

nuevo número

21

CULTURA QUECHUA HOY

*Conversación con
Rodrigo Montoya
Poesía cantada*

NARRACION

*SEVA: la primera
invasión USA
a Puerto Rico*

FILOSOFIA

*Secada / Rorty
Giusti*

CRITICA

*Ferrari / Ferré
Reisz de Rivarola*

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

16/22-01-2020

hueso húmero

Nº 21

diciembre

1986

SUMARIO

<i>La cultura quechua hoy. Una conversación con Rodrigo Montoya / Mirko Lauer, Mario Montalbetti, Abelardo Oquendo</i>	3
<i>Canciones quechuas</i>	22
Luis López Nieves / <i>SEVA: Historia de la primera invasión norteamericana a la isla de Puerto Rico, en mayo de 1898</i>	48
Robert Allen / <i>La carta muerta</i>	70
Jorge Secada / <i>Conversación con Richard Rorty</i>	72
Luis Loayza / <i>Inactualidad del Novecientos</i>	94
William Rowe / <i>Lectura del tiempo en Trilce</i>	100
LIBROS	
Susana Reisz de Rivarola / <i>La historia como ficción y la ficción como historia. Vargas Llosa y Mayta</i>	112
Américo Ferrari / <i>Varela: explorando los "bordes espeluznantes"</i>	134
Miguel Giusti / <i>Occidente: nuestras propias preguntas</i>	143
Mirko Lauer / <i>Chile subterráneo</i>	155
Rosario Ferré / <i>Sarduy: una mística erótica</i>	159
<i>En este número</i>	163
Viñetas de Antonio Cisneros	

HUESO HÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN:

Mirko Lauer y Abelardo Oquendo

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

ADMINISTRACIÓN: *Jaime Campodónico V.*

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

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

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.50, vía superficie

UNMSM

LA CULTURA QUECHUA HOY / UNA CONVERSACIÓN CON RODRIGO MONTOYA

H.H.: *Rodrigo, ¿de qué estamos hablando cuando hablamos sobre cultura quechua en los años 80? ¿De algo que se va, que desaparece irremediablemente como piensan unos, o de algo que está fuerte y que puede regresar, como piensan otros? Es un fenómeno fragmentario ya en la cultura peruana o todavía la cubre totalmente?*

R.M.: Creo que se está hablando de una cultura condenada a desaparecer si se mantienen las tendencias históricas existentes hasta aquí, pero que se resiste, se defiende, porque dispone de una lengua, de una matriz, de un conjunto de respuestas a problemas.

H.H.: *¿Cuáles son estas respuestas? ¿Cuál es esa matriz?*

R.M.: Habría que ver la matriz a través de los tres componentes de la cultura quechua de hoy. El primero, es un componente *pre-hispánico recreado*, es decir, una herencia del imperio incaico que ha sobrevivido a lo largo de casi cinco siglos, pero recreándose. En este punto debo marcar una radical diferencia con otras perspectivas de estudio de la cultura quechua que creen que lo pre-hispánico es hoy día tal como lo fue. Frente a la agresión española, hubo en un primer momento una reacción de reconquista que no fue posible y fracasó. Manco Inca perdió su guerra de re-

conquista; Santos Atahualpa y Túpac Amaru también la perdieron. Estos fueron los tres grandes movimientos en los que antes estuvo planteada la reconquista del antiguo poder.

H.H.: *Estos intentos de reconquista aglutinan una porción significativa de toda la población comprometida con el proyecto?*

R.M.: No para cubrir el universo total de lo que fue el imperio incaico, pero sí para regiones importantísimas del espacio peruano en los casos de Túpac Amaru, Manco Inca. De haber sido victoriosos, otra habría sido la historia del país. En consecuencia, esta derrota del esfuerzo de reconquista abrió una etapa histórica de adaptación y de resistencia que no ha terminado hasta hoy. Liquidado el intento de reconquista, lo único que quedó fue el enorme esfuerzo para adaptarse y sufrir lo menos posible.

H.H.: *Este impulso de adaptación, ¿también es un impulso en el cual se puedan detectar comunes denominadores?, ¿o ya es la dispersión del impulso, en el cual cada cual se adapta un poco como puede?*

R.M.: Supongo que al comienzo pudo haber habido una adaptación relativamente común, que después fue fragmentándose porque, paralelamente, el imperio español fue organizando su propio poder, lo que supuso reducir, en lo posible, el espacio inca, liquidar el Estado inca y convertir la sociedad inca en una suma de fragmentos locales. El Estado inca, hasta donde sabemos por la investigación (sobre todo de John Murra), no alcanzó a organizar un imperio poderoso. La invasión española encontró un Estado inca débil; por lo tanto, no fue difícil para el imperio español destruir la cúpula estatal, mas aun si se tiene en cuenta que al lado de los quechuas, habían una gran cantidad de grupos étnicos, con sus propias lenguas, y espacios reducidos y fragmentados, que fueron organizados dentro de una unidad estatal precaria. En consecuencia, desde el comienzo de la conquista, la monarquía española fragmentó y dividió lo poco que de unido había en el imperio incaico. Pero volvamos a la idea básica de la que partimos que es esta tradición prehispánica recreada. La cultura andina quechua es en primer lugar una cultura fundada en el principio de *reciprocidad*,

en una organización del Estado, la sociedad y las comunidades, articulada alrededor del intercambio de solidaridades entre unidades domésticas al interior del ayllu, entre ayllus y el Estado inca. La tesis de Murra es importante, porque sirviéndose del esquema de Polanyi propone que el imperio incaico fue un estado capaz de ofrecer a y recibir de una base de ayllus, un conjunto de bienes y servicios. Hoy día, este *principio del don* (dar para recibir, recibir para comprometerse a devolver) es uno de los pilares centrales de la vida andina.

H.H.: *¿De la vida geográfica andina? ¿De la vida cultural andina? ¿Eso incluye la presencia de lo quechua en las ciudades?*

R.M.: Por supuesto, un pilar de la tradición pre-hispánica recreada en este. En segundo lugar hay, lo que podríamos llamar, al principio de *competividad* entre los miembros de un ayllu y entre ayllus. Este elemento de emulación aparece en las crónicas, en toda la literatura que da cuenta del imperio incaico y, también, en los textos antropológicos y literarios que describen la vida andina hoy. En el ambiente antropológico, es de todos conocida la historia de la construcción de la carretera de Nazca a Puquio por ejemplo. En 1926, diez mil indios de 200 pueblos compitieron en 20 días para construir una carretera de 159 kilómetros. El principio motor de esta solidaridad, de este gran trabajo, fue el sentimiento de competición. Compiten los artistas en la música, los danzantes de tijeras, los cantantes, las autoridades para ver quien sirve más y mejor al ayllu, a la comunidad; en suma, toda la vida social está marcada por este principio de competición.

H.H.: *¿El acento dónde está? Porque acabas de decir "para ver quien sirve mejor a la comunidad". ¿No es el deseo, como puede darse entre nosotros, de ganar gloria para sí, una forma de destacar, sino el servir mejor a, o las dos cosas se sueldan?*

R.M.: El prestigio es posible a través del servicio a la comunidad. En el mundo andino clásico, la autoridad indígena de más prestigio es la que ha servido más a su pueblo. Es en el servicio colectivo donde se sitúa el éxito personal.

H.H.: *¿No en las cualidades del individuo vistas como propias? ¿En los talentos?*

R.M.: De ninguna manera.

H.H.: *¿Y esta es una visión que proviene de ellos o es una idealización de quienes ven a los indios del pueblo?*

R.M.: Esta visión es un pilar de la matriz cultural quechua. En la estructuración del *yo indio*, del *yo quechua*, el componente colectivo es decisivo. Cuando uno pregunta a un indio de hoy, y le dice *¿quién eres? ¿Cómo te llamas?* El responde, "soy del ayllu tal". Su identidad es en primera instancia colectiva. Dirá después "me llamo Juan Pérez". Este es el tercer elemento de la cultura quechua.

El yo colectivo se expresa en *nosotros* (nuqanchis), en "el pueblo lo hizo", "nosotros fuimos", en la no individualización del mérito y el beneficio. Nadie puede decir que la carretera a Puquio fue construida por Jacinto Quispe de Laramate. Fueron los indios de los ayllus de la provincia de Lucanas. Una lectura sencilla de toda la obra de José María Arguedas, muestra precisamente que uno de sus personajes importantísimos es la comunidad campesina.

H.H.: *¿Cómo son considerados entonces Túpac Amaru y otros? ¿Existe la categoría de héroe? ¿Cómo se les ve?*

R.M.: Difícilmente podría afirmar la existencia de héroes de ese tipo. Toda la religión estatal del imperio inca se perdió. Wiracocha, Pachacútec, los grandes dioses hacedores del mundo, de la mitología inca, no forman parte del universo religioso de los pueblos quechuas de hoy.

H.H.: *Sin embargo hay una idea que da vueltas desde hace tiempo, en el sentido de que el hecho de la dominación, se basaba, o se basa, en el aprovechamiento de antiguos reflejos culturales, recreados también con actos de dominación. El caso de la religión es el más evidente, o el que más se ha frecuentado; pero también hay otros casos. ¿Cuál es hoy, en los 80, por ejemplo, la relación de una mentalidad quechua con la idea de lo estatal?*

R.M.: Ninguna, si se tiene en cuenta que la idea del Estado inca, está realmente perdida como categoría histórica vigente. Quedan sin duda fragmentos sobre su esplendor y justicia, por ejemplo.

H.H.: *¿Cómo ven el Estado contemporáneo desde esa perspectiva los protagonistas del acto cultural quechua? Eso es importante para entender cómo se insertan reciprocidad, competición y yo colectivo en el proceso actual.*

R.M.: El Estado es visto a través de una palabra que creo importantísima: "el señor gobiernos"; como un estado colectivo *individualizado*. No lo sienten suyo, es un estado de fuera, extranjero. Es un gobierno que tiene varias cabezas; "señor gobiernos", es decir, una individualidad de muchas cabezas que en términos locales son el Juez de paz, el Teniente gobernador, el Alcalde, el sub-prefecto, etc. La relación con el Estado se da en términos de conflicto, pero de modo dual, se trata de una relación que puede calificarse provisionalmente como de una *hipocresía estructural*. Como fruto de la dominación, es táctico decirle *amén* al gobierno extranjero que nos domina y contra el cual no podemos hacer nada. Por otro lado, hay que hacer lo posible para obtener de él el mayor provecho. Hay un reconocimiento formal y real del poder del Estado exterior y un sentimiento de no reconocerlo como algo propio de la comunidad, del ayllu. Se desconfía del Estado por principio y por definición.

H.H.: *¿No estás llevando la recreación hasta un punto únicamente? Daría la impresión de que todo el proceso recreativo se detiene en las puertas del capitalismo; de alguna manera tu definición de cultura quechua 1986, presupone fuertes elementos de aislamiento respecto del Perú "moderno". ¿Qué pasa con estas ideas una vez que vencen esta barrera de aislamiento? ¿Qué pasa cuando la comunidad quechua, o de origen quechua, entra en relaciones más complejas con la "modernidad" y el Estado?, ¿cuánto de esto queda? ¿Cómo se le procesa de cara a la "modernidad"?*

R.M.: En este punto aparece mejor explicitada la idea de la tradición recreada, porque me parece que en la esfera política hay una extensión del principio andino del uso del máximo posible de pisos ecológicos para obtener los productos necesarios para el consumo de la unidad doméstica. Me parece que los indios razonan frente a los partidos, frente al gobierno, como lo hacen frente a los pisos ecológicos. Voy a contar aquí una historia ilustrativa: un campesino dirigente de varias comunidades en Puno llegó a Lima y me buscó

pidiéndome apoyo para sus gestiones. Le ofrecí lo que pude, en las varias veces que él regresó a Lima, y descubrí que él pedía el mismo apoyo a personas de diversos gremios y grupos políticos, sin decir nunca a nadie a quienes más les estaba pidiendo lo mismo. Inicialmente pensé en haber sido utilizado, pero inmediatamente me dí cuenta de que yo hubiera seguido el mismo camino si fuera un hombre como él, muy pobre, con una extraordinaria vocación de servicio a su comunidad, trabajando por su comunidad cinco años, viviendo en las condiciones más duras. Si él no apela a los diversos pisos políticos, no puede obtener lo que busca. He ahí una inteligencia de que es el Estado y de lo que son sus mecanismos, un dominio de cómo se obtienen las cosas, de quiénes tienen poder de decisión y a través de quiénes y de aquí, instituciones y agrupaciones, se obtiene algo.

De otro lado, el Estado visible para el campesino quechua, nunca es el Estado síntesis abstracta de un poder total, es sólo un conjunto de pequeños fragmentos y nada más.

H.H.: *¿Qué pasa cuando la cultura quechua en una parte cruza la línea y se enfrenta cara a cara en su territorio, o en su migración, con el capitalismo y la modernidad? La pregunta previa es: ¿Cuánto esta acá y cuánto allá?; la segunda es, para la que esta acá, ¿cómo se produce la última recreación, el último avatar, el más reciente de todos estos elementos hoy?*

R.M.: Creo que es demasiado temprano para responder a estas preguntas, porque todavía hay cuestiones de base que no hemos tocado. Hay cuestiones de fondo que todavía no están establecidas como pilares para la propia conversación. Por ejemplo, el pensamiento quechua —como el pensamiento precapitalista en general— es un pensamiento particular concreto. Cuando los campesinos en quechua quieren expresar la idea de una conciencia política, usan el verbo quechua *gapiy* que quiere decir agarrar, aprehender. El Estado para los indios quechuas no es si no la autoridad específica. Por eso, la visión del Estado oscila entre el bien y el mal, y se personifica en tales y tales autoridades, abusivas o no abusivas. De ahí la lealtad y el rechazo, la gratitud y la queja.

El problema planteado es si es posible que el yo colectivo de un ayllu pidiera ser el punto de partida de una abstracción que permitiera a un ayllu o a los miembros de un ayllu llegar a considerar al Estado como tal y no como una autoridad. Sobre esto pienso que, en todos los casos, en el mundo andino el Estado es extranjero al ayllu, y una de las palabras que en castellano entró con muchísima más rapidez, desde la conquista, fue la palabra extranjero.

H.H.: *¿Cómo se dice?*

R.M.: Isanguiru. Hay una lucidez clarísima de separar el Estado como algo exterior, extranjero, que no tiene nada que ver con el ayllu que es la parte del nosotros, de los campesinos, de los indios.

Por otro lado, el ayllu es la unidad local, pero lo importante que hay que señalar aquí es que el nivel aparentemente local, es el nivel total en el que se da el curso de la cultura fragmentaria en cada ayllu, en cada región. Puede uno llegar al extremo de reconocer evidencias de la etnografía andina, que revelan como, por ejemplo, en todos los estudios de los famosos ayllus de Puquio, se da cuenta de que lo que ocurre en un ayllu no es necesariamente conocido por los otros ayllus que son parte de la misma localidad.

H.H.: *Aquí la pregunta sería, ¿el otro ayllu también es extranjero? ¿O, lo es de la misma manera en que el Estado es extranjero?*

R.M.: Nunca, nunca. El otro ayllu no es nunca extranjero, es un aliado, o un competidor aliado, porque toda la estructura andina que conocemos de bipartición y de quadripartición establece relaciones de alianzas directas entre ayllus.

H.H.: *¿Y qué es lo que impide un eslabonamiento nacional en términos territoriales?*

R.M.: En que en la memoria de los ayllus se perdió el frágil Estado nacional inca.

H.H.: *¿Qué pasa cuando el Estado asume nuevas presencias, a través de la televisión, del sistema financiero, de la burocracia, de su propia integración?*

R.M.: Este fenómeno último que describes debiera ser investigado. La llegada de la televisión al mundo andino es

un fenómeno reciente. No conocemos hasta hoy ningún estudio sobre los efectos de la televisión en la reproducción o en el corte de la reproducción de lo andino y no puedo hablar de lo que no conozco. Me parece que este capítulo debe ser objeto de una investigación muy seria.

H.H.: *Mustafa Isrui** dice que uno de los problemas de la *lucha del mundo árabe con occidente* es que confunde modalidades de resistencia con imágenes de nación, tú estarías queriendo decir, a lo mejor, que si existe esta conciencia de la distinción en el mundo quechua, que hay un tratamiento con el Estado, con la modernidad o como quieran llamarlo, que es distinto de lo que sería la modalidad de resistencia, distinta a la imagen de nación que tienen ellos mismos, ¿existe esta conciencia? La segunda pregunta retomaría tu primera afirmación sobre que el mundo andino está condenado a desaparecer, mi pregunta es ¿es ésto también un juicio valorativo? ¿es malo que desaparezca, o no? Y retomando nuevamente lo de Isrui, su planteamiento era algo así como que, es bueno que desaparezca el mundo árabe, lo que hay que hacer es infiltrarse. Así como tú dices que el mundo andino va a desaparecer, fuera de poder ser un juicio práctico, decir si va a desaparecer o no, pero si es un juicio valorativo, si es a favor o en contra, si es malo que desaparezca o no lo es. Que la desaparición sea justamente la infiltración en la modernidad, y si va a descubrir ahí una nueva identidad.

R.M.: Se abren aquí dos capítulos para el resto de la conversación. Con el corazón deseo que la cultura quechua no desaparezca. Con mi inteligencia razono, veo la realidad y digo, aunque me duela, que este mundo está destinado a desaparecer si se mantiene la actual dominación cultural. Como deseo que no desaparezca, pienso que una alternativa política diferente podría detener este proceso, y permitir que lo que hay de bueno y hermoso en este mundo quechua se reproduzca. Si este deseo es posible o no, ese es otro asunto. Una propuesta socialista para el Perú debe tener una posición frente a este asunto. Arguedas tuvo una intuición que a mí me gustaría llevar más adelante, cuando dijo:

* Ver *Hueso Húmero* N° 19, pgs. 121-125.

"El socialismo en el Perú tendría que ser *mágico*". Nunca dijo en que consistiría el socialismo y porqué tendría que ser *mágico*, pero como era una persona sumamente intuitiva, tenía seguramente buenas razones para pensar así.

H.H.: *Separar lo que convendría y lo que debe desaparecer, eso supone que alguien decida, ¿hay alguien que pueda decidir?, ¿desde dónde vendría la decisión?*

R.M.: No he pensado en el asunto y a lo mejor pueden tener razón; pero alguien tiene que proponer una imagen de una sociedad para el futuro. No está en discusión si esa utopía es necesaria o no para el Perú. La discusión debe guiar sobre quiénes deben ser convocados para asumir la preparación del borrador de ese Perú socialista.

H.H.: *El término utópico es la frase acuñada del socialismo utópico frente al socialismo mágico. ¿No es esto debilitar la tesis socialista?*

R.M.: Si por utópico se entiende como imposible, seguramente.

H.H.: *¿Pero como mágico no es más bien etéreo?*

R.M.: No, porque el componente *mágico* vendría a significar, en mi opinión, el *reencuentro* de una sociedad con la danza, con la poesía, con el derecho de la gente a tener sus propios dioses, sus propios ritos, a bailar lo que le gusta bailar.

H.H.: *¿Crees que existe en el mundo andino una conciencia de la distinción entre modalidad de resistencia e imagen de nación o nacionalidad?*

R.M.: No creo que haya en el mundo quechua una imagen de nación, ni creo que haya existido alguna vez. El imperio incaico no tuvo tiempo para dar una visión optimista de la historia, no tuvo tiempo de crear una idea de nación. Cuando estaba, probablemente, en el camino para lograrlo se encontró con los invasores españoles que truncaron el sueño. El imperio español logró fragmentar lo poco que de unido había; en consecuencia, la noción de una unidad colectiva por encima del ayllu y de la comunidad local, no tenía de dónde surgir. He insistido en muchos trabajos, en el profundo *localismo* de lo andino en el Perú.

H.H.: *¿Entonces eso que en los libros de historia se llaman los límites del Tahuantinsuyo sería una farsa? ¿No sería una farsa político militar, pero sí en términos de nacionalidad?*

R.M.: La evidencia histórica de la débil nacionalidad inca es doble: primero, el casi total olvido de *Wiracocha* como dios estatal organizador del mundo; y segundo, lo que es peor, el uso de la palabra *Wiracocha* como sinónimo de alguien que tiene poder, de un extranjero. *Wiracocha* fue en el imperio el dios estatal creador y organizador del mundo. Hoy *Wiracocha* en el mundo andino quechua es el *misti*, el *blanco*, el *dominador*, el que tiene poder. Lo que ha ocurrido es muy simple: dentro de la estructura del poder, el espacio ocupado por el Estado inca ha sido ocupado por los españoles y sus herederos.

