Afortunadamente Goldemberg es dueño de un seguro sentido del humor y una sensibilidad lúdica en la escritura novelística, lo cual permite estas frases. Sus novelas resultan, gracias a esas virtudes, muy disfrutables.

¿Qué hacen estos judíos en el Perú, tan lejos de su tierra natal? ¿Se han asimilado, diluido o enquistado en las culturas quechua e hispánica predominantes? Preguntas que nunca se plantean como tales en el libro pero que lo recorren implícitamente, pues de alguna manera se trata de narrar una saga judía con sus personajes característicos. En la primera novela el personaje central es Jacobo Lerner que ha hecho el largo tránsito desde Staraya Ushitza, en Rusia, hasta Chepén en el Perú, pero hay muchos otros que nutren el relato mezclados con los cholos o en conflicto con ellos. Sin duda esa línea central no es compleja, y ni Jacobo en la novela a la que da el título, ni Marcos Karushansky en *Tiempo al tiempo* resultan individualidades relevantes en sí mismas. No importa; lo que interesa en verdad es poner a vivir las miríadas de personajes e historias, ya que el relato de una vida no es otra cosa que pretexto, incitación y provocación para contar otras muchas vidas. Y esto es lo que finalmente atrae poderosamente en la narrativa de Goldemberg, dada su capacidad para multiplicar la acción con personajes diferentes. *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* se desenvuelve precisamente alternando diversas experiencias y épocas ("Samuel Edelman: Chiclayo, noviembre, 1935"; "Efraín: Chepén, enero, 1933"; "Miriam Abromowitz: Lima, diciembre 16, 1935"; etc.) con páginas de "Alma Habrea", documentos sobre la Inquisición en América y una serie de crónicas nacionales que van de 1923 a 1935: coordenadas de tiempos y lugares que al cruzarse van creando la urdimbre novelística. Esos hilos se trenzan sin prisa y sin pausa, a medida que el relato elige centrarse por trechos en cada personaje y desenvolverse a su alrededor.

Al menos en *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* los personajes son excéntricos, como si la cotidianidad fuese observada con un sesgo necesariamente agudo y fuera de lo común. Pero al mismo tiempo son personajes comunes. Jacobo rehúsa a la madre de su hijo porque no es judía, pero se pasa el resto de la vida tratando de conocer al vástago y clamando por él hasta en el lecho de muerte; Efraín, ese hijo, sueña con el padre nebuloso de quien nadie quiere darle piskas y se sume progresivamente en una benigna locura (sus monólogos tienen el tono del Macario de Rulfo); Mitrani se casa con una ciega y se despeña progresivamente en la paranoia, la demencia y la muerte; Moisés desfalca a su hermano Jacobo en el negocio de una zapatería; Daniel es un jugador que llega a apostar a su propia mujer; Abraham Singer resulta una suerte de nuevo Pantaleón proveedor de mujeres, y el propio Jacobo pasa del comercio legal al no tan lícito del lenocinio. Historias, personajes y lenguaje son desfachatados y jugosos, al punto de hacer de *La vida a plazos de don Jacobo Lerner* una de las novelas más tiernas, humorísticas y a la vez dolorosas de la nueva narrativa hispanoamericana.

Con *Tiempo al tiempo* Goldemberg se planteó continuar explorando la veta narrativa de los judíos peruanos (o peruanos judíos) con similar espíritu de innovación en el contar aunque empleando diferentes recursos, sin duda más visibles y a veces no tan justificables (como el relato paralelo que se desarrolla una línea por debajo de la numeración de páginas). Lo más destacable es el expediente de narrar la vida de Marcos como si se tratara de un partido de fútbol y el narrador fuese un comentarista relatando desde la misma cancha, al calor de las jugadas. La novela, sin embargo, comienza clásicamente: "A Marquitos Karushansky Avila le llovieron de golpe y porrazo cincomilsetecientos trece años de judaísmo. A los ocho años, no bien llegado a Lima, lecciones de hebreo y de historia judía en el León Pinelo; a los doce el 'bris'; a los trece, ya flamante cadete del Colegio Militar Leoncio Prado, la 'bar mitzvah'. 'Bris' era una palabrita sacada del hebreo que los judíos de Lima solían emplear para no decir circuncisión. Les sabía rara la palabra circuncisión en la boca, se mordían la punta de la lengua, como que escupían. Nunca decir circuncisión, palabra coggecta es bris; circuncisión deviene del latín circumcidere, o sea ggecortar en

ggedondo, y no lleva carga histórica ninguna. En cambio bris, que significa alianza, es en la Biblia desde tiempos nueistro padre Abruhem, cuando selló pacto con Adonai” .