Este antropólogo australiano importante en el país, que trabaja ahí medio perdido, ha escrito un artículo lindo hace unos quince años atrás, en que asocia la figura del presidente de la república como un dios, es decir, el presidente de la república es el dios *Wiracocha* de ahora, el gran poderoso, entonces este poder estatal no funciona más y el localismo está pobremente probado.

H.H.: *Los elementos distintivos de la cultura quechua, como los tres que mencionaste al comienzo de tu exposición, no son posibles fuera de comunidades pequeñas y cerradas. ¿Cómo se evidencia eso ahora en el mundo urbano?, ¿con cuánto de todo eso viaja una persona a Lima?*

R.M.: Cuando una persona llega a Lima con un bagaje estructural andino siente el *trauma de la ciudad*, y sufre lo que Segúin llamó el síndrome de la desadaptación. En una situación límite para enfrentar y adaptarse a la ciudad, descubre que parte de su cultura le sirve y otra ya no. Y aquí habría que marcar una clara diferencia con toda la mitología que hay sobre los migrantes andinos de Lima. Hoy es común oír que los migrantes andinos reproducen íntegramente, en Lima, la cultura andina. No es verdad. En la ciudad se pone a prueba lo andino y algunos pilares son útiles y otros no. La reproducción de lo andino es útil al comienzo, después ya no porque la ciudad gana a los migrantes, los

absorbe y la reproducción de lo andino se corta... Cuando digo que la tendencia de cambio de la cultura quechua se orienta hacia su liquidación, estoy pensando en lo que ocurre con *las generaciones II y III de los migrantes*.

H.H.: *¿La comunidad organiza la migración? ¿La instalación?*

R.M.: No, no es la comunidad la que organiza la migración, sino es la cultura andina quechua la que en condiciones de agresión de la ciudad organiza la defensa, hasta la victoria. De ahí en adelante, cada uno queda libre y el yo colectivo se pierde.

H.H.: *¿Naturalmente las modalidades de resistencia son ahora imagen de nación?*

R.M.: Son modalidades de resistencia frente a la ciudad. Saltar de ahí a la nación me parece ir al vacío.

H.H.: *¿Los que conforman una comunidad, de estos grupos de estas tres características, tienen una visión limitada de la unidad que constituyen o reconocen en otros esas mismas características? ¿El localismo de cultura, lo extienden más allá de sus propias fronteras comunales?*

R.M.: No, porque el localismo propio de la estructura colonial del mundo andino se reproduce en las ciudades. La pieza teatral que presenta el grupo Challco de Puquio en La Cabaña es vista por los migrantes de Puquio. Los vecinos de las cuatro provincias circundantes no van porque no les interesa.

H.H.: *O sea que el mundo quechua es un mundo quechua para nosotros, no para ellos...*

R.M.: Así es, he escrito alguna vez que el concepto *sociedad andina* es una invención de los intelectuales.

H.H.: *¿Sin embargo, por género próximo y diferencia específica, una persona que viene de ese mundo, tiene que ver un parecido a los demás? ¿Cómo ve al que no es de Puquio? ¿Lo ve como serrano, como limeño no? ¿No hay posibilidad de un común denominador, de una afinidad por lo menos, con los demás?*

R.M.: Creo que hay una solidaridad de principio, andina y chola al mismo tiempo, en circunstancias particulares, que

colocan a unos migrantes al lado de otros, para actuar juntos. En el trabajo, en la invasión de una barriada, aparecen los mecanismos de solidaridad. En la industria en Lima, hay una solidaridad entre los serranos frente a los costeños, como arma de defensa frente a la dominación de los costeños. En ese conflicto aparece seguramente la solidaridad de un obrero del Cusco con otro de Pampas. En los momentos duros hablan en quechua, y sienten que son parte del mundo de los zorros de arriba. Pero es importante señalar que tiene que haber una circunstancia precisa que coloque a los migrantes de una localidad al lado de los migrantes de otra. Sin estas circunstancias especiales cada migrante se queda en el refugio de su localismo andino.

H.H.: *La primera generación aprovecha sus bagajes, sus culturas, para usar mecanismos recreados e integrarse, ¿y la segunda?*

R.M.: Así es; la segunda generación tiene el trauma del origen de la primera, como castración, como experiencia dolorosa; llegaría hasta decir como historia vergonzante, de la que vale la pena arrepentirse. Puede hablarse de un trauma de la segunda generación, porque el sentimiento de vergüenza de los migrantes de haber nacido en la sierra, de ser indios, de tener apellidos indios, se prolonga a la segunda generación, a los hijos de los migrantes que se resisten a informarle a la gente que sus padres son serranos, entonces la vergüenza continúa. Hay un capítulo vergonzante en la historia personal de muchos migrantes por este origen.

Cuando Hernández y Saba hablan de la importancia del padre en Garcilaso, no hay una referencia exclusiva a Garcilaso como aquél que está buscando a su padre biológico; y creo que la distinción entre padre biológico y padre social es útil para mostrar cómo, en el caso de Garcilaso, él estaba buscando que su padre biológico, perfectamente identificado, fuera a su vez su padre social. No tanto porque lo educara o se ocupara de él, sino porque le ofreciera sobre todo el reconocimiento de su apellido, valorizarlo como hijo que era capaz de portar un nombre español.

Es importante conocer la diferencia entre un padre biológico y padre social, que se maneja en toda literatura de parentesco, pero también hay que insistir en la idea de que

en el mundo andino lo que cuenta es el padre social, y para toda perspectiva sicoanalítica es el padre social.

H.H.: *¿El padre social es el ayllu?*

R.M.: El padre social es el hermano de la madre, o es el abuelo; siempre en el hogar materno hay una figura paterna que está dada en un caso, por el hermano de la madre, que viene a ser el tío biológico del niño, o en ausencia, el abuelo; pero es frecuente observar los dos casos, la presencia paterna por vía del hermano materno y del abuelo. Es por esta razón que en el curso de la exposición dije que no tiene demasiada importancia o es nulo el asunto de saber quién fue el padre que engendró a la criatura, porque en el crecimiento o en la socialización, el hermano de la madre o el abuelo asumen la función del padre.

H.H.: *¿El padre social está individualizado?*

R.M.: Absolutamente individualizado, totalmente. Lo que produce el trauma y el síndrome de vergüenza del origen es la dominación social, económica, política y racial; creo que esa es la idea global. No es la ausencia de padre, no es una castración en términos psicológicos, siquiátricos, sicoanalíticos; no, es simplemente la consecuencia de una profunda dominación, que en términos de esta vergüenza remite con mayor peso, creo yo, al componente étnico del asunto, por que quien tiene el color del indio, la nariz, los rasgos físicos del indio, aunque tenga dinero, sigue sufriendo las consecuencias de esa característica física. Y ese es el hecho decisivo que explica por qué hay en el Poder Judicial expedientes de personas que renuncian a su apellido indígena, —se está por hacer la investigación que dé cuenta de este asunto—, pero el fenómeno existe.

H.H.: *Pero a todos no les fue mal en la primera migración.*

R.M.: Por supuesto que no. Antes de ver lo que pasa en la segunda y tercera generación, vale la pena ver claramente y establecer que los que vienen en la primera generación, no todos son iguales, y se dividen —gruesamente— en tres tercios. El primero es de los migrantes militantes del amor por su tierra, los que la recuerdan, los que se preocu-

pan por buscar un manto para la virgen, una banca para la iglesia, la pista para la carretera, la carretera donde no hay...

H.H.: *¿Ese tercio tiene una ubicación en el tiempo?*

R.M.: Toda primera generación de migrantes tiene, en mi opinión, un tercio que está comprometido en dar. Yo soy parte de este primer tercio, plenamente. Comparto la vida de los migrantes de mi pueblo, sus tierras, sus luchas y gestiones. El segundo tercio de los migrantes es el que desde el comienzo tiene una ruptura total con su pueblo. Conozco familias enteras que jamás han vuelto a Puquio desde que salieron y no los juzgo. Ellos tienen esa reacción por la pobreza en que vivieron, por la amargura del recuerdo doloroso. Para los migrantes del primer tercio, el mundo andino tuvo algo de alegría que conservar, que recordar; para los segundos el mundo andino fue pena, hambre, marginación, dolor, y tienen toda la razón del mundo, porque nadie vuelve donde lo trataron mal.

El tercer tercio es de los que están en el péndulo del reloj, de los que no están decididos por el primero ni el segundo, de los que en un momento se sienten atraídos por la tierra y aparecen, y en otro se sienten atraídos por la gran ciudad y pesa más lo negativo de su pueblo y se pierden.

Hace unos 15 años en Barranco hubo una gran fiesta de los puquianos. Además de la orquesta, habían arpas, violines, guitarras, charangos. Un excelente grupo de músicos no tenía dónde hacer música. Fui el responsable de cortar la instalación de los parlantes que llegaban hasta un ambiente pequeño. Cerramos la habitación para cantar. Vi a una señora de abrigo de piel, llegar una, dos y tres veces, abrir la puerta, mirar e irse. En la cuarta vez que abrió la puerta, le dije: "señora, pase usted. Lo que Ud. quiere es cantar, venga cante". La señora cantó y lloró durante una hora. Me confesó después que hacía veinte años que no regresaba a su pueblo.

H.H.: *¿Qué papel estructural tiene la vuelta? ¿Qué llevan de vuelta los que vuelven, qué traen los que regresan?*

R.M.: Lo que es esencial es que hay un romance con lo andino, el regreso a las fuentes. Me digo "tengo que ir ahora en julio a Puquio, porque los huamanis van a molestarse

conmigo". Tengo un romance con los *huamanis*, dioses montaños, con los cerros, a los que conozco de memoria. He vivido en Puquio, he caminado, he tenido alegrías y penas. Al volver a mi pueblo renuevo mis fuerzas y soy feliz.

H.H.: *¿Romance por la tierra o por la lengua?*

R.M.: Por todo junto; por la tierra, la lengua, por la música, el paisaje, la gente, los recuerdos.

H.H.: *Todo eso culturalista, es superestructural...*

R.M.: No, para mí la cultura y la afectividad son estructurales; es decir, esenciales y no simplemente un residuo o epifenómeno de la economía.

H.H.: *¿Qué reproduce esa atadura real? ¿Cómo se reproduce la cultura quechua en el territorio enemigo de los años 80?*

R.M.: Aquí tocamos el terreno importantísimo de la afectividad.

H.H.: *¿Qué le atribuyes tú para ti o para tu visión de la cultura?*

R.M.: No tenemos una teoría de la afectividad. No le damos importancia a los afectos. Nos interesan sólo cuando estamos enfermos y recurrimos entonces a los siquiátras, a los sicólogos y a los curanderos. Pero le damos atención a los afectos cuando nos alegran, cuando nos hacen reír, cuando nos producen una profunda emoción. Es aquí donde la cultura, el arte, la danza, el canto, la música, son parte de la vida cotidiana. No es gratuito, que los migrantes que volvemos somos los que tenemos una identificación profunda por la música, el canto, la danza. Los que no vuelven son los que tienen una vinculación muy pobre con ese mundo, porque la amargura en que vivieron, en el dolor con el que vivieron, no pudieron participar de la alegría de los demás.

H.H.: *¿Esta especie de nostalgia queda ahí?*

R.M.: No, me refiero al primer tercio de los migrantes que viven en Lima.

H.H.: *¿Y qué del segundo grupo que vuelve, es una especie de nostalgia, o algo parecido?*

R.M.: No, no la tiene.

H.H.: *Pero tiene algo que Arguedas menciona de un texto del cual quiero hablar después, de un arequipeño, Arguedas toca de este arequipeño Delgado del Olmo que escribe sobre sicosis y mestizaje, el problema de la bastardía en el Perú, según él, Arguedas toca el centro de la problemática quechua hoy cuando habla de la rabia andina, y habla de esta cosa rabiosa que existe y le busca causas, es decir, ¿este segundo tercio vive con la rabia? Y si es cierto, ¿no está tocando también ese aspecto medular, no está describiendo un idilio en Lima, de alguna manera?*

R.M.: La rabia andina atraviesa los tres tercios, porque la rabia es la consecuencia de la no reproducción o no encontrar los principios fundamentales de la cultura andina quechua y de una profunda marginación en la ciudad. La rabia andina no es un patrimonio exclusivo del tercio que tiene amargura y que renuncia a su pueblo; la rabia nos atraviesa a todos. No sé si ustedes recuerden un artículo que escribí sobre "Izquierda Unida y Sendero", en la revista Sociedad y Política. Utilicé el término *rabia andina*. La rabia andina la tenemos los tres tercios, unos más que otros, pero éste es un elemento decisivo.

H.H.: *Ahora, Delgado del Olmo habla de la rabia andina y la asocia con la sicosis y la bastardía, y dice que uno de los problemas de la cultura peruana es precisamente la bastardía, este hecho de ser toda una cultura, todo un país hijos de madres con las cuales sus padres hispánicos no se casaron, a las cuales, como en el caso de Garcilaso regalaban, etc., esto es lo que produce una rabia esencial, profunda, casi una sicosis, ¿cuánto hay de esto?*

R.M.: No creo. Oyéndote, estoy pensando en el artículo de Max Hernández y Saba. La reflexión sobre "quién es mi padre", "buscar las raíces de mi padre", "mi apellido", "mi herencia", "mi nombre", eso es una reflexión individual. En el mundo andino, *no tener padre* no es ningún problema. La lógica del matrimonio indígena reconoce la libertad sexual de los solteros y una fidelidad de los casados. El hombre que ama a una mujer con hijos, los asume como suyos, y no hay la distinción entre "hijo natural", "legítimo" e "ilegítimo". El padre social clave para la formación afectiva de los mismos existe. El padre *biológico* se perdió, pero no

cuenta. El caso de Garcilaso es importante como un problema individual que tuvo que ver con los mestizos de abolen-go, pero no con los indios comunes y corrientes.

H.H.: *¿Qué hacen en Lima? ¿Qué es este señuelo tan grande que puede, de alguna manera romper —ya que la segunda, tercera, cuarta y hasta quinta generación pueden conocer ese rompimiento— esos tres factores constitutivos del mundo andino?*

R.M.: Porque las fuerzas que nos obligan a venir a Lima son más importantes que las que nos harían no salir o volver.

H.H.: *Pero, ¿cuáles son las que te hacen partir?*

R.M.: La migración nunca fue importante cuando hubo equilibrio mínimo entre los hombres y la tierra; es más, ustedes saben muy bien que a lo largo del siglo XIX faltó mano de obra en este país y por eso vinieron los chinos, los japoneses. Al final del XVI la población del imperio inca había sido diezmada. Cito un caso, el valle de Chancay había perdido el 90% de su población. Hubo en consecuencia tierra suficiente para cuanto español podía llegar ahí y cuanto indio quedaba después de la masacre y conflicto cultural y de salud. Hubo un fondo de tierras disponibles hasta comienzos del siglo XX. La expulsión de campesinos empobrecidos por el fenómeno de la expansión capitalista y feudal-colonial que va desde 1885 hasta 1930, y la revolución de la medicina con el descubrimiento de los antibióticos son dos de las causas más importantes. Se rompió el equilibrio hombre-tierra. Hay que tomar en cuenta que los hijos dentro de la familia andina no tienen derechos iguales, no sólo por la herencia andino prehispánica, sino por el elemento español feudal cristiano incorporado. El hijo mayor queda con la tierra que tiene el padre y el hijo menor se va. El no conseguir recursos para vivir es la razón para irse, como una opción en el dolor, en la pena. Cuando aparezca nuestro libro sobre la poesía quechua verán ustedes que el capítulo sobre la migración es de una pena y de un dolor inmenso.

H.H.: *Tú has escrito que uno de los grandes mitos contemporáneos dentro de la cultura quechua es el mito contemporáneo de la escuela, que es un mito del valer más a*

través de la educación y por lo tanto el mito de valer más a través de la modernidad. ¿Cuánto pesa el atractivo de la modernidad en la migración? ¿No hay una pauta de alegría en la migración?

R.M.: Su paso es muy importante.

H.H.: *¿Este mito no fue un incentivo de la migración?*

R.M.: No es un mito de la migración, es un mito global de la sociedad.

H.H.: *Pero esa nos lleva de manera natural hacia los centros capitalistas...*

R.M.: Sí, pero ese mito hace posible que en todas partes del pre-capitalismo se instalen escuelas, los colegios, las normales, y si el diputado es poderoso, las universidades.

H.H.: *¿Dirías que es un intento de atraer a la modernidad?, ¿un "cargo cult" de la modernidad y no un incentivo de la migración?*

R.M.: Es un incentivo a la migración como resultado, como consecuencia marginal; en términos económicos sería una utilidad marginal del mito. Porque no es cierto que la escuela esté en la costa en la gran ciudad.

H.H.: *Sin embargo, a pesar de su carácter de utilidad marginal, la presencia de la mejor escuela en el centro capitalista, ¿no hace de alguna manera que la mejor inteligencia produzca un equivalente local de la fuga de cerebros y de talentos? ¿Ha pesado en la cultura quechua la pérdida de sus mejores pensadores?*

R.M.: Este fenómeno ocurre sólo dentro de una fracción de las capas señoriales del mundo andino.

H.H.: *¿Estas capas hubieran sido importantes en términos de una visión nacional, en el sentido hegeliano de la palabra, de la cultura quechua?*

R.M.: No, porque si yo me hubiese quedado en Puquio, por ejemplo, no hubiera tenido la posibilidad de ser un aliado de los indios.

H.H.: *Los que se quedaron no están teniendo esa posibilidad?*

R.M.: Sin duda no, son el cuchillo de los indios. Una anécdota (porque es feliz, porque cuenta, porque describe

lo que estamos tocando). El libro de producción parcelaria en Puquio fue producto de un trabajo de campo con alumnos de San Marcos. Trabajamos dos meses y les dije a los muchachos, vamos a reservar dinero para que al final del estudio demos una comida de agradecimiento a los campesinos que nos ayuden en el trabajo. Invitamos a las directivas de las cuatro comunidades de Puquio con libertad de ellos para invitar a sus amigos, y luego cada estudiante tenía derecho a invitar a cuatro personas que para ellos representaban el mayor apoyo para el trabajo. Nos reunimos en la casa que alquilamos y cerramos la puerta con llave, porque era una reunión de San Marcos con las comunidades de Puquio. Un misti, amigo mío, y otros tocaron la puerta, quisieron entrar y les dije "no, esta fiesta no es para ustedes". Jamás hubiese podido hacer eso yo si me hubiese quedado en Puquio, porque la salida de Puquio fue el encuentro con Arguedas, con la universidad, con la izquierda, con la revalorización de lo nuestro. Había heredado un arma de mi padre que, a diferencia del resto de su clase, sí permitió que sus hijos aprendiésemos el quechua.



CANCIONES QUECHUAS

PIRWALLA PIRWA

(irapi taki)

Qarikuna:

Guiallallay, guiallay, guiña
guiña guiñaya guiña...
Huamangallay Turrimanta pirwalla pirwa
labrada cinta chutakamun pirwalla pirwa
tusukusun, takikusun, pirwalla pirwa
kay chika sumaq pampachapi pirwalla pirwa
Cibadayta saruy niyki pirwalla pirwa
manay qala pampatachu pirwalla pirwa
triguchaytam saruy niyki pirwalla pirwa
manay yanqa pampatachu pirwalla pirwa.

Warmikuna:

Lucanasniy turrimanta pirwalla pirwa
labrada cinta chutakamun pirwalla pirwa
tusukusun, takikusun pirwalla pirwa
kay chika sumaj pampachapi pirwalla pirwa
iqnunillay irachapi pirwalla pirwa.
Cibadayta saruy niyki pirwalla pirwa
manam qala pampatachu pirwalla pirwa
triguchaytam saruy niyki pirwalla pirwa
manam yanqa pampatachu pirwalla pirwa.

.....

“Qayra” o danza de la cosecha de cebada y trigo en la Comunidad de Eqnuni, de la provincia de Lucanas del Departamento de Ayacucho Ofrecida a nosotros por Leo Casas.

En Ayacucho es corriente una danza mestiza de la Pirwa (“Todos bailando/, pirwalla pirwa/ y el que no lo hace/ paga la multa...”). La Pirwa fue una danza de cosecha, como la que se canta aún en algunas comunidades de Ayacucho.

Pirwa es un cerco redondo, una ronda, pirway es sinónimo de canto, baile, fiesta, alegría.

RONDA, MI RONDA
(canción de la cosecha)

Los hombres:

Una cinta labrada, mi ronda-ronda
se extiende desde la torre de Huamanga, mi ronda-ronda.
Bailemos, cantemos, mi ronda-ronda
en esta era tan preciosa mi ronda-ronda.
Te dije que pises mi cebadita, mi ronda-ronda
y no la pampa desnuda, mi ronda-ronda.
Te dije que pises mi triguito, mi ronda-ronda
y no la pampa en vano, mi ronda-ronda.

Las mujeres:

Una cinta labrada, mi ronda-ronda
se extiende desde la torre de Lucanas, mi ronda-ronda
bailemos cantemos, mi ronda-ronda
en esta pampita tan, tan hermosa, mi ronda-ronda
en esta erita de *Egnune* mi ronda-ronda.
Te dije que pisaras mi cebadita, mi ronda-ronda
y no la pampa desnuda, mi ronda-ronda
Te dije que pisaras mi triguito, mi ronda-ronda
y no la pampa, en vano, mi ronda-ronda.

.....¹

1. Cada uno de los danzantes recomienza los versos citando la torre de una Iglesia de su pueblo y el lugar en el que se realiza la era o cosecha de trigo o cebada.

MICHINAY URQUPI TIYAQ MASILLAY

1

Michinay urqupi tiyaq masillay
 wayllalla ischullay
 qamllañamari yanachallayta
 qawaykapuwanki
 qamllañamari yanachallayta
 pasakuchkaniñas.
 Utku pankillay yana ñawillay
 amamá waqankichu
 kuyawasqaykita yuyarispaymi
 chayllam kutimusaq.

2

Yark'anallawan nispa nillaptin
 wayllalla ischullay
 qamllañamari simichallampi
 ruruykapuwanki.

3

Yakunallawan nispa nillaptin
 wayllalla ischullay
 qamllañamari simichallanman
 sullaykapuwanki.
 Utku pankillay yana ñawillay
 amama llakinkichu
 waylluwasqaykita yuyaris paymi
 chayllama tikramusaq.

4

Ripunay urqupi tuku waqaptin
 wayllalla ischullay
 sutillam mana manañam aswan
 kutimusa qñachu.
 Utku pankillay...

Huayno ayacuchano clásico. Los autores fueron el Padre Navarro del Aguila y el maestro Telésforo Felices. Probablemente de los años veinte. El maestro Felices fue un excelente guitarrista, músico trovador y errante. Dejó en la provincia de Lucanas, por ejemplo, sus lecciones de guitarra huamanguina.

PASTORA, COMPAÑERA MIA EN LAS PUNAS

1

Ischu, mi ischu tierno¹
tú no más velarás por mi amada
por mi pastora que pasta conmigo
el ganado de las punas
cuídala tú,
ya me estoy yendo.
Copito de algodón, ojitos negros
no vas a llorar
volveré inmediatamente
cuando recuerdo cómo me quisiste.

2

Cuando ella diga "tengo hambre"
ischu, mi ischu tierno,
tú no más frutearás en
su boquita.

3

Cuando ella te diga, "tengo sed"
ischu, mi ischu tierno,
tú no más le darás en su boquita
tu rocío.
Copito de algodón, ojitos negros
no vas a sufrir
recordando cómo me arrullaste,
volveré inmediatamente.

4

Pero si cuando me esté yendo?
canta en el cerro un búho
seguramente ya no,
ya no volveré nunca.
Copito de algodón, ojitos negros...

1. Ischu o ichu, pasto de la puna, el *waylla ischu*, es el pasto tierno, *preferido* por los animales y usado para el techo de las chozas, en la fabricación de adobes. Tiene también un uso ritual en las ceremonias religiosas.

SHUMAQLLA WAQAMKU WAYTA
(Waynu)

1

*Shumaqlla waqanku wayta
hirka hirkallan tuktukuq
imataraq nimankiman
wari plazachu plantaptiy.*

2

*Qamshi incantuyoq kanki
llapan llapanta waqatsiq
furstirukunata
mishikankaman tikratsiq*

3

*Shumaqlla waqanku wayta
gam vidallayta musyanki
imayuqtam gam kallanki
llapan llapanta waqatsiq.*

4

*Ay Waqanku shumaq wayta
imayuqtaq gam kallanki
wari markaman shamuqtaqa
markallampa qunqarikun.*

Wayno antiguo y anónimo de la provincia de Huari del Dpto. de Ancash. Es como un himno de los huarinos. Lo cantó para nosotros la Srta. Ruth Magali Santiago Gregorio en Acopalca y nos ofreció, después, la versión escrita (Huari, mayo de 1985).

1. La flor de *waqanku* crece por encima de los 3,500 mts. de altura. Esta flor aparece en la leyenda de fundación del pueblo de *Huari*. Cuentan que los antiguos pobladores de *Huari*, encontraron una Virgen. Los hermanos Juan Huarín de *Llaclla*, María Qiray de *Huari* y María Rupay de *Acopalca*, decidieron construir en sus pueblos una Iglesia y acordaron que quien la terminara primero se llevaría a la Virgen. Ganó María Qiray de *Huari*, quien hizo trabajar a todos sus hombres y mujeres día y noche con la música del *Pikullo* y la caja. Después, María Qiray fue con los suyos a la laguna de *Purway* y antes de perderse en sus aguas les dijo: "No abandonen nunca este pueblo de *Huari*. He sembrado en las cua-

HERMOSA FLOR DE WAQANKU
(Wayno)

1

Hermosa flor de *waqanku*¹
tú que floreces en los cerros
¡qué me dirías!
si te plantara en la plaza de Huari.

2

Tienes seguramente un encanto
para hacer llorar a todos
y convertir a los forasteros
en Huarinos.²

3

Hermosa flor de *waqanku*
tú sabes mucho de mi vida
¿qué de especial tienes tú para
hacer llorar a todos?

4

Hermosa flor de *waqanku*,
¿qué de especial tienes tú
para lograr que los
forasteros olviden en Huari
a sus pueblos?

tro esquinas de la plaza, la *flor de Waqanku*. Viéndolas, los forasteros que lleguen a Huari se quedarán. Y cuando los huarinos se vayan, viéndolas, llorarán". Don Glicerio Trujillo, huarino, Subprefecto de San Luis, contó esta leyenda a Irene Vegas del CEPES y a nosotros en mayo de 1985, en San Luis. La flor de Waqanku es un símbolo del amor en la provincia de Huari. El 1º de Mayo, los enamorados van a recogerla cerca de la laguna de *Purway*. Es muy parecida a la flor de lis y tiene varios colores. En Apurímac hay también, una flor como esa y se llama Flor de *Waganki*. La profesora Haydée Blas nos ofreció también la misma canción en San Luis (mayo 1985).

2. A los huarinos les llaman, en la región, *Mishi kankas* o asadores — horneadores de gatos. Literalmente la canción habla de los *Mishi kankas*.

MIS DI MARZU

(Chuscada)

1

Mis di Marzu *tamya* timpu
tamya timpu mis di marzu
 papallowanqa uqallowanqa
 wiray wiraymi watashkayki.

2

Arrusllapitachi fidiusllapitachi
 iscasuqchuqa skaraswiki.

3

Chakillawanqa lawallowanqa
 lluty llutyymi watashkayki.

4

Casimirta niptiki sidata niptiki
 pubrisallowan puydillashkurak
 tukuyullawanqa wichillawanqa
 munikatanumi purishki.

5

Carruta niptiki aviunta niptiki
 pubrisallowan puidillashkakuraq
 ashnullawanqa mulallowanqa
 Judastamumi pasyashkiki.

USHANAM

Tukunqa tukunqa
tukunqa cha... mis ilusinos se acabarán
rupay rupay
rupanqa cha... mis cigarrillos se quemarán

Chuscada de Huaraz, capital del Dpto. de Ancash. Autor: Juan Rosales Alvarado, quien interpretó para nosotros acompañado de su guitarra, en marzo de 1985).

MES DE MARZO
(Chuscada)

1

Mes de marzo, tiempo de lluvia
tiempo de lluvia, mes de marzo
puedo tenerte gordita
con papitas y oquitas.

2

Con sólo arroz y fideos
te tendría en escasez.

3

Con sopitas de harina y trigo
puedo tenerte gordita.

4

Si me pides casimires
si me exiges sedas
¿cómo podría ofrecerte eso
con mi pobreza?
Con sólo telitas de tocuyo y de vichí
te haré caminar.

5

Si me pides un carro
si me exiges un avión
¿Cómo podría ofrecerte eso
con mi pobreza?
Sólo puedo hacerte pasear
con mi burrito y mi mulita.

FUGA

Se acaban, se acaban, se acabarán;
mis ilusiones se acabarán.
Se queman, se queman, se quemarán;
mis cigarrillos se quemarán.

LLANTO ANDINO
(Chuscada)

1

*Tamiatsu runtutsu
ñuqapa wiqiqa
umachu uraychu
ramakullanampaq.*

2

*Qispitsu ninyatsu
nuqapa ñawiqqa
tamyata yakuta
waqakullanampaq.*

3

*Rumitsu qaqatsu
nuqapa shunquqa
qananta rurinta
llakikullanampaq.*

USHANAM

*Kanan wambra karchi
kuyallaqa kanki
warayqa kaykanki
qaytasnqa salushqam.*

Chuscada de Huaraz, capital del Dpto. de Ancash. La cantó para nosotros su autor don J. Santiago Maguiña Chauca, en marzo de 1985).

LLANTO ANDINO
(Chuscada)

1

Mis lágrimas no son
de lluvias, ni de granizo
para derramarse
arriba y abajo.

2

Pedacito de alverja
mis ojos no son
para que lloren
agua de lluvia.

3

Mi corazón no es
piedra ni peña
para que sufra tanto
arriba y abajo.

FUGA

Porque estás joven ahora
eres adorable
mañana
te patearán y te pisarán.

QALLPAY YUYARIYKUNA
(Waynu)

1

Sachakunayug urqitu
t'ikayug rumiyug
wawa tinpuymanta
urqitu, lluqlita
yupa pawaq lluqlita
kay urqu hunt'a sirrap
maypin mana yuyaykichu?

2

Muntusqa yuraq wasichakuna
wayquq quchumpi
sallqa yuraq palumakuna hina
wayqiykunaq wasin
amistaykunaq Wasin
urqun chawpinpi wiñaq
panti panti sinilakuna
wasikuna ukunpi
wiñaq kantutakuna.

3

Sumaq chakiyug
munay k'unkayug
t'iyag sipaschakuna
k'umu k'umu tukug
ch'aqwaq lluqllakuna.

4

Pichitanka,
p'awaq pichitanka
q'alaq hak'akllito
yuyasqallasqaykis.

RECUERDOS DE MI TIERRA
(Wayno)

1

¿Dónde no te recuerdo
montañita con arbustos,
con flores y con piedras;
montañita desde el tiempo
de mi infancia
torreterita,
torreterita que corres mucho
en la montaña de esta sierra?

2

Casitas blancas amontonadas
al rincón de la quebrada;
como las indómitas palomas blancas
casa de mis hermanos,
casa de mis amistades
Flores de panti, flores moradas
que crecen en el centro de la montaña,
kantutas que crecen
dentro de las casas.

3

Con hermosos pies,
con cuello arrobador,
solteritas de mi pueblo
estos mis recuerdos,
ay, golpean mi corazón.

4

Todavía lo recuerdo
risco resbaladizo,
como quien se dobla
gorrioncillo saltarín,
pájaro carpintero desplumado.

HAWACHAN

*Q'inayri p'ukuntaq
 p'anayri tusuntaq
 warmayanaypiwan;
 may yuyariykuna
 nuqapaq riqcharin
 sunquypi yuyariykuna
 wiñaypaq tapachakusqa.*

Wayno mestizo anónimo muy antiguo del distrito de Ayaviri, provincia Melgar, Puno. Recopilado por el Dr. Samuel Frisancho, abogado y periodista, Presidente del Círculo de Periodistas de Puno, autor de 9 volúmenes del "Albúm de Oro de Puno". 65 años. En el volumen 10 de su Album, incluirá canciones kechwas y Aymaras. Es una canción eminentemente mestiza, pese a estar escrita en kechwa, por los giros y la composición figurada. Da la impresión de haber sido pensada en castellano y escrita en kechwa. En su época se cantaba con charango, pito y guitarra además de bombo.

FUGA

Mi quena suena aún
y mi hermana baila todavía
juntamente con mi amada;
cuántos recuerdos afloran
en mi corazón,
sepultados para siempre.

TARPUYPI PACHAMAMAN SAMINCHAY

(Harawi)

1

*Yapuykapuway yapuykapuway
quri wakawan qullqe wakawan
uqhu rejata hawa rejata
jyarawi!*

2

*Yapuykapuway yapuykapuway
quri rejawan qullqe rejawan
uqhu rejata hawa rejata
jyarawi!*

3

*Tarpuykapuway tarpuykapuway
turaykunapaq ñañaykunapaq
lliw purikuq runakunapaq
jyarawi!*

4

*Husq'aykapuway husq'aykapuway
parqai sarawan uwina sarawan
altun phawaq piskukanapaq
jyarawi!*

5

*Husq'aykapuway husq'aykapuway
hatun mujuwan uchui mujuwan
allpa uqhupi kaq kurukunapaq
jyarawi!*

6

*Tarpuykapuway tarpuykapuway
uchipaq hatunpaq
kausapaq wañuqpaq
jyarawi!*

CANCION PARA LA TIERRA QUE SE SIEMBRA
(Harawi)

1

Ara para mí, ara por favor
con un toro de oro, con un toro de plata
un rejón de adentro, un rejón de afuera.
¡yarawi!

2

Ara para mí, ara por favor
con un rejón de oro, con un rejón de plata
reja de adentro, reja de afuera
¡yarawi!

3

Siembra para mí, siembra por favor
para mis hermanos, para mis hermanas
para toda la gente que camina.
¡yarawi!

4

Arroja las semillas para mí, arrójalas por favor
echa el maíz blanco marfil, el maíz amarillo
para los pájaros que vuelan tan alto.
¡yarawi!

5

Extiende las semillas, extiende las semillas por favor
la semilla grande, la semilla pequeña
para los gusanos que están dentro de la tierra.
¡yarawi!

6

Siembra para mí, siembra por favor
para los pequeños, para los grandes,
para los vivos, para los muertos.
¡yarawi!

PATU RIAL

(Waynu)

1

quchaykiman pawakunki
 patu rial
inimiguykis qipaykipi
 patu rial (bis)

2

pawaykukuy aiqirikuy
 patu rial
puruchaikitam tilarqanman
 patu rial (bis)

3

qipaykita qawarikuy
 patu rial
chaki rayum qawaykipi
 patu rial (bis)

4

Ayqirikuy pawaykukuy
 patu rial
kunkaykitam qiwirqunman.
 patu rial

PATO REAL
(Wayno)

1

Vuelas a tu laguna
pato real
y tu enemigo está
detrás de ti, pato real.

2

¡Vuela, huye
pato real
pueden arrancarte
tus plumas, pato real.

3

Mira atrás,
pato real
alguien que tiene
pies de rayo
podrá torcerte el cuello
pato real.

CHIWANKITO

(Waynu)

1

*Chiwankitos wañunushqa
qhulla uvacha maskasqampi
chiwankitus wañunisqa
qhulla sarita maskas-qanqi.*

2

*Yaw chaynallas ñuqapas
sultirakuna maskasqaypi
pirdiduña tarikuni.*

3

<i>Mayupata ritamita</i>	
<i>qaqapata ritamita</i>	bis
<i>chulla sapi ritamita</i>	
<i>achka rama ritamita;</i>	bis
<i>yaw chaynallas ñuqapas</i>	
<i>chullallamanta qchkallaña</i>	bis

Wayno original de la Comunidad Campesina de Q'awana, distrito de Alca, provincia de La Unión, Dpto. de Arequipa, muy antiguo y de autor anónimo, nos proporcionó esta versión en letra y música, don Víctor Vera Flores, en la misma comunidad se acompaña con guitarra y charango con acentuado estilo ayacuchano.

ZORZALITO
(Wayno)

1

Por buscar uvitas tiernas
y maicito tierno
murió un zorzalito.

2

También yo
me encuentro perdido
por buscar solteras.

3

La retamita de la orilla del río
del borde de la peña;
tiene una raíz
y muchas ramas.
También yo
tengo muchos amores.

DOMINGO HUARKA

(Waynu)

1

Domingu huarkata
 prisuta hapispa
 qasa yaurikama
 chayarachisqaku
 mircantil chayqata
 chayarachisqaku.

2

Domingu huarkata
 suyay nirapuni
 Domingu huarkata
 rimaryapuni
 jqipa wiñakuna
 sayariychis! nispa.

Wayno reciente de Tocroyoc, distrito de Pallpata, provincia de Espinar, Dpto. de Cusco. Compuesto y cantado por Víctor Taype. Canción recogida por Claudio Oroz (Bartolomé de las Casas; Cusco) y Leo Casas (CEPES, Lima). Gentilmente ofrecida a nosotros por Claudio Oroz y la Sra. Sonia Salazar, del programa Musuq Allpa.

DOMINGO HUARKA¹

(Wayno)

1

Llevaron preso
a Domingo Huarka,
lo llevaron hasta
la tienda mercantil,
lo llevaron
hasta el nevado de Yauri.

2

"Esperen"
fue lo que dijo
Domingo Huarka, con seguridad.
"Los que vienen después,
levántense",
dijo Domingo Huarka, con seguridad.

1. Domingo Huarka Cruz, encabezó en 1921 la rebelión campesina de Tocroyoq contra la ley vial de Leguía, contra la dominación política, el gamonalismo y por la libertad de comercio a través de un nuevo distrito. Este movimiento reivindicó el Tawantinsuyo. Domingo Huarka pagó con su vida porque fue liquidado por los gendarmes enviados por los gamonales. Ver, Jean Piel, Un soulèvement rural peruvien; Tocroyoc 1921. Revue d'histoire moderne et contemporaine, 1967. Octobre-décembre.

TITI BUTAS PATRUNCITU
(Santiago)

1

Kananmi likanakushun
titi butas patruncitu
kay uvas ñawi wishpa dyanllapi
kay buynamuzapa fistampi.

2

kananmi kuyintata quykushayki
kananmi kuyinta quykumanki
titi butas patruncitu
kayta shalamunkui wiraywiraylla.

3

Yanqal diachu ninkimantaq
titi butas patruncitu
kay dia ñuqapa willakunaymi
imanaypa, aykanaypa pasakushayta.

4

Watan wata wishnipi ladullampi
mana mikuywan mana yakuwan
pukutayllapa nitisha
tamyallapa uqusha.

5

Qamchun kayta pasanki
qinan qarilla shalamunaykipaq
qamchun zapatullaypa quykamallayki
kanan maytaq wishllay nimanaykipaq.

6

Ñuqallaymi duyñu kallay
michukullay watan watanlla
uqawshullata mikukullal
lanla yakullata upyakullal.

PATRONCITO DE BOTAS DE PLOMO
(Santiago)

1

Nos veremos ahora
patrón de botas de plomo
en el día de esta oveja con ojos de uva,
en la fiesta de esta buenamoza.

2

Ahora te rendiré cuentas
Ahora me rendirás cuentas
patrón de botas de plomo
que aquí llegas obeso.

3

Cuidado que digas que este no es el "día"
patrón de botas de plomo.
Hoy día te contaré de mí,
de qué modo he pasado mi vida.

4

Año tras año, estoy al lado de tus ovejas
sin comida, sin agua
cubierta por la neblina
mojada por la lluvia.

5

¿Acaso sufres tú así
para que ahora te hagas el valiente?
¿acaso me diste siquiera un par de zapatos
para que ahora me preguntes por tus ovejas?

6

Sólo yo soy el dueño
porque año tras año pastoreo,
comiendo solamente el *uqawshu*
bebiendo sólo el agua de la roca.

7

*Titi butas patruncitu
amalla uyachimaychu
uvas ñawillayta kuyakullaymi
payllawanmi parlakuy vidayta.*

8

*Kanallan quykamay mañashayta
chaymi ichaq uvas ñawillay qampaq
ichaq manalla uyaykimankichu pasaku
buatantataq kutimuy bulsa qillayniki.*

Santiago o canción del ganado, recopilada por Hernando Núñez Carvallo, antropólogo, poeta y pintor, lamentablemente desaparecido. Nos la ofreció en 1967. Se trata de un Santiago del área quechua central de Huancayo.

7

Patrón de botas de plomo
no me hagas escucharte más.
Quiero a la oveja de ojos de uvas
sólo con ella hablo de mi vida.

8

Dame ahora mismo lo que pido
si quieres que la de ojos de uvas sea para ti
y si no vas a escucharme, vete
y el próximo año vuelve con tu bolsa de dinero.