La novela se ocupa de la niñez y adolescencia de Marcos, hasta que en 1962 se marcha a Israel, expulsado del Leoncio Prado por sodomita, y en Israel muere durante la guerra de los seis días según algunas versiones, o se suicida según otras. En realidad varios capítulos están narrados como si fuesen un reportaje en busca de testimonios sobre Marcos. Como personaje no llega a desarrollarse dado que es una figura vacía que el recuerdo de los demás va llenando; pero por otro lado, resulta sólo un pretexto para recuperar, mejor, un modo de vida, los sucesivos prejuicios, las dificultades de un niño judío en una sociedad chola, dado que por sí misma la personalidad de Marcos nunca se destaca como para justificar la presunta investigación.

Si bien la prosa de *Tiempo al tiempo* es limpia, nítida, de una profunda eficacia narrativa, no supera a la primera novela tal vez porque los conflictos y los personajes no son tampoco tan ricos ni interesantes. Si algo hay débil en la narrativa de Goldemberg es el hecho de que sus personajes resultan inacabados, hechos a trazos, esbozos o figuras indirectamente observadas a través de testimonios múltiples que no acaban nunca de perfilarlos. La riqueza está, en cambio, en la visión global del mundo judío peruano, en sus modos de inserción y fricción dentro de la sociedad tradicional, todo ello contado con la fruición del narrador nato. La singularidad, al fin, es esa nota nueva que imprime en la literatura hispanoamericana tan llena de conflictos de identidad. Aquí se trata, como se decía de Marcos Karushansky, de personajes escindidos culturalmente: “¡Cabeza en Jerusalem y corazón en el Cusco!” (A lo cual añade la variante en un poema de *Hombre de paso*: “Entonces emprendí el camino que no empezaba / ni terminaba en Jerusalén o el Cusco”). No hay duda de que Goldemberg ha sabido plantear este conflicto (y otros, internos) no en términos teóricos sino en los de una habilidosa e inteligente narrativa.

CUETO CUENTA / JOSE LUIS SARDON

Alonso Cueto

LA BATALLA DEL PASADO. Madrid, Alfaguara, 1983.

El primer libro que publica Alonso Cueto en muchos sentidos es notable. Digo uno: tiene estilo. Este volumen, que recoge cuentos escritos a través de muchos años, halla unidad no tanto en sus personajes y temas cuanto en sus atmósferas y ambientes. Un mismo aliento recorre todas sus páginas, logrando envolver al lector, atrapándolo en la ficción, sujetando firme su atención. Si los escritores se dividen entre los que aburren y los que entusiasman, definitivamente hay que colocar a Cueto en el segundo bando. Y claro: sólo logra interesar quien —repito— tiene estilo. Los libros primerizos suelen apuntar en direcciones muy variadas, inclusive contradictorias. Dispersos, no logran dejar un recuerdo nítido o preciso; uno pasa por ellos y no viceversa. Esta recopilación de narraciones breves, por eso, difícilmente puede ser llamada libro primerizo. Sólo es el primer libro de un escritor interesante.

El estilo de Cueto es su lenguaje. La narrativa necesita de una prosa que envuelva adecuadamente la historia que cuenta. Aunque ciertamente puede soltarse más que el ensayista, el narrador también debe cuidar de sus palabras, frases y párrafos. Cueto bien lo sabe: el suyo es un lenguaje pulcro y repensado. Por ello justamente, me recuerda al de Julio Ramón Ribeyro o al de Luis Loayza. Las prosas de Vargas Llosa o de Bryce, correctas aunque tórridas son de hecho el polo opuesto. Lenguaje elegante: ambientes pudorosos. Los cuentos de Cueto, al acercarse a escenas escabrosas, de inmediato toman distancia; no dicen todo: lo sugieren. Recuerdo que, por demás, me parece absolutamente válido: pensar que sólo el escritor impúdico es grande supone partir de un axioma abusivo: el fondo de lo humano es vulgar. Nada asegura ello. Narrar historias de perfil y no de frente, dejando que el lector las acabe y complete, no sólo es más gentil sino también más inteligente.

A pesar que las influencias anotadas me parecen evidentes, añado de inmediato que no las creo decisivas. Esto tam-

bién es sorprendente: la narrativa de Cueto es una nueva narrativa. Peculiar, el libro suyo tiene un lugar propio en la literatura nuestra. No sólo por su estilo ni por su lenguaje, sino también (y sobre todo) por los temas que aborda, de algún modo Cueto rompe los moldes recurrentes que ahora imperan. El que todos los narradores últimos hubiesen surgido en los años '50 ó '60, sellados más o menos por Odría, había empezado ya a limitar miras y alcances. La más joven hornada de lectores —que, si no en ella, recién deja la adolescencia— puede leer con admiración a Ribeyro y con pasión a Bryce. Pero, de alguna manera, esas lecturas (por supuesto: ésta menos que aquélla) tendrán extremos que les resultarán ajenos, extraños finalmente. Los ambientes de Cueto, por el contrario, tienen total vigencia.

La novedad que Cueto logra nace, así, de su autenticidad. El lector atento de inmediato percibe cuándo el escriba se juega entero en sus escritos y cuándo simplemente es un falsario. Aquí hay que colocar a Cueto en el primer grupo. Los cuentos de este libro obviamente son historias personales, experiencias vividas (sentidas, padecidas, soñadas) por su autor. No es necesario conocerle para confirmarlo: basta saber algunos datos biográficos. La Universidad Católica, su paso por España, finalmente Norteamérica: los ángulos ficticios de estos lugares son, de hecho, ciertos. Claro que no puede llegar a decirse que sea un autor confesional: el que sólo reproduce su vida, aburre. Es evidente que la cuota de fantasía inyectada en estas historias no es pequeña. La mezcla de vida e imaginación, de realidad y mentira que ha conseguido Cueto es sumamente trabajada.

Quizá no sea tonto ubicar a Alonso Cueto generacionalmente. Si las generaciones existen, este libro prueba que una nueva empieza a despuntar. Marcada por el docenio militar, una sensibilidad distinta es cada vez más evidente. Sus señas bien se notan en estos cuentos: mesura, escepticismo, serenidad. El entusiasmo desbordante de los '60 no es el entusiasmo calculado de los '80. Entre ambas fechas median ilusiones regadas en el camino; por eso los adjetivos distintos. La impresión final que deja este volumen es extrañamente serena. Su autor ha paseado nuestra alma por situaciones humanas muy diversas: a veces angustiantes, a veces paradójicas. Mas, acabado el recorrido, nos embarga un estado

anímico tranquilo: el sello generacional. No se puede negar que, en ese retorno, hay algo triste.

Aunque obviamente el último (que da nombre al volumen) es el más trabajado, no él sino el primero me parece el cuento más redondo: *La Venganza de Gerd*. Sospecho que la razón es ésta: la línea que divide a la invención de la confesión se mantiene como nunca tensa y oscilante. El lector percibe el esfuerzo del autor por completar con la imaginación un hecho (que es un susto) real: haber tenido, fruto de una aventura, un hijo natural. A pesar de brincar por varios tiempos, la narración se desenvuelve en un clima expectante, con cierta dosis de misteriosa indecisión. Definitivamente, otra característica fundamental de estos cuentos es esa atmósfera incierta y dubitativa que (sin vergüenza después de Borges) sólo puede ser llamada policial. Por las descripciones psicológicas frecuentes y por las sorpresas regadas en todas las historias, quizá no me equivoque demasiado al afirmar que éste es un libro de cuentos policiales.

No creo que no se puedan señalar algunas carencias de este libro. Con cierta frecuencia, por ejemplo, ciertas atmósferas dejan la impresión de no haber sido totalmente logradas, que hubieran podido dar más de sí. Falta arrojo, falta locura. Sin embargo, a pesar de o justamente por esto, el debut de Alonso Cueto compromete nuestro interés por sus libros, que ya se anuncian más que dignos de ello.

EN ESTE NÚMERO

Luego de mucho forcejear logramos que RODOLFO HINOSTROZA nos entregara unas páginas de *La orden de las mopsas*, novela que escribe desde hace alrededor de un decenio. También "Una introducción a Gisella y Egon" es un fragmento de novela. Su autor, WALTER ABISH ganó el premio de la crítica norteamericana con *How German Is It?* luego de haberse hecho famoso con el libro de cuentos *Alphabetical Africa*. ALONSO CUETO, nuestro traductor de Abish, publicó en Madrid el año pasado sus primeros trabajos narrativos: *La batalla del pasado* se titula el volumen que aquí reseña el joven escritor arequipeño JOSÉ LUIS SARDÓN. Todavía sin libro, RAFAEL MORENO CASARRUBIOS acaba de culminar sus estudios de literatura en la Universidad Católica del Perú con una tesis sobre "El

desencanto en los cuentos de Julio Ramón Ribeyro". En 1979 Moreno ganó los Juegos Florales de esa Universidad. Completan el material sobre narrativa en este número el crítico inglés WILLIAM ROWE y el sociólogo ANIBAL QUIJANO, quienes se ocupan de estudios recientes sobre la obra de José María Arguedas, en tanto que el uruguayo JORGE RUFINELLI comenta la más reciente obra novelística de Isaac Goldenberg: *Tiempo al tiempo*, publicada en Nueva York el año pasado, y actualmente en las prensas de Mosca Azul Editores.