SEVA: HISTORIA DE LA PRIMERA
INVASIÓN NORTEAMERICANA A LA ISLA DE
PUERTO RICO OCURRIDA EN MAYO DE 1898*/
LUIS LOPEZ NIEVES

15 de octubre de 1983

Sr. Luis Fernando Coss
Director
Periódico "Claridad"
Avenida Ponce de León 1866
Santurce, Puerto Rico

Estimado Sr. Coss:

Después de mucho titubeo y de tomar varias precauciones que garanticen mi seguridad personal, he decidido hacerle entrega de este sobre donde encontrará una amplia documentación que evidencia cada una de las graves palabras que escribiré a continuación (también hallará un importantísimo *mapa*). La querida amistad que tuve con el desaparecido Víctor Cabañas, y mi algo difuso sentido del deber (no soy un héroe), me obligan a no sólo asegurar la publicación de estos documentos sino a asumir toda la responsabilidad.

* Esta muestra de la nueva narrativa portorriqueña fue confundida en su país con una crónica de hechos realmente acontecidos. Pese a ser una indudable intromisión de lo ficticio en lo histórico, provocó en Puerto Rico un desconcierto del que algunos no se reponen todavía.

Como verá en breve, se trata del resultado de una minuciosa investigación histórica que llevó a cabo mi amigo el doctor Víctor Cabañas (quien fuera, hasta poco tiempo antes de desaparecer, profesor de historia de la Universidad Interamericana de Puerto Rico). Víctor, como también podrá ver, ha pagado un precio muy alto para probar que cuando los norteamericanos entraron a Puerto Rico el 25 de *julio* de 1898, por el pueblo de Guánica, no lo hicieron en la forma en que oficialmente suele describirse. ¡La invasión de Guánica fue la *segunda* invasión norteamericana! La primera, varios meses antes, fue por la costa este de la Isla y *fracasó*.

Casi puedo, estimado Sr. Coss, verlo sonreír y preguntarse si se trata de alguna broma. Entiendo perfectamente porque al principio yo también leí los documentos con escepticismo. Por eso le ruego que siga leyendo y que no se detenga hasta terminar. Verá que, como dije al principio, todo está evidenciado (podría incluso verificar la autenticidad del mapa). Luego de terminar la lectura de los documentos, lo único que le pido (en honor a Víctor) es que los publique (no publique las fotos de don Ignacio).

(He ordenado los documentos de manera que presenten un cuadro narrativo coherente. Las cartas-diario de Víctor, las cuales me llegaban por correo esporádicamente, sirven de hilo unificador).

Muy cordialmente,
Luis López Nieves

Anejos:

1. Cartas-diario del Dr. Víctor Cabañas (originales).
2. Páginas del Diario del General Nelson Miles (originales).
3. Mapa de Puerto Rico impreso en 1896, en San Juan.
4. Afidávit firmado por Don Ignacio Martínez (declaración jurada).
5. Fotos de Don Ignacio Martínez y de su bohío.
6. Grabación del testimonio de Don Ignacio Martínez, por él mismo.

DIARIO DEL DR. VICTOR CABAÑAS

27 de junio de 1978
San Juan de Puerto Rico

Querido amigo Luis:

Estos apuntes, escritos a modo de diario, están dirigidos a ti porque ya intuyo que algo anda terriblemente mal. En términos generales, creo que sé cuidarme y que nada me ocurrirá. Pero de no ser así estarás tú para saber qué hacer y cómo ayudarme. Te enviaré por correo, pues, resúmenes esporádicos de mis actividades y descubrimientos. ¿Para qué son los amigos?

Al grano: hace pocos meses, mientras leía un hermoso libro del Dr. Marcelino Canino, *El Cantar folklórico de Puerto Rico*, empecé a sospechar que un supuesto "error" no lo era en realidad. Como sabes, en este libro Canino publica una enorme y fascinante colección de literatura oral, la cual ha recopilado personalmente. Su labor fue ardua. Llegaba hasta muchos de los más remotos lugares de la Isla para sentarse a hablar con ancianos y pedirles que le contaran o recitaran las coplas, romances, canciones de cuna o cualquier cosa semejante que recordaran de su niñez.

Pues sucede que en la página 135 leí una copla que me estremeció. Dice, entre otras cosas, que "los americanos llegaron en mayo". Durante varias noches no pude dormir. Lo cierto es que nuestros libros de historia dicen, con mucha claridad, que la invasión norteamericana fue el 25 de julio de 1898, así que ¿por qué preocuparme? Canino, de hecho, comenta este presunto "error" en una nota al calce y ofrece dos explicaciones posibles:

1. Simple ignorancia, pasada de boca en boca, o,
2. Exigencias de la rima (es decir, licencia poética).

Comencé, sin embargo, a imaginarme otra posible explicación (aunque debo aclarar que no estoy acusando a Canino, quien es mi amigo, de negligencia; él cumplió con su labor al publicar la copla verbátim).

Empecé a acudir al Archivo Nacional diariamente. Buscaba a ciegas y no lograba precisar una meta clara, cuando

me encontré, una tarde de la semana pasada, con mi amigo Jaime Rodríguez (a quien conociste en casa en una ocasión). Cuando quiso saber, como es natural, qué proyecto yo estaba investigando, titubeé y no pude contestar. Creo que al principio se sintió incómodo al notar mi recelo. Intentó cambiar el tema, pero yo sentí un impulso y dije de pronto:

—Busco sobre mayo, Jaime. Cualquier cosa sobre mayo de 1898.

No sé si recuerdas bien a Jaime porque una de sus mayores características es la calma, la pasta. Me cogió del brazo y nos sentamos en una de las mesas. Lentamente explicó que en su tesis de maestría había estudiado el período de 1898-1900; es decir, la ocupación militar norteamericana. Siempre con calma, resumió la tesis y explicó su enfoque analítico. Pasó luego a hablar sobre los informes militares del período y entonces dijo las palabras más importantes que he oído en mi vida. Las dijo despacio y en voz muy baja:

—Sabes, Víctor, algunas veces noté algo que llamó mi atención. Pero no tenía tiempo para investigarlo a fondo. En varios informes aparecían referencias muy vagas al mes de mayo.

Jaime había llegado a una conclusión temporera, con la intención de investigarla algún día con más calma:

—Creo que originalmente planearon invadir en mayo. Pero algo pasó y entonces cambiaron la fecha para julio.

Jaime siguió hablando pero ya todo era en vano: yo había tomado mi decisión. Tardé una semana en hacer los preparativos y conseguir las direcciones y la información que necesitaba. Mañana, temprano, salgo para Washington, D.C., en un viaje que tal vez sea producto de una extraordinaria estupidez o de una intuición genial. No sé.

Te abraza,

Víctor

14 de octubre de 1978
Washington, D.C.

Querido amigo Luis:

Llevo varios meses en Washington. Mi madre, como siempre, salvó mi lío con la Interamericana y logró que el Rector Cartagena me diera una licencia sin sueldo. Los primeros dos meses los pasé en el Pentágono, en la Biblioteca de las Fuerzas Armadas (Armed Forces Library). Luego pasé a la Biblioteca del Congreso y al Brookings Institution. No he encontrado cosa alguna. Anoche, sin embargo, recibí una información que podría ser decisiva. Estaba en los archivos de la biblioteca de Georgetown y entablé conversación con un norteamericano que enseña historia en esa Universidad. Conoce muy bien el período que me interesa, el cual la historiografía norteamericana conoce como el "período de expansión imperialista". Su tesis doctoral giró en torno a las invasiones norteamericanas de Cuba y Puerto Rico durante la guerra hispano-norteamericana. Le señalé que mi intención era estudiar a fondo la invasión de Puerto Rico (no le dije lo de mayo) y que me interesaba, en particular, encontrar más información sobre el comandante de la invasión: el General Nelson Miles. De pronto, en la forma más casual, ha dicho palabras que me sacudieron:

—¿Por qué no visitas a la nieta? Vive muy cerca y guarda todos los papeles del General. Se llama Peggy Ann Miles.

Disimulé mi emoción, le di las gracias y acepté su invitación a cenar la semana próxima. Tan pronto regresé a mi hotel consulté la guía telefónica. Todo, el nombre, número de teléfono y dirección, todo estaba allí. Anoté la dirección: 8803 Edison St., Alexandria, Virginia; a 20 minutos de Washington. Era tarde y yo estaba demasiado ansioso, así que esperé hasta esta mañana para llamar. La viejita, muy amable, me ha dado cita para hoy a las 4:00 p.m. Le expliqué que yo era un puertorriqueño muy orgulloso de tener la ciudadanía norteamericana y que a mi juicio se la debíamos al valor de su ilustre abuelo. Mi intención era escribir una biografía del General que de una vez dejara claramente estable-

cida esta enorme deuda. Muy jubilosa, jadeante casi, accedió a verme esta tarde.

Te abraza,

Víctor

21 de octubre de 1978

Washington, D.C.

Querido amigo:

¡He cruzado el Rubicón! Peggy Ann Miles es una viejita encantadora que vive en una casita como de postales. Es solterona y algo sorda, pero su aliento es dulce. Me recibió con galletas, té y palabras muy corteses. Cuando finalmente me atreví a sugerirle que me permitiera ver los papeles del General Miles me llevó a una biblioteca pequeña y hermosa. Señaló uno de los tablilleros y dijo que todos los libros que contenía habían sido propiedad de su abuelo. Luego colocó la mano sobre un archivo de tres gavetas y dijo con emoción:

—Estos son los papeles de mi abuelo.

Pasé cuatro días (15, 16, 17, 18) en la biblioteca y puedo decir que, con la excepción de algunas amables interrupciones de Peggy Ann para comer o tomar el té, los pasé leyendo todo lo que escribió el General Miles en su vida. El primer día dediqué algunas horas a revisar los libros del tablillero, casi todos clásicos de la literatura o de las ciencias militares. Pero yo sabía que mi presa estaba en el archivo.

Lo admito: estoy haciendo un enorme esfuerzo por controlarme. En realidad lo que siento es deseos de gritar y bailar de alegría. En una semana he aprendido lo suficiente como para reescribir la historia de Puerto Rico. Los últimos tres días (19, 20 y hoy, 21) he estado en la habitación de mi hotel haciendo una importante traducción, la cual copio a continuación. Resulta que, entre innumerables papeles aburridos e inservibles, ¡He encontrado el *Diario del General Nelson Miles!* Incluyo únicamente las partes pertinentes a este estudio. Mi traducción es exacta y fiel en todo lo relacionado con el contenido per se. Lo que no pude transmitir con exactitud, porque no soy lingüista, es su estilo militar de fines de siglo.



General Nelson Miles

UNMSM

A continuación mi gran obra. El descubrimiento más importante de mi vida, la confirmación de mis sospechas:

FRAGMENTO DEL DIARIO DEL
GENERAL NELSON MILES

5 de mayo de 1898
1130 horas

Hoy dio comienzo la invasión de Porto Rico (sic). Tal y como habíamos planeado, desembarcamos a las 1000 horas por la playa del pueblo de Seva. Pero sufrimos un serio revés. He sido un torpe. Nuestros agentes me garantizaron que, de haber resistencia, sería mínima. Mis escuchas desembarcaron antes y encontraron todo tranquilo en la playa. Entonces ordené el desembarco del grueso de las tropas, el cual no tuvo contratiempos (debí sospechar). Una vez organizados, iniciamos la marcha triunfal hacia el pueblo y fue entonces que nos sorprendió una formidable fuerza enemiga ("a formidable enemy force"), sobre la cual aún no sé absolutamente nada. La unidad enemiga se había atrincherado con la evidente intención de emboscarnos. Mis 2,000 tropas se redujeron a la mitad en menos de una hora porque en la playa no teníamos refugio. (Justo a mi lado cayó, heroicamente, mi edecán y amigo, el Capitán Andrew Virtue). No tengo informes de bajas enemigas. En estos momentos estamos, al fin, atrincherados. El fuego enemigo imposibilita nuestro regreso a los barcos.

5 de mayo de 1898
1800 horas

Seguimos sufriendo bajas, aunque muy pocas. Es imposible alcanzar al enemigo. Estamos totalmente atrapados, impotentes por completo. A muchas tropas le sangran las manos debido a la rapidez con que debieron cavar las trincheras. Nuestros barcos, es evidente, no se atreven a apoyarnos con sus cañones debido a nuestra cercanía con el

enemigo. Confío plenamente en la capacidad de mis oficiales. Pienso, por tanto, dejarlos a cargo de la playa y, con la ayuda de la noche, regresar a los barcos en un pequeño bote de remos. Allí seré de más utilidad.

*5 de mayo de 1898
2200 horas*

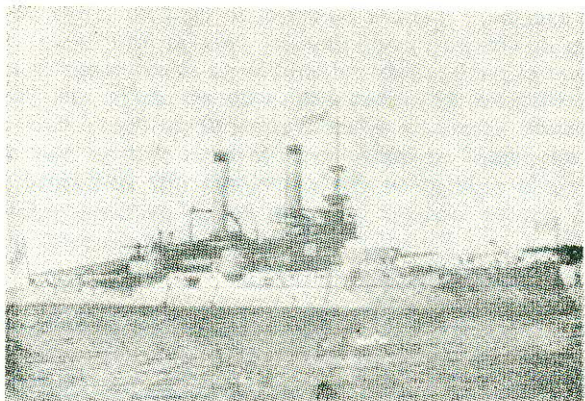
Estoy en el barco. Intentamos abastecer a las tropas con los botes pero el enemigo se dio cuenta y nos ha imposibilitado todo movimiento. Es asombrosa la puntería de estos hijos de puta ("sons of bitches"). Malditos sean.

*6 de mayo de 1898
100 horas*

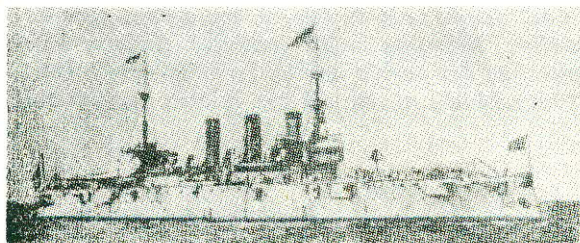
La situación es estática. Al menor movimiento de nuestras tropas en la playa, comienza el fuego enemigo. Mis soldados viven como ratones hambrientos en sus trincheras. Hago todo lo posible para sacarlos de allí.

*6 de junio de 1898
0900 horas*

Tácticamente hablando, la situación no ha cambiado en el último mes. La moral de las tropas, como es de esperarse, está muy deteriorada. Durante las noches más oscuras hemos logrado infiltrar 5 ó 6 botes con abastecimientos, lo cual apenas logra mantenerlas vivas. Espero noticias de mis agentes en la Isla. Hemos establecido contacto con ellos en alta mar. Durante el último mes nos hemos dedicado a bombardear al pueblo diariamente. Ya no queda en pie ni la iglesia. A pesar de que sólo permanecen los escombros del poblado, seguimos bombardeando por varias razones. Primero, para socavar la moral de los defensores. Segundo, porque no podemos disparar sobre el enemigo directamente debido a que están demasiado cerca de los nuestros y podríamos equivocarnos. Tercero, porque no hay otra cosa que hacer y debo mantener ocupados a los marinos.



Acorazado Iowa



Crucero acorazado New York

11 de julio de 1898
0925 horas

Ayer llegaron dos barcos con tropas frescas. Aquí no puedo darles uso pero han surgido otras opciones. Nuestros agentes se han comunicado con varios portorriqueños (sic) influyentes y éstos se han comprometido con nosotros, convencidos de la inevitabilidad de nuestro triunfo militar (Dios y la justicia están de nuestra parte). Un político de cierta importancia, Luis M. Rivera, está dispuesto a cooperar. Durante la negociación le prometimos la gobernación

de la Isla bajo nuestra bandera, lo cual no tengo intención alguna de cumplir, por supuesto. Nos ha informado, en cambio, que el pueblo más vulnerable en el momento es uno llamado Guánica, al oeste de la costa sur de la isla. No tiene guarnición armada y posee una excelente bahía. Luis M. Rivera anunciará su apoyo a la invasión y luego nos dará la bienvenida pública en una ceremonia que se llevará a cabo en un pueblo cercano llamado Ponce de León (sic). Dios perdone a este Benedict Arnold portorriqueño (sic) que tanto bien está dispuesto a hacernos.

25 de julio de 1898
2200 horas

¡Desembarco exitoso en Guánica! Varios desquiciados sueltos, y una pequeña banda, nos opusieron resistencia pero mis 3,000 infantes de marina los dispersaron. Se refugiaron en las montañas. Mañana saldremos hacia Ponce de León (sic) donde Luis M. Rivera nos espera para la ceremonia pública. Nuestras bajas: mínimas. Nuestra moral: alta. La gente fina del pueblo nos ha recibido muy bien. La chusma ("the rabble") ni una cosa ni la otra: parece indiferente.

28 de julio de 1898
1300 horas

Confieso que la ceremonia de bienvenida, celebrada aquí en Ponce, me ha emocionado. Luis M. Rivera dio un corto discurso en inglés y me hizo entrega de la llave no sólo de la ciudad sino de la Isla entera. La resistencia ha sido mínima: uno que otro fanático. Mañana saldremos rápidamente hacia Seva con la intención de sorprender al enemigo por las espaldas.

10 de agosto de 1898
1300 horas

¡Misión cumplida! Hace 4 días sorprendimos al enemigo. Se trataba de cada uno de los habitantes de Seva. Tomamos acción rápida pero el exterminio no fue fácil, a pesar de que éramos casi 4,000 contra 721. (Mis 3,000 tropas frescas, más las casi 1,000 que llevaban tres meses en la playa). De-

bo admitir que opusieron una resistencia feroz, organizada y heroica, digna de nuestra guerra de independencia contra los británicos y a la altura de un Cid o un Wellington. Ni siquiera en Wounded Knee vi yo tantos actos heroicos como he visto en Seva. Por eso he consultado a mi estado mayor y he tomado la siguiente determinación: debemos borrar todo rastro de esta oposición. Hemos tomado los siguientes pasos: murieron 650 durante el combate; habíamos apresado a los restantes 71 (40 mujeres, 8 hombres, 23 niños). Pero ya que es necesario borrar toda huella, al otro día ordené que los fusilaran a todos. Terminamos de quemar y demoler lo poco que quedaba del pueblo (la labor de nuestros cañones había sido minuciosa). Ya no queda huella de su existencia. Tan pronto consolidemos nuestro control sobre todo el país, haré borrar toda mención a Seva de todo expediente, periódico, libro o papel y lo borraremos de todos los mapas. Me aseguraré, personalmente, de que este pueblo perezca para siempre y de que no pueda renacer convertido en una especie de Alamo.

Luis M. Rivera nos ha hecho varias recomendaciones excelentes: ya que la gente de los pueblos cercanos podría echar de menos a Seva, y para evitar que en el futuro puedan encontrarse siquiera las cenizas del pueblo, deberemos:

1. Construir sobre los escombros del pueblo (y las tumbas de sus habitantes) una base militar, evitando así que algún enemigo de los EE.UU. pueda en el futuro encontrar evidencia de este incidente.
2. Construir otro pueblo en las cercanías, para que los habitantes del resto de la Isla piensen que es el mismo. Luis M. Rivera sugiere que tanto la base como el pueblo sean bautizados con el nombre "Ceiba". De esta manera, si alguien pregunta por Seva se le responderá: "usted se equivoca, el nombre correcto es 'Ceiba'" (en español la pronunciación de estos nombres es parecida).

Un detalle: antes de la ejecución, uno de estos negritos ("niggers") se escapó. Dudo que sobreviva en el bosque porque era un niño. De todos modos, todavía lo estamos persiguiendo. Uno de los oficiales recordó que al niño le faltaba la oreja izquierda. Con esta seña será menos difícil encontrarlo.

leave for sea, with the intention of approaching the enemy's war guard and surprising him.

August 10, 1898
1300 hours.

Mission accomplished!
Four days ago we took the enemy by surprise. Each and every one of the inhabitants of San Juan took part in the action but the extermination was not ~~very~~ easy, even though it was 4,000 of us against 721. (My 3,000 fresh troops, plus the almost 1,000 which had been on the beach for three months.) I must admit that they presented vigorous, organized and heroic resistance, worthy of our own war of Independence against the British.

Página del Diario del General Nelson Miles

Aquí terminan las páginas del Diario del General Nelson Miles relacionadas con la heroica Resistencia de Seva. Están tan claras que no requieren comentario. Pensé fotocopiarlas y devolver los originales a la casa de Peggy Ann (de donde las saqué en mi maletín, sin que ella sospechara) porque ella siempre fue muy amable conmigo. Pero estimé que las necesitaba como evidencia porque están escritas en puño y letra del General Miles. Lo que hice, pues, fue dejar las fotocopias en el archivo, sustituyendo las páginas originales, las cuales te incluyo (guárdalas como si fueran tu propia piel).

En este momento no puedo añadir mucho a esta evidencia tan contundente. Varios comentarios: ¿recuerdas la famosa masacre de indios que se llevó a cabo en Wounded Knee el siglo pasado? Pues sucede que el General Nelson Miles fue el oficial a cargo de ella. Yo desconocía este hecho.