Esta vez LUIS LOAYZA, de quien pronto aparecerá en Lima una recopilación de cuentos bajo el título *Otras tardes*, ha preferido no entregarnos una narración, sino un estudio acerca de José de la Riva Agüero, el centenario de cuyo nacimiento se conmemora este año. Lo acompaña un trabajo de STUART HALL originalmente aparecido en la revista *Media, Culture and Society*, donde este autor inglés examina las principales tendencias del pensamiento europeo en los estudios culturales. El ensayo del intelectual iraní MUSTAFÁ ISRUI ha sido tomado de la revista *Sociotexte*; una preocupación de la misma índole, pero desde una distinta perspectiva, informa las páginas del escritor catalán CARLOS TRÍAS, que nos las hizo llegar desde Jerusalén. El trabajo de AURELIO TELLO, joven compositor peruano, apareció publicado en la revista mexicana *Plural*. Lezamiano impenitente, JULIO ORTEGA acaba de concluir *El cuerpo del delito*, una *novella* esperpéntica sobre el drama de Ayacucho y el Perú de hoy.

En nuestro N° 5-6 (abr.-set. 1980) dimos a conocer en español fragmentos del "Bestiario Lusitano" (poesía y prosa) del portugués ALBERTO PIMENTA. Con el mismo placer que en la anterior oportunidad, José Luis Rivarola nos entrega una nueva versión de este poeta, editor de la insólita y mendaz revista *Toma*. También dirige una publicación periódica ARMANDO ROJAS, quien en su breve regreso a Lima nos entregó la pieza dramática de HENRI MICHAUX que aquí publicamos e integra un libro recientemente aparecido en Francia. Su revista se llama *Altaforte* y aparece en París, donde ha publicado varios libros de poemas. Las prosas poéticas de AMÉRICO FERRARI, poeta y crítico peruano residente en Ginebra, pertenecen a un libro en preparación. KIM JI JA es uno de los grandes poetas coreanos contemporáneos, y su traductor, Julio Nelson, es poeta también.

II BIENAL DE POESIA PREMIO COPÉ 1984

PRIMER PREMIO

“ARCHIVO DE HUELLAS DIGITALES”
de Eduardo Alejandro Chirinos Arrieta

“FINIBUS TERRAE”
de Jorge Javier Najar Kokally

Además el Jurado recomendó, por
unanimidad, la publicación del poe-
mario:

“GRAVE AMOR DEL DEZI-
DOR MINTROSO”
de Peter O'Brien Berenguel.

MENCIONES HONROSAS

Peter O'Brien Berenguel
Miguel Angel Huamán Villavicencio
Hernán Silva Santisteban Larco
César Toro Montalvo
Luis Enrique Tord

MIEMBROS DEL JURADO: Blanca Varela, Alberto Escobar,
Luis Jaime Cisneros, Javier Sologuren, Carlos Germán
Belli y Pedro R. Cateriano.

Lima, febrero 1985

II BIENAL DE POESIA
PREMIO COPE 1984



TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

UNMSM

PERUINVEST

PRIMERO

En el mercado financiero

EN DEPOSITOS

| | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1984 | | | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1983 | | |
|--------------------------------|----------------------------|--------------|-------------|----------------------------|--------------|-------------|
| | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. |
| TOTAL DEPOSITOS A PLAZO | 720.085 | 100.0 | | 474.536 | 100.0 | |
| • PERUINVEST | 196.449 | 26.4 | 1 | 86.331 | 20.4 | 3 |
| • FINANCIERA B | 165.673 | 22.4 | 2 | 105.463 | 24.8 | 1 |
| • FINANCIERA C | 148.558 | 20.1 | 3 | 101.461 | 23.9 | 2 |
| • OTRAS FINANCIERAS | 229.405 | 31.1 | | 131.263 | 30.9 | |

EN CREDITOS Y CARTAS FIANZA

| | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1984 | | | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1983 | | |
|--|----------------------------|--------------|-------------|----------------------------|--------------|-------------|
| | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. |
| COLOCACION AVALES Y CARTAS FIANZA | 837.875 | 100.0 | | 554.355 | 100.0 | |
| • PERUINVEST | 285.520 | 30.4 | 1 | 137.814 | 24.8 | 1 |
| • FINANCIERA B | 224.183 | 23.9 | 2 | 134.479 | 24.2 | 2 |
| • FINANCIERA C | 181.801 | 19.4 | 3 | 125.070 | 22.6 | 3 |
| • OTRAS FINANCIERAS | 246.471 | 26.3 | | 156.992 | 28.3 | |