Por otro lado, no es difícil adivinar quién es Luis M. Rivera ya que los norteamericanos nunca han podido entender que nuestro segundo apellido es el materno.

La cantidad de habitantes de Seva indica que era un pueblo de fundación reciente. Sólo así se explica que la labor erradicadora del General Nelson Miles haya sido tan absoluta. El joven pueblo apenas había tenido tiempo de aparecer en los pocos periódicos del país o en los libros de historia. No sé. Por otra parte, también es posible que haya sido una especie de colonia penal o un lugar de exilio doméstico.

¡Sé lo que debo hacer! Mañana, 22 de octubre, salgo para España directamente.

Te abraza,

Víctor

13 de setiembre de 1979
Oviedo, Asturias, España

Querido amigo Luis:

Estoy a punto de cumplir un año husmeando en España. Son pocas las bibliotecas de la península que no he escudriñado anaquel por anaquel, gaveta por gaveta, pulgada

por pulgada. La única persona a quien le escribo, además de a ti, es a mi madre. Sólo ella sabe mi dirección, con instrucciones de no divulgarla a nadie. Perdona, amigo Luis, que te haya incluido en la prohibición; es necesario.

La Universidad Interamericana me formuló cargos y me despidió por irresponsabilidad crasa o agravada, algo así. No los puedo culpar. Durante el pasado año académico me desaparecí sin dar explicaciones y acabo de hacer lo mismo este año escolar que recién empezó. Vivo con una pequeña mensualidad que me envía mamá.

No sé por qué decidí escribir hoy. Tal vez porque me siento solo y a veces pienso que voy a desanimarme. Estos últimos once meses no han sido fáciles. Vivo metido en bibliotecas, duermo en incómodas pensiones de estudiantes y tengo la misma ropa. No puedo comprarme nada, no he ido al cine, no he estado con una mujer. Tarde en la noche leo libros viejos que tomo prestados en las bibliotecas. El dinero no me da para comprar el periódico. Mamá, quien siempre me apoya y nunca ha intentado imponerme su voluntad, acaba de enviarme una carta airada. Me regaña, me acusa de fanático y amenaza con dejar de enviarme dinero (aunque sé que sería incapaz de hacerlo). Mi novia, Beatriz, le entregó la sortija de compromiso a mamá y mandó a decirme lo siguiente: "Dígale a su hijo que es un imbécil". Mañana cumpla 30 años de edad. ¿Soy un imbécil?

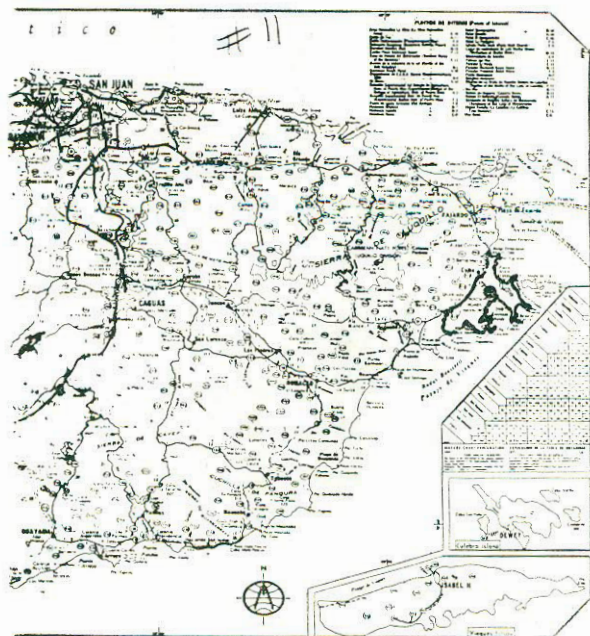
Abrazos,

Víctor

29 de noviembre de 1979
Vigo, Galicia, España

Querido amigo Luis:

No intentaré disimular: lo cierto es que estoy loco de alegría. ¡Eureka, coño! ¡Lo encontré al fin! No sé cómo ni por qué llegué a la biblioteca de tan remota ciudad de Galicia, pero lo cierto es que llegué. Tengo en mis manos un pequeño mapa de Puerto Rico impreso en el 1896, en San Juan. En el mismo lugar donde actualmente está localizada la Base Naval Roosevelt Roads (conocida también como la base de Ceiba) dice, en letras pequeñas: SEVA. Como



Mapa actual de Puerto Rico. La línea gruesa indica los límites de la Base Naval Roosevelt Roads. La cruz señala el lugar donde se encuentran los escombros de Seva

en casa de Peggy Ann, me bastó echar el mapa en el maletín y salir de la biblioteca. Lo llevé adonde dos anticuarios de Madrid y ambos confirmaron su autenticidad.

Ya te envié las páginas del diario del General Nelson Miles y ahora te envío el mapa. Tal vez el próximo paso sea el más importante. Hoy recibí el pasaje de regreso que me envió mamá. Mañana, 30, salgo para Puerto Rico. Nadie, sin embargo, me verá: desde el aeropuerto me trasladaré directamente a la Sierra de Luquillo, en el oriente de la Isla.

Te abraza,

Víctor

6 de junio de 1980
Oriente de Puerto Rico

Querido amigo:

Llevo poco más de seis meses caminando por los campos de Luquillo, Naguabo, Ceiba, Río Grande, Fajardo, Canóvanas, etc. Mi tesis es la siguiente: si el niño sin oreja izquierda que se le fugó al General Miles tenía siete años en el 1898, entonces nació en el 1891. Es decir: si está vivo ahora, en el 1980, tiene 89 años de edad. Tengo la esperanza de encontrarlo.

Abrazos,

Víctor

17 de enero de 1981
El Duque, Naguabo, Puerto Rico

Querido Luis:

No sé por qué los acontecimientos más importantes de nuestra vida suelen ocurrir en la forma más casual. Yo estaba tomando café en el balcón de la casa de doña Luca, una viejita muy dulce que vive con su hija en uno de los sectores más inaccesibles del Barrio El Duque, de Naguabo, (detrás del Yunque) cuando un mulato alto y muy viejo entró, saludó y pidió café. Se sentó a mi izquierda. Ninguno de los dos hablamos mientras doña Luca buscaba el café. Yo, porque estaba cansado, deprimido y desanimado. El, porque según supe luego apenas hablaba nunca. Al regresar al balcón con el café doña Luca dijo:

—Don Ignacio, le presento al Sr. Víctor Cabañas. Es de San Juan y escribe libros.

Don Ignacio se viró lentamente y fue entonces que noté que le faltaba la oreja izquierda. No me excité demasiado porque no era la primera persona sin oreja que había visto en los últimos meses; había sufrido dos falsas alarmas. Di mi taza a doña Luca y pedí más café. Tan pronto ella entró a la casa me acuclillé frente a don Ignacio y dije, frustrado y casi con rabia:

—Usted nació en Seva.

El anciano dejó caer la taza e intentó ponerse de pie. Los ojos se le abrieron de un modo casi grotesco: estaba aterrado. Súbitamente consciente de mi error, lo sujeté por los hombros y le pedí perdón.

—No corre usted peligro, lo juro —dije.

De pronto suspiró, se relajó y bajó la cabeza. Dijo en voz baja:

—¡Ya pa qué! Que me maten también.

Abrazos,

Víctor

14 de agosto de 1981

El Duque, Naguabo, Puerto Rico

Amigo Luis:

Acabo de leer, con un nudo en la garganta, las copias de todas las cartas que te he enviado. Mi vida ha cambiado para siempre porque el pasado 17 de enero, después de 14 meses de búsqueda descorazonada, encontré por fin al niño-sin-oreja-izquierda: don Ignacio Martínez. Cuando la masacre de Seva tenía 9 años (y no 7, como yo había estimado) y ahora tiene 92, aunque luce mucho más joven (como de 70). Vive en un bohío oculto en la parte más alta y espesa de El Duque. No creo presumir si digo que ya somos amigos.

Después de que lo conocí, en casa de doña Luca, nos fuimos a caminar por el bosque y pasamos el resto del día hablando. Por la noche comimos en el bohío y luego sostuvimos otra larguísima conversación. Me sentí halagado cuando este ser humano tan digno y amable me invitó a pasar la noche.

Los últimos siete meses los he pasado en el bohío, con la excepción de algún viaje ocasional al pueblo. En este sobre te incluyo:

1. Afidávit juramentado por don Ignacio Martínez frente al licenciado Antonio Conde, donde jura que su testimonio en torno a los sucesos de Seva es verídico.
2. Fotos de don Ignacio Martínez.

3. Testimonio autobiográfico (oral) de don Ignacio Martínez grabado en su propia voz (18 cassettes).

Te garantizo que al oír los cassettes sentirás una de las sensaciones más extrañas e intensas de tu vida: como escuchar los ecos de la historia. En este testimonio don Ignacio relata en detalle todo lo que sucedió en Seva: el heroísmo de todos los habitantes, la larga resistencia frente a los invasores, los casi tres meses de bombardeo, el fervor patriótico que los mantuvo vivos, el cerco sorpresivo de los invasores y la sangrienta masacre final. También relata sus experiencias anteriores a la invasión y su larga y dolorosa vida de cimarrón.

Ha terminado mi tarea en las montañas del oriente. Con el afidávit encontrarás la dirección de doña Luca, quien podrá dirigirte hasta el bohío de don Ignacio en caso de que sea necesario. El insiste en permanecer allí "los poquitos años que me quedan de vida".

Ahora comienza la próxima, y última, etapa de mi investigación. Sospecho que también será la más peligrosa. Sé que lees muchas novelas detectivescas, así que seguramente has adivinado adónde me dirijo. En efecto: voy a la Base Naval. Conozco muy poco sobre ella, lo que sabe cualquier lector común de periódicos: su nombre oficial es Roosevelt Roads; es la base naval norteamericana más grande fuera del territorio continental; durante la Segunda Guerra Mundial se preparó con el propósito de ser el cuartel general militar del gobierno británico en el exilio, si Inglaterra caía en manos de los Nazis. Lo que me preocupa, sin embargo, es una información que ha salido esporádicamente en la prensa desde hace algunos años y a la cual nunca le presté mucha atención: las denuncias de periodistas locales, norteamericanos e internacionales, y las protestas de algunos gobiernos latinoamericanos, al efecto de que en dicha base existe un arsenal nuclear secreto, en violación a no sé cuál tratado que prohíbe armas nucleares en América Latina. Esto me preocupa porque:

1. No sé qué realmente encontraré allí.
2. Debe estar bajo vigilancia muy especial.



Don Ignacio Martínez, temiendo aún represalias de parte de las fuerzas invasoras norteamericanas nos ha pedido que no publiquemos su foto. Sin embargo, hemos dejado este espacio en blanco, en espera del día en que sea posible mostrar el rostro del único sobreviviente de la MASACRE DE SEVA

3. Corro el riesgo de que se me acuse de espía, lo cual conlleva pena de muerte.

Pero ya todo está preparado. Debo excavar, excavar, hasta encontrar las ruinas de Seva.

Te abraza,

Víctor

POSTDATA DE LUIS LOPEZ NIEVES

¿Dónde está mi amigo Víctor Cabañas? He esperado más de dos años antes de sacar estos documentos a la luz pública porque no he querido ponerlo en peligro. Pero ya no tengo paciencia. Víctor ha cumplido su misión heroicamente. ¡Hoy, al leer estas páginas, el pueblo de Puerto Rico se ha enterado, al fin, de los sucesos que culminaron en la MASACRE DE SEVA! Ahora le corresponde al gobierno explicar: ¿dónde está el doctor Víctor Cabañas?



UNMSM

LA CARTA MUERTA / ROBERT ALLEN

*Tres millones de estrellas no iluminarán la carta
que enviaste para tratar de arreglar las cosas.
No, es mejor que no cuentes con las palabras para hablarme
ni con las presiones semi-perdidas de la estratósfera
ni con las líneas azules y cursivas sobre las sábanas.*

*Tus palabras buscan la gran zona innumerada.
Mi residencia se mueve con la traslación de la Osa Mayor.
Yo sé exactamente dónde estoy: aquí, con los brazos caídos,
la noche es una bufanda batiente, ennegrecida por el millaje.
Y tan sólo una pizca blanca de noticias desde Andrómeda—
todas viejas, todas malas.*

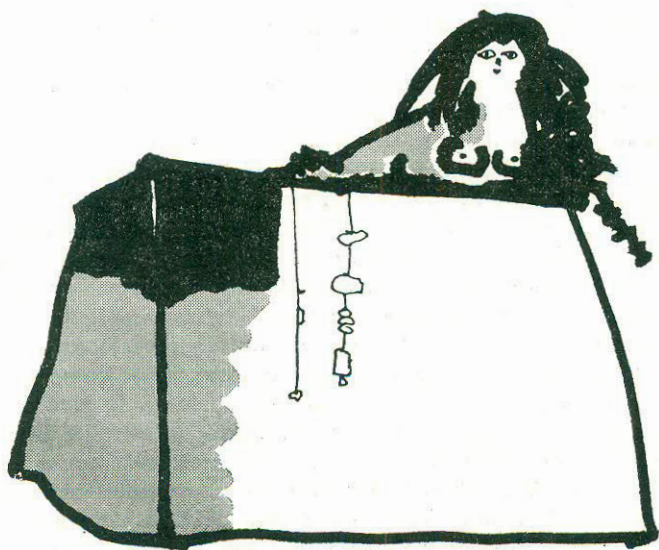
*Ahora despachas en el correo tus deseos hacia mí.
Tienen el aroma de las flores humedecidas por el rocío,
/de amaneceres en las colinas.
Orión declina. Tus gritos y susurros
son imposibles de descifrar, como el gemido de alguien que
/duerme.*

*Tres millones de estrellas no iluminarán tu carta
a pesar de que derraman torrentes de luz involuntaria.*

*¿Dónde estarás en esta mañana gris-perla que asoma?
Las palabras toman tiempo y la casilla postal se curva a la
/vista.*

*Una por una las estrellas insuficientes, solitarias,
se alejan a través del tiempo y del espacio.
La Tierra, una carta muerta, se despacha a sí misma
llena de noticias frescas para un hombre que no sabe leer.*

(Versión de M. Montalbetti)



CONVERSACION CON RICHARD RORTY / JORGE SECADA

I. *La Filosofía Contemporánea*

Jorge Secada: *Hace medio siglo se pensaba en la filosofía como una "ciencia estricta", usando la frase de Husserl. Tanto en la Europa continental con la fenomenología como en el mundo anglosajón con el positivismo lógico se decía que la filosofía debía procurar los fundamentos últimos para la totalidad del conocimiento y la acción del hombre. Hoy, esta promesa de la filosofía ya ha sido abandonada; y claramente nunca se cumplió. ¿Cómo describirías la manera en que sucedió esto y el estado de la filosofía actualmente, contrastándolo con aquel que se daba a comienzos de siglo?*

Richard Rorty: Pienso que tanto la fenomenología como el positivismo lógico fueron movimientos reaccionarios tardíos. Me parece que, al comenzar el siglo, gente como Bergson, James y Dewey habían dado la espalda a la idea de la filosofía como ciencia estricta. Trataban de asimilar el historicismo del siglo diecinueve y la herencia del movimiento romántico. Y estaban lográndolo. Pero entonces, principalmente en Alemania, hubo una suerte de falta de coraje en gente como Husserl y Carnap. Así que cuando Husserl escribía sobre la filosofía como ciencia estricta tenía ya que combatir una cantidad de tendencias historicistas y pragmatistas que flotaban en el ambiente y que simplemente han

vuelto ahora que ya no es posible pretender más esto de la ciencia estricta. Con Carnap, un par de décadas después de Husserl, se da esencialmente el mismo fenómeno bajo una apariencia distinta. En los Estados Unidos hasta más o menos 1940 la tradición filosófica estaba centrada en torno a Dewey y Whitehead, y ellos habían abandonado toda pretensión de proveer fundamentos o de embarcarse en algo como lo que Husserl o Carnap consideraban científico. Así que, en todo caso, en los Estados Unidos el intento de convertir a la filosofía en una ciencia estricta es en realidad un asunto de, digamos, los años entre 1945 y 1975.

J.S.: *Este proyecto fundamentalista, revivido por Husserl y los positivistas lógicos, fue consecuencia de la tradición filosófica moderna que se inicia con Descartes y que incluye, como etapa crucial, a Kant y el idealismo trascendental. Pero Descartes mismo es el resultado, por un lado, de desarrollos dentro de la filosofía medieval, tanto en la tradición platónica como en la aristotélica, y, por otro, de la recuperación renacentista del escepticismo griego. Así que hay un sentido en el cual Descartes no es una ruptura con la tradición sino el resultado de ella. ¿Ves el abandono del proyecto fundamentalista como un cambio radical en la filosofía tal como se le ha concebido desde Platón hasta nuestros días? ¿Cómo comparas, si esto es así, tu visión de la historia de la filosofía con la de Heidegger?*

R.R.: Creo que Heidegger tiene razón cuando dice que, gradualmente, se ha pasado de pensar en Dios, o el mundo creado por Dios, como ejemplificando algo que el hombre debía aprehender, a pensar que en lo profundo del yo (en la estructura del yo trascendental o en las profundidades del alma romántica o en algo parecido) hay un equivalente de Dios o del mundo divinizado. Pero aproximadamente con Nietzsche y William James se da un intento de dejar de divinizar nada. Es decir, no sólo no hay un Dios, sino que ni el mundo exterior ni el yo poseen una naturaleza intrínseca que descubrir. Entonces el hacerse sobre la marcha se convirtió en la tarea de los individuos y las comunidades, en contraste con el descubrir algo externo o profundamente interno. Este me parece que fue un cambio real. Heidegger lo concibe como la llegada del nihilismo. Yo lo veo más bien como

que la filosofía ha alcanzado a la poesía romántica, es decir, como que la filosofía finalmente se ha contentado con la idea de construir egos y comunidades por invención poética, en oposición a la idea de estructurar a los individuos y las comunidades alrededor de un modelo del verdadero yo, el verdadero mundo o el verdadero Dios. Creo que estoy de acuerdo con Heidegger en cuanto al esquema general de la historia intelectual de occidente. Pero yo pienso que la historia termina bien y él piensa que termina mal.

J.S.: *Entonces, a diferencia de Heidegger, tú no percibes una responsabilidad de ofrecer un comienzo nuevo. Dado que él piensa que la historia termina mal, parece tener la obligación de poner a la filosofía nuevamente en la senda correcta, de cimentar el pensamiento del futuro, de ayudar en el renacimiento del ser. Pero tú no sientes esto. Tú piensas que la historia está avanzando bien.*

R.R.: Sí. Yo creo que esta romantización de la autoimagen humana en la cual ya no se diviniza ni el alma ni el mundo va de la mano con la política liberal igualitaria. Por eso pienso que Dewey fue un personaje tan importante. Yo trato de recapturar su idea de una autoimagen humana hecha a medida para el liberalismo político. Creo que Heidegger desconfiaba totalmente de la democracia, del liberalismo, del mundo desencantado de Weber en el cual los seres humanos intentan acomodarse los unos con los otros como mejor pueden. Es porque Heidegger no podía concebir que las comunidades políticas liberales fuesen una forma decente de vida humana que estaba casi obligado a pensar que el siglo XX es una nueva forma de barbarie, mientras que Dewey lo veía como el florecimiento final de un largo desarrollo.

J.S.: *En este sentido Dewey y tú están más cerca de aquella parte de la concepción que la era moderna tenía de sí misma como...*

R.R.: ..hacia adelante y hacia arriba...

J.S.: ..sí... *la idea del progreso hacia tiempos mejores.*

R.R.: Dewey continúa con el optimismo Hegeliano. Simplemente pone Hegel al día al incorporar a Darwin. Así naturaliza la historia del desarrollo del espíritu de tal manera que ya no queda una distinción interesante entre espíritu y naturaleza. También continúa la historia política que Hegel esbo-

zó hasta el estado prusiano, incorporando los experimentos democráticos, socialistas, contemporáneos.

II. La Filosofía Analítica

J.S.: *Hasta hace un tiempo se identificaba a la filosofía analítica con el positivismo lógico. Esto era en parte el resultado del enorme impacto que tuvo el positivismo lógico dentro del mundo anglosajón en la década de los 30. De hecho, hay quienes aún ahora continúan pensando que la filosofía analítica es lo mismo que el positivismo lógico. Pero esto es más que nada producto de la ignorancia del desarrollo filosófico desde los 50. Más aún, hasta podría decirse que la filosofía analítica se originó con filósofos que no eran positivistas lógicos, con Frege, Moore y Russell. En todo caso, ahora que ya no quedan positivistas lógicos difícilmente se podría definir a la filosofía analítica en términos del positivismo lógico. Pero tampoco hay otro movimiento filosófico, o conjunto de doctrinas, que haya tomado el lugar del positivismo lógico y al que se adhieran la mayor parte de los filósofos analíticos, o que siquiera sea tal que pueda describirse a la filosofía analítica como centrada en torno a él, como inspirada en él. Tú y otros han hablado de un estilo común. Pero me parece que aún eso es difícil de precisar hoy en día. Hace algunos años se hablaba de la filosofía analítica como ese estilo de filosofar a través de cierta forma de argumento, expresada preferentemente en ensayos y no en libros. Pero me parece que aún algo tan vago ya no es el caso ahora.*

R.R.: Sí.

J.S.: *¿Queda algo, entonces, que se designa con esa frase, "filosofía analítica"? ¿O es más bien una frase en vías de extinción?*

R.R.: *Creo que tienes razón cuando dices que no hay un estilo común. Hay libros recientes que, en cuanto a su estilo argumental, podrían haberse escrito a comienzos de siglo, como *El Punto de Vista de Ninguna Parte* de Thomas Nagel y *La Ética y los Límites de la Filosofía* de Bernard Williams. Así nunca hubiesen existido Frege y Russell estos libros se habrían podido escribir igualmente. Así que la unidad esti-*

lística ya se acabó. Lo que queda es una pequeña comunidad de filósofos anglosajones que se leen y citan entre ellos. Esto no quiere decir que no escriban buenos libros, sino simplemente que estos libros ya no son la manifestación de un movimiento.

J.S.: *¿Cómo ves la relación entre la filosofía analítica, esta comunidad anglosajona, y lo que está sucediendo en filosofía en la Europa continental?*

R.R.: Hasta donde puedo ver no hay relación alguna. Sí hay semejanzas de doctrina. Por ejemplo, recientemente se ha prestado mucha atención a las semejanzas doctrinales entre Davidson y Derrida, las que me parecen realmente impresionantes. Pero estos filósofos no están haciendo otra cosa que desarrollar la misma dialéctica: una reacción totalizadora contra puntos de partida atomísticos. Si se piensa en Derrida como la culminación de una reacción contra Husserl y en Davidson como la culminación de una reacción contra Carnap, entonces se ve porque llegan al mismo lugar. Pero me parece equivocado pensar que este parecido doctrinal conducirá a la integración de las dos tradiciones. La gente en ambas tradiciones simplemente no ha leído los mismos libros. Así que la coincidencia de doctrinas es como aquella del siglo XIII entre filósofos islámicos y judíos. Bajo la influencia de Aristóteles, la filosofía islámica y la filosofía judía empezaron a parecerse. Sin embargo el Judaísmo y el Islam no estaban interesados el uno en el otro, por razones obvias.

J.S.: *Pero la separación entre la filosofía analítica y la filosofía de Europa continental me parece un asunto accidental que podría cambiar en el futuro. Es decir, puede ser que luego de un tiempo pensadores de ambas tradiciones pasen a ser considerados clásicos filosóficos. Entonces la gente los leerá conjuntamente. Y así se obtendría una suerte de integración. ¿No es posible esto? ¿No hay acaso indicaciones de que está sucediendo? Quizá la pregunta que debo hacerte es ésta: ¿cómo ves la filosofía del futuro? ¿Hay signos que indiquen hacia dónde se dirige la filosofía? ¿Crees que hay manera de juzgar como será la filosofía del próximo siglo?*

R.R.: No. No tengo ni la menor idea. Mi impresión es que al menos que surja un genio original que empuje las cosas en una dirección inesperada simplemente habrán dos tradiciones institucionalizadas una al lado de la otra, manteniéndose fuera de contacto mutuo. Se necesitaría alguien que fuese tan distinto de cada tradición como cada una es distinta de la otra, para distraerles la atención de su propio pasado y darles el sentido de un futuro común.

J.S.: *Permíteme insistir en este asunto. Me parece que menosprecias la influencia de tu propia obra, y la de otros. Como resultado, en parte, de tus escritos, las nuevas generaciones de filósofos en el mundo anglosajón están leyendo a gente como, digamos, Heidegger, Gadamer, y Derrida. Me acuerdo que cuando comenzaba a estudiar filosofía en MIT en 1970 uno de mis profesores me dijo que la filosofía analítica se originó con Russell y Frege, mientras que la filosofía del continente europeo lo hizo con Hegel. Bueno, ahora podemos decir que Charles Taylor ha reincorporado a Hegel a la tradición anglosajona. Más aún, ahora se reconoce a Nietzsche dentro del mundo anglosajón como una figura central en la filosofía del siglo pasado. Eso es algo que le he escuchado decir a Bernard Williams en muchas ocasiones. De otra parte, Jacques Bouveresse y Ernst Tugendhat, por ejemplo, han despertado interés en Francia y Alemania por filósofos de la tradición anglosajona, como Davidson o Quine. ¿Acaso no están comenzando a leerse conjuntamente autores de ambas tradiciones? ¿No crees que las nuevas generaciones tendrán un pasado común?*

R.R.: Puede que tengas razón. Si la generación actual de estudiantes de filosofía alemanes está leyendo a gente como Tugendhat, y la generación actual de estudiantes de filosofía en los Estados Unidos está leyendo a gente como, por ejemplo, Alexander Nehamas (quien recientemente ha escrito un libro notable sobre Nietzsche), entonces las cosas pueden empezar a cambiar. Pero yo no esperaría ver los efectos de este cambio sino hasta dentro de unos veinte años más o menos. Las estructuras de poder académico no ceden con facilidad. En ambos lados del Canal de la Mancha hay filósofos que tienen demasiado interés en despreocuparse lo que sucede al otro lado.

III. Relativismo y Pragmatismo

J.S.: *A menudo se te critica por relativista. Se dice que defiendes algo así como "todo vale". Creo que ésta es una crítica injusta, al menos si te he entendido correctamente. Tengo en mente, por ejemplo, lo que Charles Taylor afirma en un artículo reciente, publicado en la colección La Filosofía en la Historia. Ahí sostiene que tu posición implica la existencia de un sujeto totalmente descomprometido, que ve las diversas estructuras de creencia y acción desde un punto de vista neutral, fuera de cualquier estructura, desde el cual declara su relativismo. Tal sujeto, efectivamente, no tendría cómo describir, juzgar y optar. Ahora bien, me parece que esta crítica da en el blanco contra cierto tipo de relativismo, pero que no es una crítica adecuada de tu posición. ¿Qué dices ante esto? ¿Eres un relativista susceptible a este tipo de críticas? ¿Eres un relativista en algún otro sentido? ¿Cuál es tu actitud frente al relativismo?*

R.R.: Me parece que lo que es verdad en lo que a veces se llama relativismo, o lo que correctamente se ve como más o menos relativista en quienes admiro, como Dewey, es la idea de que no podemos salir fuera de nuestra propia educación, es decir, fuera de nuestro propio lenguaje. No hay intuiciones profundas que nos permitan evaluar nuestro lenguaje en cuanto a su adecuación. Se sigue que, en el sentido en el que nuestros puntos de partida son contingencias históricas, sí, ahí hay algo de relativismo. De otro lado, llamar a esta posición relativista sería correcto sólo si se afirmara que, como nuestros puntos de partida son contingencias históricas, cualquier contingencia da lo mismo que cualquier otra. Pero eso no lo afirma nadie. Y además la inferencia no es válida. Lo que sí es una inferencia válida es que vamos a tener que examinar cualquier propuesta que venga del pasado, de otra cultura, de otro planeta, de un genio innovador, contra el horizonte de nuestras propias creencias y nuestros propios deseos, históricamente condicionados. Es decir, vamos a tener que entretejerla dentro de la red de creencias y deseos que tenemos de antemano. Pero decir eso no es otra cosa que declarar la finitud del hombre. No es afirmar que algo sea relativo a otra cosa. Por consi-

guiente, yo interpretaría la insistencia de Dewey y Heidegger en la finitud y la contingencia como una tesis negativa dirigida contra las pretensiones del pasado y no como una tesis relativista en oposición a una tesis absolutista.

J.S.: *Yo nunca te he escuchado autodenominarte relativista, pero sí te he escuchado defender el pragmatismo. Y me parece que el término "relativismo" se aplica a veces al elemento pragmatista de tu filosofía, el cual acabas en efecto de mencionar. ¿Podrías explicar en qué sentido te consideras pragmatista?*

R.R.: Bueno, para mí los pragmatistas son gente que no considera las creencias como representaciones más o menos fieles de los objetos, sino como lo que Peirce, siguiendo a Alexander Bain, llamó "reglas para la acción". Dewey pensaba que el yo, o, más precisamente, el yo, visto desde lo que Dennett llama la "actitud intencional", es sencillamente un tejido de estas reglas para la acción. Adoptar esta actitud intencional es simplemente una estrategia conveniente para organismos complejos provistos de lenguaje. Ser pragmatista es restringirse a preguntas sobre cómo nuestros deseos y creencias pueden retejerse, bajo el impacto de tal o cual presión, para alcanzar mejor los meta-deseos que son también parte actual del tejido. Ser pragmatista es abandonar las siguientes preguntas: "¿son estas creencias representaciones correctas?" y "¿son estos deseos racionales?". Así que, nuevamente, me parece que el pragmatismo consiste sencillamente en abandonar un rango de preguntas, más que en dar una respuesta relativista a preguntas tradicionales.

IV. *El Sujeto y el Mundo**

J.S.: *Durante un congreso de filosofía en Stuttgart en Alemania en 1981 Donald Davidson dijo que tanto tú como él estaban de acuerdo en abandonar como un sinsentido la*

* El pragmatismo de Rorty se apoya en la doctrina, recientemente difundida por Donald Davidson, que niega la distinción entre sujeto, lenguaje, o esquema conceptual por un lado, y objeto, realidad, o mundo por el otro. Disuelta esta distinción deja de tener sentido la noción de que la idea o la creencia funcionan como

distinción entre esquema conceptual y mundo, entendiendo por "mundo" aquello que el esquema conceptual significa. Davidson dijo también que ustedes estaban de acuerdo en que una creencia sólo se puede contrastar y examinar contra otras creencias, no contra un "mundo" independiente de toda creencia. Tal como recientemente ha señalado Alasdair MacIntyre, estas son tesis hegelianas. Pero Davidson afirmó igualmente que en lo que ustedes difieren es respecto a si tiene sentido la siguiente pregunta: "¿cómo, dado que no podemos salir de nuestras creencias y nuestro lenguaje para encontrar otra prueba que la coherencia, podemos sin embargo conocer y hablar de un mundo público y objetivo que no es de nuestra hechura?". Davidson sugirió que él piensa que sí tiene sentido esta pregunta mientras que tú piensas que no. ¿Es correcto esto?

R.R.: Aquí habría una pregunta genuina solamente si alguien pudiese poner en duda que nuestro discurso es sobre un mundo público que no es de nuestra hechura. Pero una vez que se abandona lo que tanto Davidson como yo acordamos debe abandonarse, lo que él llama la distinción entre

un velo entre el sujeto y la realidad, velo que requiere justificarse como representación, para el ámbito interior, del mundo exterior. Tanto para Rorty como para Davidson se sigue de esta disolución que las creencias e ideas tan sólo se pueden examinar y validar con referencia al marco de usos y prácticas dentro del cual tienen significado, y no a una supuesta realidad u objetividad preconceptual. En lo que difieren es en que para Rorty esto significa el abandono del proyecto metafísico y epistemológico tradicional que consiste en explicar la objetividad del lenguaje, mientras que para Davidson este proyecto sobrevive el abandono de la dicotomía del sujeto y el objeto. Por otra parte, Bernard Williams ha argumentado en contra de la crítica davidsoniana de esta distinción, intentando darle contenido a la noción de una "concepción absoluta" de las cosas, es decir, una concepción de las cosas tal como realmente son, en oposición a concepciones subjetivas, desde una perspectiva, o de las cosas como aparecen. Williams, como es claro, se sitúa en una posición opuesta a las de Rorty y Davidson. La posición implícita en mis intervenciones, por último, es aquella que acepta el abandono de la distinción entre lo externo y lo interno, pero utiliza la noción de una concepción absoluta dentro de la elaboración de una metafísica realista que no es representativa ni subjetivista.

esquema y contenido, no hay manera de formular tal duda. "¿Cómo se puede conocer un mundo objetivo y público?" tiene la apariencia de una pregunta genuina solamente si se piensa que algo se interpone entre el mundo y uno, algo así como el lenguaje, la conciencia, la estructura del pensamiento. Una vez que, con la ayuda de Davidson, eliminamos estas mediaciones, es una trivialidad que de lo que hablamos es un mundo público y objetivo que no es nuestra hechura.

J.S.: *Lo que estás diciendo es que una vez eliminada la posibilidad del escepticismo ya no tiene sentido explicar el conocimiento.*

R.R.: Exactamente. Todo lo que se puede pedir entonces es una explicación causal del conocimiento en términos de la historia intelectual. Es decir, se puede explicar la adquisición de tal o cual conocimiento diciendo, por ejemplo, "bueno, solían ser Aristotélicos y luego se volvieron Galileanos", y añadiendo luego una larga narración sobre cómo se pasó de A a B. Pero eso es simplemente el recuento de los procedimientos empíricos usados por nuestros antepasados. No es un recuento trascendental sobre la relación entre los hombres y el mundo.

J.S.: *En La Etica y los Límites de la Filosofía, que mencionaste hace un momento, Bernard Williams sostiene que hay una concepción útil e interesante del mundo que puede rescatarse del dilema que Davidson presenta en "Sobre la Naturaleza Misma de un Esquema Conceptual". El problema es que "el mundo" es o algo concebido en términos de nuestras creencias y conceptos, o algo anterior a toda creencia y concepto. Si lo primero, entonces la concepción con que terminamos es poco interesante, y trivial como explicación de las creencias que tenemos. Y lo segundo es verdaderamente un sinsentido, es concebir el mundo como nada, como algo sobre lo que no se puede ni decir ni entender nada. Williams sugiere que podemos salir de este dilema examinando nuestras creencias una por una, y separando aquellas que representan el mundo tal como es de aquellas que incorporan elementos subjetivos, o, como él los llama, perspectivas. Así se llega a lo que Williams llama la concepción absoluta del mundo. Ahora bien, esta concepción puede a su vez usarse en la explicación de cómo surgió ella misma.*

Puede servir para explicar el curso de la historia intelectual, por ejemplo, el desarrollo de la ciencia. En términos más generales tendría un rol en la explicación de algo que pareciera que tú simplemente asumes sin explicar: la dialéctica, a través del tiempo, del pensamiento humano. ¿Cómo respondes ante esto?

R.R.: Lo que no entiendo es qué clase de explicación piensa Williams que se ofrece cuando decimos que el mundo está hecho en realidad de las partículas elementales de la física, cuando decimos que esta es una concepción "absoluta" de la realidad, independiente de la mente. Williams piensa que podemos explicar, en términos de las partículas elementales de la física, cómo hemos llegado a esta concepción. En primer lugar, no podemos. No hay ningún recuento que comienza con partículas y termina con la física contemporánea. Pero no veo qué clase de explicación tiene en mente...

J.S.: *¿Me permites interrumpirte un momento? Pareciera que aquí hay un problema. Como Williams mismo señala, si la explicación va a funcionar, tendrá que incluir términos subjetivos. Es decir, si vamos a explicar cómo surgieron nuestros conceptos y cómo tenemos conocimiento, no vamos a poder hacerlo de una forma que excluya totalmente la perspectiva, lo subjetivo. Gran parte de nuestro conocimiento incorpora estos elementos. Parte de lo que hay que explicar es la subjetividad misma. Pareciera que aquí hay una suerte de tensión. Pero la tensión no tiene porqué existir, si las explicaciones no son reduccionistas, si no apuntan a la eliminación de la subjetividad. De manera similar, no veo porqué debemos pensar que la concepción absoluta incorpora expectativas fisicalistas y reduccionistas. Williams habla de la biología y la neurofisiología tanto como de la física. Y no veo porqué no podría hablar, por ejemplo, de la antropología y la historia intelectual, no como parte de la concepción absoluta, sino como parte de la explicación de nuestras creencias y nuestro conocimiento en la que la concepción absoluta tiene un rol crucial.*

R.R.: Me parece que la dificultad real es que no comprendo la afirmación "nuestro conocimiento incorpora la perspectiva". Puedo comprender "nuestro conocimiento se

da en algún lenguaje". Pero no comprendo qué sería esta concepción absoluta de la realidad. Williams no puede querer decir que se trata de una concepción de la realidad independiente del lenguaje, pues supongo que él no piensa que se pueden tener conceptos sin lenguaje. No entiendo qué puede significar "independiente de la mente" si no significa "independiente del lenguaje". Y, como "incorpora perspectiva" significa algo así como "dependiente de la mente", lo que yo quiero hacer es pasarle la pelota a Williams e insistir que él debe esbozar un sentido de "dependiente de la mente" o "incorpora perspectiva" (o, en el caso de Nagel, "subjetivo") que valga la pena. No veo que estas frases tengan ninguna utilidad salvo para reconstruir problemas del siglo XVII que sería mejor olvidar.

J.S.: *Podría sugerirse que se puede empezar a esbozar este sentido distinguiendo entre la ciencia y las artes. Pero tú objetas tal distinción. Permíteme, entonces, sugerir otra manera. Se podría comenzar con la distinción entre cualidades primarias y cualidades secundarias. Esta distinción la podemos entender sin presuponer el representacionalismo. Lo que se necesita es meramente la distinción entre "es" y "parece ser", construida utilizando la diferencia entre afirmaciones hacia las que todo ser racional y sensible convergería bajo ciertas condiciones, y afirmaciones que son aseguibles solamente dadas las peculiaridades de nuestra especie. ¿Cómo respondes ante esta propuesta?*

R.R.: Creo que tienes razón en que Williams cifra sus esperanzas para la rehabilitación de la distinción entre cualidades primarias y secundarias en la diferencia entre conceptos aseguibles a cualquier ser racional y sensible" y "conceptos aseguibles sólo a gente con nuestros órganos sensoriales, intereses, etcétera". Lo que yo no entiendo es cómo se podría trazar esta distinción. Me parece que al final de cuentas Williams, al igual que Thomas Nagel, tiene que suponer una teoría de la formación de conceptos que es antiwittgensteiniana, Lockean, "abstraccionista". Esta teoría es del tipo que han criticado en detalle Wilfrid Sellars (en *Ciencia, Percepción, y Realidad*) y Peter Geach (en *Actos Mentales*), el tipo que, a mi parecer, confunde la capacidad para hacer reportajes no inferidos sobre el color rojo con la

posesión del concepto "rojo". Considera, por ejemplo, como Nagel asiente frente a la afirmación de Locke que el ciego no conoce el significado del término "rojo". Así que sospecho que esta noción de Williams de una "concepción absoluta" sólo tiene sentido si se acepta algo así como lo que Sellars llama "el Mito de lo Dado".

V. *Para la Comprensión de la Historia de la Filosofía*

J.S.: En "La Historiografía de la Filosofía: Cuatro Géneros" (publicado en *La Filosofía en la Historia*) escribes que no hay preguntas comunes a través de la historia de la filosofía. En *La Filosofía y el Espejo de la Naturaleza* afirmas que no percibes la historia de la filosofía como una serie de soluciones diferentes a los mismos problemas, sino más bien como una serie de problemas o preguntas distintas. Pero al mismo tiempo en ese artículo y en otros escritos has sostenido que debemos creer que sí hay preguntas comunes, que debemos esbozar narrativas donde sí terminamos encontrando problemas comunes a través de la historia. Tú explicas esta necesidad en términos de la necesidad de tener un sentido de comunidad a la que es deseable pertenecer. Ahora bien, aquí parece haber un problema, una tensión, en cuanto a cómo puedes decir ambas cosas. Es decir, me parece que si dices una estás socavando la otra. Quisiera introducir aquí un asunto relacionado. O, más bien, presentar otra versión del mismo problema. Me refiero al asunto que se expresa en la siguiente pregunta: ¿es tu pragmatismo empírico o trascendental? Podría argumentarse que confundes ambos cuando sostienes tanto que necesitamos como que no podemos encontrar preguntas comunes en la historia de la filosofía. Más aún, aquí hay un problema. Si el pragmatismo es empírico, entonces se le establecería o refutaría como cualquier otra teoría de ese tipo. Además, el aspecto ontológico del problema quedaría sin tocarse. Si es trascendental, entonces enfrenta los problemas que surgen ante cualquier posición trascendental. Es decir, entonces tu término "lenguaje" no es sino otra manera de hablar del yo trascendental o de un sujeto o razón trascendental. Y en ese caso debes justificar esta manera de hablar, debes decir cómo

mo es posible hablar sobre el punto de vista trascendental si no es desde dentro de él mismo. El resultado, como nos dice Wittgenstein en el Tractatus, es el silencio y no la conversación filosófica.