EN PATRIMONIO

| | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1984 | | | AL 31 DE DICIEMBRE DE 1983 | | |
|-------------------------|----------------------------|--------------|-------------|----------------------------|--------------|-------------|
| | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. | MONTO MILL.S/ | PARTIC. % | UBICAC. No. |
| TOTAL PATRIMONIO | 113.841 | 100.0 | | 66.683 | 100.0 | |
| • PERUINVEST | 37.972 | 32.8 | 1 | 7.846 | 16.2 | 3 |
| • FINANCIERA B | 23.820 | 20.9 | 2 | 8.240 | 17.7 | 2 |
| • FINANCIERA C | 16.223 | 14.2 | 3 | 10.043 | 23.4 | 1 |
| • OTRAS FINANCIERAS | 36.726 | 32.3 | | 19.956 | 42.7 | |

¡GRACIAS A UDI!

Al cumplir 25 años, el mejor homenaje que podemos ofrecer a todos nuestros clientes y amigos, es haber ocupado en 1984 el PRIMER LUGAR entre las empresas financieras del país, retribuyendo así a su confianza y apoyo. Por eso aseguramos que PERUINVEST es la gran financiera.

Fuente: Estadística Semanal al 31.12.84 Superintendencia de Banca y Seguros
Estadística Semanal al 31.12.83 Superintendencia de Banca y Seguros



PERUINVEST

LA GRAN FINANCIERA

UNA INVERSION NO TIENE PORQUE NO ESTAR BIEN ALFOMBRADA... ... y con una buena cortina.

Tener una elegante y eterna Alfombra Framar es de por sí una buena inversión. A lo largo de 29 años, Framar, con sus

mecanismos de crédito y descuentos, viene cuidando el dinero de aquellas personas que tienen buen gusto.

Framar

Una inversión para siempre.

Domingo Orué 640 - Surquillo
Telfs: 457886, 463742, 454737
Av. Ricardo Palma 119 - Miraflores
Telfs: 450745, 460097
Av. La Marina 2895 - San Miguel
Telfs: 511766, 511254



LATIN ANDINA S.A.
CONSULTORES Y ASESORES DE SEGUROS

UNMSM



**CORTESIA
IMPRESORA
LA REPUBLICA S.A.**

DEBATE

UNA EN ESTA EDICIÓN

La crisis económica / Juan María
Lluch / Programa de estudios / José María
El torcedor / Diego / La crisis económica / José María
Vista / José
La crisis económica / Agustín Rivera / José María
Homenaje a Martín Aída / Agustín Rivera / José María
Agustín Rivera / José María
En el valle de Huesca / José María
Lina y literatura / José María

UNMSM

GALERIA DE ARTE



AV. BENAVIDES 474, MIRAFLORES - APARTADO 231 - LIMA 18 - PERU

SALIO

DEBATE

LEA EN ESTA EDICION:

La presa electoral / Pablo Macera

IU-PAP: ¿Programa común de gobierno? / Gonzalo García Núñez

El terrorismo / Diego García Sayán, Fernando Olivera, Jorge Trelles y Javier Valle-Riestra

La crisis económica / Augusto Blacker, Javier Iguíñiz y Raúl Salazar

Homenaje a Martín Adán / Rodolfo Hinojosa, Carlos Rodríguez Saavedra, Abelardo Sánchez León y Emilio Adolfo Wetsphalen

En el taller de Ramiro Llona / Emilio Adolfo Wetsphalen

Lima y la literatura / Luis Alberto Sánchez

UNMSM

**NUEVA NARRATIVA
PERUANA**

- **Pichones de millonario**
Rafael Zalvidea
- **El tiempo del amor**
Eduardo González Viaña
- **Mañana, las ratas**
José B. Adolph
- **Así es la pena en el paraíso**
Carlos Calderón Fajardo
- **Nuevo cuento peruano**
Selección de Antonio Cornejo Polar
y Luis Fernando Vidal

EN PRENSA

- **Intimididades de un burócrata**
Luis León Herrera
- **Otras tardes**
Luis Loayza
- **Tiempo al tiempo**
Isaac Goldemberg
- **Pólvora para gallinazos**
C. C. García



mosca azul editores

Conquistadores 1130, San Isidro, Lima

Fono 415988

UNMSM



MARTIN ADAN
1908 - 1985

IN MEMORIAM
(Foto de Baldomero Pestana)