R.R.: Permíteme tomar las dos versiones por separado. Lo que quisiera decir acerca de las preguntas comunes a través de la historia de la filosofía es que necesitamos una narrativa sobre lo que los personajes del pasado "realmente" querían a pesar de no saberlo. Ahora bien, típicamente el pasado no sabía lo que quería tal como el niño no sabe lo que quiere mientras es niño. Quiere, por así decirlo, ser adulto. Pero no sabe lo que es ser adulto. De manera semejante, los griegos querían ser como somos nosotros ahora, pero les era imposible visualizar cómo es ser como nosotros. Así que el sentido en el que es falso que hay preguntas comunes es el siguiente: es falso que uno puede, pongámoslo así, retroceder a través de la historia de la humanidad y encontrar a la gente preocupada siempre por la misma cosa, así como es falso que uno puede retroceder en su propia vida y descubrirse preocupado siempre por las mismas cosas. Lo que es verdad es que ahora podemos decir cosas como "todo el tiempo lo que realmente estaba haciendo era..." o "todo el tiempo lo que los hombres realmente estaban tratando de hacer era...". Digamos que lo que tenemos, entonces, es una autodescripción, siempre corregible, de un proceso de maduración.

J.S.: *Se trata, en consecuencia, simplemente del hecho que cualquier cosa o evento es descriptible de un número indefinido de maneras, dependiendo del aspecto al que se atienda, o de cómo se le relacione con otras cosas. Se sigue que lo que hemos adquirido en relación al pasado es una nueva manera de ver los problemas, lo que es de esperarse. Ahora bien, esto no me parece que genere ninguna dificultad seria para la tesis que lo que nos ocupa ahora es lo mismo que ocupaba a otros en el pasado. Por supuesto, ellos no podían expresarlo como lo expresamos nosotros ahora. Pero podemos establecer conexiones que dan sentido a la afirmación que los problemas son los mismos.*

R.R.: Está bien. Estoy de acuerdo siempre y cuando uno distinga entre deseos conscientes y deseos inconscientes, o

entre deseos que el sujeto puede articular y aquellos que no puede articular.

J.S.: *¿Y qué hay del segundo asunto? ¿Tu posición es empírica o trascendental?*

R.R.: No me parece que sea una tesis ni empírica ni trascendental, sino política. Creo, tal como creía Dewey, que el pragmatismo es una apología de la democracia liberal. Usando la metáfora de Locke, el pragmatismo limpia la maleza, el desecho filosófico, los restos del discurso filosófico de antaño que impiden la conversación de la comunidad política liberal. No creo que existan argumentos empíricos que establezcan el liberalismo político, ni tampoco argumentos trascendentales. Pero debemos empezar por algún lado y me parece que la sugerencia de Dewey de que empecemos con la política es tan razonable como cualquier otra.

J.S.: *En cierto sentido, entonces, tú estás reaccionando contra la empresa que genera la distinción entre lo trascendental y lo empírico, la empresa que podríamos llamar metafísica u ontológica. Desde tu punto de vista la única ontología razonable es una trivialidad. Y lo que incorpora la distinción entre empírico y trascendental ya vivió su ciclo de vida natural y ahora debería dejarse de lado. Lo que estás haciendo es rehusarte a participar en esto.*

R.R.: Sí.

J.S.: *Es decir, quieres dejar en claro que tu posición no es una más entre las doctrinas metafísicas u ontológicas, en el sentido de estas palabras que acabo de mencionar. Tu silencio sobre estas cuestiones tiene como finalidad el dejar en claro que esto es algo que no deberíamos hacer. No es la manifestación de una carencia de opinión al respecto.*

R.R.: Sí. Si le preguntas a un seguidor de Quine si lo que afirma es una cuestión lingüística o una cuestión fáctica, no te va a responder en esos términos. Si le preguntas a un pragmatista si su pragmatismo es empírico o trascendental, no te va a responder en esos términos. Tales preguntas son como preguntarle a Davidson, "¿de qué lado afirmas tu tesis que no hay distinción entre esquema y contenido, del lado del esquema o del lado del contenido?".

J.S.: Sí. *La razón por la que te pregunté esto es que me parece que al respecto se te malinterpreta continuamen-*

te. Una crítica genuina de tu posición tendría que consistir más bien en una demostración de la necesidad de la metafísica u ontología, en el sentido que mencioné antes, que pueda satisfacerse. ¿Estás de acuerdo? Mostrar que hay tal necesidad me parece que está ligado al problema de la articulación del sentido de lo subjetivo, de la perspectiva. Y a su vez esto puede conectarse con el tema de la explicación de la dialéctica de la historia del pensamiento de la siguiente forma. Una manera de comenzar a esbozar tal articulación, y de defender el proyecto ontológico, es construyendo una concepción de las cosas tal como "realmente son". Esta concepción se utilizaría en la explicación de la historia intelectual, y se justificaría a través de este uso. Es decir, el curso de la historia intelectual se explicaría como convergiendo hacia la concepción de las cosas como "son realmente", como operando bajo la presión, o, para usar la frase de Williams, bajo la guianza, de la verdad. Tú respondes ante esto tal como acabas de hacerlo en lo que va de esta conversación. Pero se podría argumentar, en tu contra sosteniendo que no toda explicación funciona igualmente bien, que esto mismo requiere explicarse, que a su vez el proceso de cambio en las explicaciones requiere explicación, y que la explicación no tiene por qué suponer un punto de vista descomprometido o divino aunque sí podría darle contenido a una noción metafísica u ontológica del mundo. ¿Qué piensas sobre todo esto? Primero, ¿estás de acuerdo con que una crítica adecuada de tu posición tendría que tener esa forma? Segundo, ¿qué piensas de esto último?

R.R.: Sí, ciertamente esa es la forma que tendría que tener una crítica. Pero para que tal crítica fuese efectiva tendría que dársele sentido a la noción (usada, por ejemplo, por Williams) de que nuestras doctrinas científicas, pero no las morales, están "guiadas" por el mundo, que el mundo nos presiona para representarlo adecuadamente y no meramente para encontrar maneras de lidiar con él. El problema principal con esta noción es que el mundo debe verse como forzándonos a elaborar un vocabulario. No basta con verlo como forzándonos simplemente a aceptar ciertas oraciones formuladas con un vocabulario anteriormente existente. Es decir, los electrones tendrían que forzarnos a introducir el

término "electrón" dentro de nuestro vocabulario, mientras que los derechos humanos no nos estarían presionando para añadir el término "derechos humanos" a nuestro vocabulario. No sé cómo podría canjearse, explicarse, esta metáfora de la "presión" o de la "guianza". No sé cómo podrían recontarse los procesos causales que en realidad el mundo ejerce sobre los miembros de una especie para que desarrollen ciertos vocabularios.

VI. Ciencia y Sociedad

J.S.: *En el tercer mundo existe una forma de culto a la ciencia debida en parte a que la ciencia se asocia con la tecnología, y el progreso tecnológico se asocia con el mundo desarrollado y el avance social y político. La idea es que el acceso a la ciencia es lo que permitirá equipararse económica y socialmente con el mundo desarrollado. Hay un sentido en el que, por supuesto, esto es correcto. Pero este culto ha tenido la consecuencia nefasta, me parece, de otorgarle poder a instituciones e individuos que se reclaman de la autoridad de la ciencia para decidir sobre cuestiones económicas y sociales sobre las que cualquier político o cualquier ciudadano informado tienen tanta justificación cognitiva. Se ha generado una clase de tecnócratas. Ahora bien, tú has criticado la distinción entre las ciencias y las artes y humanidades, entre las ciencias naturales y las ciencias sociales, desde varias perspectivas. Tu obra podría leerse como una desmistificación de la ciencia. Esta aproximación puede resultar interesante en contraste con el culto a la ciencia. Pero, de otro lado, supongo que no negarás el rol de la ciencia en cuanto hace posible ciertas acciones. ¿Puedes decir algo sobre esto? ¿Y también decir algo sobre la función política o social de la ciencia, si es que tiene alguna?*

R.R.: No creo que la ciencia tenga una función social. Claro que la tecnología sí. Decir que la ciencia hace posible la tecnología es simplemente decir que a los científicos se les ocurren metáforas originales para redescubrir el mundo, que algunas de estas metáforas son tales que, cuando se redescubre con ellas el mundo, uno puede desarrollar

nuevos instrumentos de predicción y control, nueva tecnología. El problema es que hemos tratado de pensar en la ciencia como en algo poseído de una naturaleza, un método, un carácter especial. Pero "ciencia" no es sino otro nombre para aquellas específicas redescrpciones metafóricas del mundo que tienen usos tecnológicos. ¿Qué es rendirle culto a la ciencia y no al arte? Me imagino que será rendirle culto a gente como Newton o Darwin en vez que a gente como Milton o Wordsworth.

J.S.: *Y usar cierto tipo de justificaciones y no otras.*

R.R.: Eso es lo que no veo.

J.S.: *Bueno, es verdad que las justificaciones son puramente retóricas. Pero de lo que se trata es de que tienen fuerza retórica. Me refiero a la típica intervención en discusiones sobre asuntos económicos, políticos, o sociales, que busca justificar un curso de acción llamándolo científico y no, digamos, poético o filosófico.*

R.R.: Me parece que ese es un uso esencialmente vacío del término "científico". Está a la par con decir que un movimiento político expresa la voluntad de Dios. El único sentido real del término es como una expresión de aprobación. En el mundo comunista el intento de creación de algo llamado "socialismo científico" dio lugar a uno de los segmentos más crueles y reaccionarios del Partido Comunista. Así quedó asegurado que el ideólogo del partido (por ejemplo, Suslov) fuese siempre la peor persona, el que es más de temer, el defensor de lo peor del régimen. En consecuencia, deberíamos desconfiar cuando a algo se le llama "científico" tanto como la Inquisición nos hizo desconfiar cuando describían algo como "la voluntad de Dios".

J.S.: *El origen de esta manera de hablar se encuentra en una visión del hombre, asociada con una concepción de la ciencia y con ciertos ideales cognitivos, que llegó a su cima en el siglo XIX. Y las consecuencias prácticas son que bajo este pretexto se adoptan cursos de acción.*

R.R.: Sí. Pero eso es tan sólo decir que uno debe emitir los cumplidos socialmente aceptables dadas las circunstancias. No transmite otras ideas.

VII. *El Intelectual y la Sociedad*

J.S.: *Tú has criticado aquella concepción de la filosofía que le asigna la función de proveer los fundamentos para el resto de las disciplinas humanas y de la actividad del hombre. ¿Cuál es en cambio la verdadera función de la filosofía?*

R.R.: No creo que exista algo, la filosofía, que tenga una función. Hace unos doscientos años, con fines de administración académica, inventamos una disciplina, llamada "filosofía" en oposición a las ciencias naturales, la política y el arte. Desafortunadamente, luego empezamos a preguntarnos qué era, cuál era su misión, cuál su mensaje, su método y tema. Estas preguntas me parecen artificiales. Preguntarnos por el rol del intelectual en una sociedad determinada puede tener sentido. Tiene sentido preguntarse por el rol del intelectual en Brasil, o en Polonia, o en los Estados Unidos. Pero cuando la pregunta abandona el nivel de la cultura intelectual y pasa al nivel del rol específico del novelista, el rol específico del filósofo, etcétera, entonces las cosas se han puesto demasiado quisquillosas. El filósofo no tiene una misión propia distinta de la del novelista.

J.S.: *Estoy de acuerdo. Justamente ahora iba a preguntarte en general sobre los intelectuales y su función social. Pero quisiera añadir que aquí veo un peligro. Quizá uno sea más consciente de lo que tengo en mente cuando vive en un país del Tercer Mundo. Quizá esto sea más aparente en un país como el Perú. Me refiero a esa institución "el intelectual", que ni es novelista, ni psicólogo, ni científico, ni nada. Le es esencial a esta institución el no tener criterios institucionalizados que aseguren ciertos niveles. Se deviene en miembro a través del ejercicio de las relaciones públicas y de la manipulación de los medios de producción de imágenes sociales. La carencia de criterios institucionalizados y efectivos aún dentro de las disciplinas mismas, simplemente complica más el problema. En resumen, el peligro es la farsa y los farsantes. El peligro, podríamos decir, es la mala cultura. ¿Qué dices respecto a esto?*

R.R.: Me parece que en las opulentas democracias del Atlántico Norte la solución es que los intelectuales tienen su

lugar natural dentro de la Universidad. Eso significa que deben pasar por un período de aprendizaje y prueba. Deben encajar dentro de una matriz disciplinaria Kuhneana. Deben ser lo suficientemente no farsantes como para pasar algunas pruebas. Cuando han hecho eso y han conseguido el nombramiento, entonces, si quieren, pueden convertirse en críticos de la cultura. Considera, por ejemplo, los libros recientes de un sociólogo como Daniel Bell, un filósofo como Jürgen Habermas, y politicólogos como Quentin Skinner y Michael Walzer. Estos libros son tales que no tiene sentido preguntarse por la disciplina de su autor. Se dirigen unos a otros y hablan de las mismas cosas. Hay un momento en el que la distinción entre disciplinas pierde su sentido. Antes de este momento sí tiene sentido. Las universidades y las matrices disciplinarias tienen una función social en cuanto son maneras de crear intelectuales y no farsantes. Pero mientras que las universidades sí tienen un rol social central y se les debe tomar muy en serio, las divisiones dentro de las universidades, por ejemplo los departamentos académicos, deben tomarse muy ligeramente.

J.S.: *Me parece que durante un debate con E.D. Hirsch hablaste de los Colegios de Oxford y Cambridge como de instituciones ideales en cuanto promueven esta vida académica interdisciplinaria, asegurando al mismo tiempo una selección del mejor nivel a través de criterios institucionalizados y una tradición de siglos.*

R.R.: Sí. Ciertamente los Colegios de Cambridge y Oxford son un modelo exitoso. Me parece que cada país ha creado su propia institución con alguna medida de éxito. Quizá Francia ha tenido un poco menos de suerte. Es decir, sus instituciones académicas realmente pareciera que entorpecen las cosas. Los alemanes, constantemente enfrentado escuelas de filosofía, de sociología, etcétera, unas contra otras y asegurando que cada profesor tenga su propia "escuela", han logrado institucionalizar a los intelectuales de una manera que funciona bastante bien, con sus curiosas peculiaridades.

J.S.: *En gran parte del Tercer Mundo, y nuevamente tengo el Perú especialmente en mente, la manera en que se ha intentado lograr esto es copiando. Y lo que se termina co-*

piando es la estructura de una organización. Hay la creencia que si se tiene una institución con los comités adecuados, las instancias administrativas apropiadas, etcétera, entonces se obtendrán los resultados deseados. Por supuesto, los resultados no se obtienen automáticamente. Y la razón puede tener que ver con el lugar de la cultura dentro de la *estructura social del país*. En alguna medida, la cultura intelectual existe porque ante los ojos de la mayoría es buena pues nos hace parecidos a los países del Primer Mundo. La cultura se ve como parte, más que como producto, del progreso y la civilización. La idea es que debe poseerse para ser civilizados y para progresar. Y, de otra parte, hay también quienes ven el mundo académico como medio para gozar en alguna medida de poder social. De hecho, los resultados no son buenos porque lo que se obtiene es mediocre y una farsa. Además no satisface ninguna necesidad social real, cuando hay otras necesidades sociales apremiantes, pero aparenta estar justificado porque existe en otros países, a los que queremos parecernos, donde sí tiene un lugar legítimo. Por supuesto, esto es una simplificación exagerada. En el Perú han existido universidades desde el siglo XVI y su racionalidad no ha sido ni es enteramente la que acabo de esbozar. Y hay intelectuales honestos que sí cumplen roles genuinos. Pero he caricaturizado las cosas para resaltar lo que hay de verdad en lo que vengo de decir. Ahora bien, me parece que cuando defiendes el rol del intelectual no quieres defender este aspecto negativo.

R.R.: No creo que tengo nada general que decir sobre la relación entre políticos e intelectuales. Han habido diversas soluciones nacionales que no parecen traducirse en los términos de otras naciones. La relación entre estos dos tipos de personas es muy distinta en, por ejemplo, Inglaterra, Alemania y los Estados Unidos. De otra parte, me parece que lo que las ricas democracias noratlánticas han logrado crear no ha sido respeto por la ciencia, sino sencillamente la institución de la libertad académica. Esta institución tiene dos facetas. En primer lugar, el estado asegura que los profesores sean, más o menos, los pares económicos de los abogados y los médicos. Les paga lo suficiente para que su estilo de vida sea similar al de las otras clases profesionales.

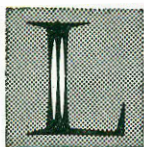
En segundo lugar, tienes todo tipo de filtros entre los políticos con el dinero y la gente que toma las decisiones sobre qué profesores contratar. Nuevamente, el sistema de filtros es muy distinto en los distintos países. Pero todos tienen algún conjunto de filtros. Hasta donde puedo ver, muchos países del Tercer Mundo no tienen tales filtros. Aún dentro del Primer Mundo algunos países (por ejemplo, Italia) no tienen filtros muy efectivos.

J.S.: *Y el resultado en Italia, hasta donde conozco, es que gran parte del tiempo de los académicos se dedica a la intriga y las relaciones públicas. Esto se parece a lo que sucede en algunos contextos en América Latina.*

R.R.: Lo que el público debe hacer, si quiere universidades como las que han desarrollado las democracias opulentas, es atribuirle un carácter sagrado a la universidad sin atribuirle un carácter sagrado a la "ciencia". Tan pronto como se comienza a santificar la "ciencia", comienza la preocupación por quién es más científico que quién, por si se está usando el método científico correcto, y por cosas por el estilo. Ese tipo de supervigilancia es desastroso siempre. No puede haber gente mirando sobre los hombros de los profesores para ver qué tan científicos son.



INACTUALIDAD DEL NOVECIENTOS / LUIS LOAYZA



LOS hombres del Novecientos peruano nacen alrededor de los años ochenta, la época de la Guerra con Chile, se forman en el ambiente de fines de siglo, publican sus primeros libros antes de 1914 y alcanzan su mayor influencia y prestigio entre las dos guerras mundiales. Ahora los sentimos lejos de nosotros; no despiertan entusiasmo ni indignación, han dejado de ser tema de polémica; sus libros no vuelven a publicarse o, si se publican, no son muy leídos. Esto puede parecer normal; en todas partes, después de su desaparición física, los escritores entran en una especie de purgatorio antes de ser olvidados o de ganar nuevos lectores e insertarse en la tradición. Tal vez el Novecientos se halle en esa situación indecisa y nuestro desapego no sea sino cosa de un momento, aunque a decir verdad el momento va haciéndose largo. Pero la explicación no es suficiente; lo que nos separa del Novecientos no se mide con unos cuantos años, a menos que se reconozca en ellos una enorme importancia cualitativa. Hay algo más entre los hombres del Novecientos y nosotros: una interrupción, una solución de continuidad, una quiebra histórica que ahora vemos, justamente, como el comienzo de nuestra modernidad. El Novecientos fue una generación de comienzos de siglo, surgida en la paz de la *belle époque*

hispanoamericana, durante la expansión de nuestra burguesía que reflejaba el auge de las burguesías europeas. Esto bastaría, a buen entendedor, para comprender por qué los sentimos tan distantes. Los escritores peruanos del Novecientos —y sus contemporáneos latinoamericanos— no sólo pertenecen a otra época sino también a otro mundo, a un mundo desaparecido.

Hacia 1900 la estabilidad política y la prosperidad económica suscitaron en América Latina grandes ilusiones. Por fin la mayoría de edad de nuestros países se volvía inminente; el progreso y la justicia se hallaban al alcance de la mano, superados los desórdenes del siglo XIX en que se establecieron las repúblicas. La cultura hispanoamericana, que había demostrado su originalidad y vigor —por primera vez, con el modernismo, la influencia literaria se dirigía de América a España y no en sentido contrario— debía hacerse siempre más amplia y profunda, uniendo a la asimilación cabal de la cultura europea la expresión de nuestro propio carácter. Se hablaba mucho de americanismo y, al mismo tiempo, nuestros intelectuales no se sintieron nunca más europeos; no sólo éramos europeos del otro lado del mundo, o al menos de raíces europeas profundas y determinantes, sino que formábamos parte de la latinidad, una de las grandes familias de la historia. Nuestro pasado era ilustre y nuestro porvenir brillante: estábamos destinados a recoger la herencia del viejo continente, que se suponía agotado. París, según el lugar común tan repetido entonces, había sido la Atenas de los tiempos modernos; Buenos Aires (o México o Río de Janeiro) sería el París del futuro. América fue siempre el continente de la promesa, que ya se había cumplido, en parte, en los Estados Unidos, gran potencia anglosajona y protestante. Ahora estaba a punto de sonar la hora de Nuestra América, de la América española “que aún reza a Jesucristo y aún habla en español”. No debíamos cometer los errores de los norteamericanos, demasiado rudos y materialistas; en el *Ariel*, breviario de Idealismo, libro representativo de la época, Rodó advierte a la juventud latinoamericana de los peligros que acechan en la riqueza.

El optimismo fue en el Perú menos exaltado que en otras partes. La Guerra del Pacífico arroja una sombra sobre los

últimos veinte años del siglo XIX y marca desde la infancia a los hombres del Novecientos peruano; a ella se debe, seguramente, su preocupación nacionalista y la indiferencia, cuando no el escepticismo, que algunos de ellos demostrarán ante los ideales americanistas o internacionalistas. Otra experiencia común es la revolución del 95, con la que se instauró un régimen más democrático después del antiguo predominio de los civilistas y empezó a organizarse un Estado más eficiente y estable, suprimidas —se esperaba que para siempre— las interrupciones constantes de los golpes militares. El marco político explica, en cierta medida, la evolución cultural. El positivismo, difundido en toda América, fue en el Perú la ideología de los años de austeridad en que se repararon los desastres de la guerra. El ambiente no fue por entonces muy propicio al ejercicio desinteresado de las letras. El modernismo llega tarde al Perú y quizá pueda decirse que, tras unos intentos aislados, el Novecientos fue nuestra primera generación modernista. En todo caso siguió más a Rodó que a Darío y su tono fue, desde un principio, intelectual, grave, meditativo. Era una generación de mejores prosistas que poetas y se dio a conocer con libros de pensamiento más que de poesía o imaginación. Los hombres del Novecientos no usaron en sus primeros libros del derecho a la arbitrariedad que a veces reclaman para sí los jóvenes; casi todos ellos desconfiaban de las frases, de las actitudes; creían que proponer la emoción (o el simulacro de la emoción) en vez del razonamiento es una mala costumbre que nos ha hecho daño. En ellos, por el contrario, se advierte el propósito de no dejarse arrastrar por el entusiasmo, de templar la juventud con la prudencia. Lo que revela en un primer momento su optimismo fundamental es el convencimiento de que el pensamiento puede ser eficaz, de que la inteligencia prepara y dirige la acción.

Muchos de ellos eran universitarios pero, más que en la mediocre universidad peruana de comienzos de siglo, se formaron a sí mismos en el silencio de las bibliotecas. Algu- nos sabían a los veinte años más que sus maestros pero parecían desconfiar de la propia juventud en vez de justificar con ella la exageración o la superficialidad. En nuestro medio intelectual la precocidad suele ser la norma y no la ex-

cepción (dicho de otra manera, la actividad intelectual es una afición de gente joven más que una vocación o una carrera de hombres maduros): lo que sorprende en las primeras obras de la generación del Novecientos no es que revelen en sus autores el talento sino otras cualidades más raras: paciencia, laboriosidad, técnica de investigación, serenidad en las conclusiones. Las dos tesis universitarias de Riva Agüero, los primeros libros de Francisco García Calderón fueron verdaderas sumas de la literatura y la historia peruanas, de la situación del Perú o el pasado de América Latina. Ninguna otra generación peruana se había iniciado con tanta ambición y sobre todo con tanta seriedad. La promesa era, sin duda alguna, espléndida. Hacia 1920 los hombres del Novecientos, que aún estaban por cumplir los cuarenta años, habían escrito ya una serie de obras que, en gran medida, renovaban nuestra cultura. Era natural pensar que las obras más amplias y profundas estaban por venir, que la cosecha de la madurez sería más rica que la de los primeros años. No es exagerado decir que esa promesa no se cumplió.

El mundo de comienzos de siglo desapareció en una crisis de civilización que se abre con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Soviética, mientras que en América Latina se inicia, con la Revolución Mexicana, un período de trastornos sociales y económicos que desde entonces, con algunas breves pausas, no ha hecho sino agudizarse. Nos encontrábamos mucho más lejos de Europa de lo que habíamos creído. Nuestra latinidad no pasaba de ser, en última instancia, el afrancesamiento de minorías ilustradas. No es que, como se ha repetido muchas veces, esas minorías fuesen ajenas al país real; sin duda formaban parte de un país fragmentario, dividido en muchas partes, todas ellas reales pero con escasa comunicación entre sí. Algunos países hispanoamericanos alcanzaron cierta prosperidad aunque no lograron construir con ella el propio desarrollo. La idea misma de desarrollo es posterior —más precisa y compleja— a la idea de progreso que entonces se usaba. La situación económica de nuestros países dependía de mercados externos, de los que no eran sino simples abastecedores, y no de una base propia de producción y consumo. La crisis de

la economía internacional nos arrastraría a todos y precipitaría, en vez de la tranquila evolución democrática que se había soñado, una sucesión interminable de crisis políticas. También en el Perú la primera postguerra marca el final de una época y el principio de otra. Al terminar el siglo XIX creíamos haber dejado atrás una etapa turbulenta de nuestra historia; lograda por fin cierta estabilidad, en adelante debíamos avanzar sin mayores accidentes. Los jóvenes hasta podían lamentar la falta de riesgo, pues la aventura heroica ya no sería necesaria en un futuro de organización y no de revoluciones. "Me parece que el Sr. Calderón [sic] siente cierta tristeza por haber llegado tarde a un mundo demasiado viejo" decía Raymond Poincaré en su prefacio a *Les démocraties latines de l'Amérique* (1912) de Francisco García Calderón. "Lo que llama el crepúsculo de los caudillos le deja en el corazón la melancólica añoranza de tiempos pasados". La observación es aguda y podría seguir de clave para explicar el temple intelectual y moral del Novecientos. Ese mundo demasiado viejo era más endeble de lo que parecía y se hundió con una rapidez asombrosa. En el Perú los caudillos durarían todavía muchos años. El mejor intento de acción política de los jóvenes del Novecientos, el Partido Nacional Democrático, fue un fracaso. Casi todos se declararon adversarios de Leguía y muchos pasaron en el destierro los años de su gobierno, que son el comienzo de nuestra modernidad. En Europa, Riva Agüero, que a los veinte años se había opuesto al modernismo, pudo asistir a los cuarenta a la aparición de las vanguardias en las letras y las artes. Cambiaron las ideas, las costumbres, los estilos. Al llegar a la madurez los escritores del Novecientos se encontraron, lo reconocieran o no, en un mundo nuevo. Sus instrumentos de conocimiento y de acción dejaron de ser eficaces porque la realidad, al transformarse, se volvió extraña y hasta incomprensible. Ninguno superó o tan siquiera igualó en la madurez sus obras de juventud; en los años en que debían producir sus obras de mayor aliento se encontraron convertidos en sobrevivientes. Muchos perdieron la capacidad creativa y dejaron de escribir, otros ensayaron tan sólo obras de comentario o erudición o se obstinaron, quizá

inducidos por su inseguridad vital, en formas de pensamiento y de expresión anticuadas y hasta reaccionarias.

El Novecientos mantuvo durante un tiempo su posición dominante en la cultura peruana y los valores que representaba, aunque no correspondiesen a la evolución social —o precisamente por eso— se convirtieron en valores oficiales; al cabo hombres y valores fueron reemplazados por otros. Nos quedan de los hombres del Novecientos unos cuantos libros admirables y ya es mucho decir pero, si se atiende a la promesa extraordinaria de sus obras de juventud, es posible decir que fueron una generación frustrada, que no dio toda su medida; al igual que otras de ese tiempo en América Latina y del mundo, una generación deshecha por una brusca aceleración de la historia. Comprobamos que el Novecientos ha dejado de estar presente: no es que estemos en contradicción con su pensamiento sino que pensamos en otras cosas y de otra manera; hablamos con una voz distinta y a veces su elegancia nos parece desvaída, inútil. El Novecientos, en suma, es inactual. Más vale comenzar por reconocerlo para luego confesar que puede volver a interesarnos, que quizá tiene algo que decirnos, ahora que la modernidad nos abandona y que las nuevas crisis que se ciernen sobre el Perú y América nos vuelven inactuales también a nosotros.

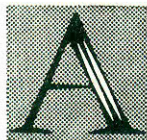


LECTURA DEL TIEMPO EN TRILCE / WILLIAM ROWE

No hay una 'primera vez', sino siempre una 'segunda'
Cesare Pavese, 'Estado de gracia'

como si, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía

Trilce XLVII



L hablar del tiempo en la poesía de Vallejo se ha mencionado con frecuencia el nivel conceptual. No faltan los comentarios sobre las *ideas*, si bien el enfoque ha sido excesivamente intuitivo y fenomenológico. Lo que nos hace falta es una valoración del papel del tiempo en la *lectura* de los poemas. O sea, una lectura del tiempo como lo que ya está en el poema, no precisamente como tema para ser extraído sino como principio de construcción; es decir, el tiempo en su acepción de ritmo. En este sentido, el ritmo pertenece tanto al significante como al significado y, más estrictamente, no permite una separación entre ellos. Es en *Trilce* donde el tiempo se convierte en un elemento crucial: por eso conviene tomarlo como punto de partida para una lectura del tiempo en su poesía.

Como premisa para una discusión del tiempo en Vallejo se suele distinguir (siguiendo, directamente o no, a Bergson y Husserl) entre el tiempo cósmico (o cronométrico) y el tiempo fenomenológico. Esta distinción se ha expresado de varias maneras, como el tiempo objetivo frente al subjetivo, el tiempo del reloj frente al tiempo biológico, etc. Américo Ferrari lo formula así: 'Por una parte (...) tenemos el tiempo trascendente, puro esquema móvil, hasta cierto punto inde-

pendiente de la conciencia, y que pertenece a la región abstracta de los números y los nombres. (...) El otro (...) sería el tiempo inmanente al ser, pura duración sentida e inexpressable, por lo menos en términos de calendario o de reloj.¹ Mi intención aquí es mostrar que la poesía de Vallejo pide una lectura más radical que la que ofrece esta distinción.²

La distinción que mencionamos representa una formulación clásica del pensamiento intuicionista o fenomenológico. Pero en el caso de Vallejo no resulta muy apropiada. Ya en el poema 'Absoluta', incluido en *Los heraldos negros*, tanto el tiempo 'objetivo' como el 'subjetivo' tienen la misma base en la división, en la no-unidad. La división (o diferenciación) se repite con mucha frecuencia en *Trilce* y son varias las palabras que la representan: *linde, lindero, frontera, sutura, hito, vera*, etc. Y en el poema 53 de *Trilce*, mientras todo lo demás se somete a la diferenciación y luego al cambio, sólo la división en sí misma (*la frontera*) permanece 'inmutable, igual'.

Otra laguna en la tradición crítica de la obra de Vallejo sería lo poco que se ha estudiado la relación entre la conciencia del tiempo y su actitud hacia la prosodia. En *Time, Experience and Behaviour* J.E. Orme aclara la importancia fundamental que tiene para la conciencia del tiempo el ritmo percibido por el oído: 'el oído es la principal modalidad sensorial para la percepción del cambio y del tiempo. El oído sólo sitúa vagamente los estímulos en el espacio, pero los sitúa con admirable precisión en el tiempo. Es por excelencia el sentido que distingue el tiempo, la sucesión, el ritmo y el compás'.³ En efecto, del mismo modo que Vallejo socava el concepto lineal del tiempo (en vez de volverlo meramente circular o de invertirlo), en su prosodia rompe las series rítmicas. Sin embargo, para romper los ritmos hereda-

1. Américo Ferrari, *El universo poético de César Vallejo*, Caracas (Monte Avila) 1974, p. 76.

2. Sigo, en líneas generales, las reflexiones sobre el tiempo de Jacques Derrida en *De la Grammatologie*, París (Editions de Minuit) 1967.

3. J.E. Orme, *Time, Experience and Behaviour*, Londres (Iliffe) 1969, p. 9.

dos, también necesita, hasta cierto punto, someterse a ellos. Por eso me parece que en su interesante trabajo sobre el tiempo en Vallejo, Saúl Yurkievich subraya demasiado el aspecto de la discontinuidad.⁴ En lo prosódico, al igual que en lo semántico, *Trilce* se desplaza entre los dos extremos de la entropía: el orden o la continuidad excesivos y el desorden excesivo. En ninguno de los dos puede haber poema. Por eso es interesante que en la famosa carta a Orrego el problema de la libertad se exprese como ritmo: 'Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística... ¡Dios sabe cuánto *he sufrido* para que *el ritmo* no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes *espeluznantes* me he asomado, colmado de *miedo!*'⁵ [el subrayado es nuestro]. Al igual que en toda verdadera poesía, el ritmo está en la médula del arte de Vallejo: no como sílabas contadas para contener un significado, sino como parte del proceso de la producción del sentido. Por eso los ritmos modernistas de *Los heraldos negros* dan lugar a las nuevas estructuras rítmicas de *Trilce*. El riesgo que asume Vallejo en *Trilce*, propio del vanguardismo en su mejor sentido y de la tradición de la poesía moderna que se remonta por los menos hasta Rimbaud, es el cultivo deliberado de la inseguridad.

Consideremos ahora en detalle algunos poemas claves. 'Absoluta', escrito en 1918, después de la muerte de la madre, constituye un puente entre los dos primeros libros. Se invoca la infinitud de Dios contra la finitud del tiempo y la muerte:

¿no puedes, Señor, contra la muerte,
contra el límite, contra lo que acaba?⁶

Pero no se trata solamente de lo infinito contra lo finito. Para Vallejo, en esta etapa de su obra, lo infinito supone la

4. Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona (Barral), 1973.

5. Citado por J.C. Mariátegui en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

6. La edición citada es la de Juan Larrea, Barcelona (Barral), 1978.

unidad, que a su vez contrasta con las divisiones del tiempo y del espacio:

¡Amor contra el espacio y contra el tiempo!
 ¡Un latido único de corazón;
 un solo ritmo: Dios!

Lo que Vallejo todavía no comprende es que el ritmo único es una cárcel, una idea que sí se expresa en *Trilce* ². No obstante, los límites (externos) se transforman, en la sección que sigue, en *linderos* internos (o sea divisiones, que por eso son inevitables, irreductibles):

Y al encogerse de hombros los linderos
 en un bronco desdén irreductible,
 hay un riego de sierpes
 en la doncella plenitud del 1.
 ¡Una arruga, una sombra!

Aquí se sustituye la indiferencia burladora de la muerte, con que terminan otros poemas de la sección 'Truenos' de *Heraldos*, por la de los *linderos*, portadores de las diferencias no reductibles. El tema de la pérdida de un paraíso unitario y puro reaparece con bastante frecuencia en *Trilce*, además de ser uno de los temas principales del cuento 'Sabaduría'. Lo que 'Absoluta' añade al concepto de la entrada en el espacio y en el tiempo como pérdida del paraíso es la idea de lo plegado (*arruga*): como ausencia de unicidad y como versión del símbolo tradicional de la oscuridad. Así, las *sierpes* encerrarían varios sentidos: el conocimiento, la sexualidad, la división, lo plegado, el movimiento, el ritmo.

El significado de los ocho primeros versos ahora queda claro. Comienzan con una imagen estática, 'color de ropa antigua', asociada, desde luego, con la madre. Entonces entra el tiempo, mediante referencias al calendario y al crecimiento biológico. Pero inmediatamente la invasión de la imagen desde afuera (actitud melancólica) se ve sustituida por un proceso en que la imagen misma se convierte en tiempo y, según la expresión de Heidegger, 'se temporaliza':

Ahora que has anclado, oscura ropa,
 tornas rociada de un suntuoso olor
 a tiempo, a abreviación

El anclaje en el tiempo de la significación en un objeto por medio de la muerte, lleva paradójicamente a la división del significado.

'Absoluta' es uno de los últimos poemas que se incluyeron en *Heraldos*. El número 60, también escrito en 1918, es uno de los primeros poemas de *Trilce* y nos interesa aquí porque desarrolla el pensamiento trazado en 'Absoluta'. Comienza con el nacimiento y termina con la muerte, invocando la metafísica de la linealidad que luego Vallejo se empeña en dismantelar. Apenas iniciado se desarrolla una metáfora compleja en que el tiempo se presenta como plegado y dúplice:

Día que has sido puro, niño, inútil,
que naciste desnudo, las leguas
de tu marcha, van corriendo sobre
tus doce extremidades, ese doblez ceñudo
que después deshíláchase
en no se sabe qué últimos pañales.

La *dobleza*, que reemplaza a la pureza mítica del nacimiento, viene a ser tanto lo plegado como lo doble y la duplicidad. El movimiento del tiempo, en vez de definirse por lo que incluye y excluye, no tiene ni interior ni exterior; solamente se pliega sobre sí mismo. Tampoco las doce *extremidades*, que recuerdan los doce meses, permiten una percepción lineal. La muerte, invocada por la metáfora tradicional del destino como hilo, se define como un retorno al desamparo del nacimiento, pero con la concepción del origen como pureza (o viceversa) destrozada.

El lugar desde donde habla el poema se presenta como una *sutura*: un corte que también sirve para unir o viceversa.

esta horrible sutura
del placer que nos engendra sin querer,
y el placer que nos DestieRRA!

La división que produce el placer es múltiple: constituye 1 la reproducción biológica como unión-división, 2 el placer sexual como lo que tiene lugar sin amor y con la enajenación de los participantes, y 3 el nacimiento como un origen

personal no deseado. Las dislocaciones múltiples pueden leerse como una imagen del tiempo presente y el énfasis gráfico de las mayúsculas en *DestieRRA* produce en el nivel semántico no la intensificación (resultado normal del uso de las mayúsculas) sino la desarticulación.

Como frecuentemente han señalado los críticos, Vallejo siempre tiende a cambiar el orden normal del tiempo, anteponiendo el futuro al pasado, etc. Sin embargo, si el presente todavía se concibe como un punto en una línea, las inversiones no pueden desafiar la linealidad. Lo original en Vallejo es la manera en que funcionan las inversiones: por ser mutuamente contradictorias desmantelan el concepto básico del presente. Son un tema básico de *Trilce* 61. Este poema, como anota Larrea, 'se escribió en la cárcel de Trujillo, reviviendo el poeta la emoción que le acongojó al llegar una noche del mes de mayo a la casa paterna, (...) cuando todos sus habitantes dormían'.⁷ Pueden distinguirse dentro del poema cuatro momentos temporales: 1 el momento de escribir el poema, dentro de la cárcel en Trujillo; 2 un viaje a la casa paterna, previo a 1, cuyo final fue el descubrimiento de que toda la familia dormía; 3 un momento, previo a 2, cuando todavía vivía en la casa paterna con la familia; 4 el momento con que termina el poema y que amalgama 1 y 2, en un plano de una parte imaginario y de otra real, cuando todos los miembros de la familia están muertos. La ubicación de 2 como futuro a 1 (notablemente en el primer verso, al decir 'Esta noche descendo...') sugiere que 1, el presente, ya había ocurrido. Más tarde, en los versos 'Espero, espero, el corazón / un huevo en su movimiento, que se obstruye', 1 pasa a ser previo a 2 y a 3, dada la connotación de estar esperando nacer en el pasado el —único futuro siendo aquí el pasado. Simultáneamente, *se obstruye* sugiere el no poder salir del pasado. El momento 4, que abarca los últimos cinco versos, puede leerse como una amarga referencia a la idea de la muerte como resolución: 'todo está muy bien'. Pero también estos versos connotan una concepción opuesta: que la muerte precedió al momento 2 (el viaje a la casa) y, por el trastocamiento general de los tiem-

7. Juan Larrea, *Vallejo: Poesía*, Barcelona (Barral), 1978, p. 511.

pos, que también precedió al momento 3 (la niñez) —como sucede en el caso de 'A mi hermano Miguel' y *Trilce* 3.

Lo que tenemos no son, pues, momentos separados que pueden reordenarse según una escala lineal. Hay una versión anterior del poema que lleva el título 'La espera'. Esta versión se construye sobre la simple ausencia y no rompe los moldes de la elegía convencional. El tiempo consiste en momentos plenos, separados y ordenados linealmente. La versión final presenta una subversiva simultaneidad de tiempos: excepto que no puede hablarse de una verdadera simultaneidad, puesto que los diferentes momentos se solapan y se interpenetran sin llegar a la identidad: el tiempo es dividido, plegado. El perspectivismo se hace imposible, por no existir ningún punto de origen. El yo del poema no vuelve a un pasado para mirar hacia adelante al presente: habla siempre desde un presente, pero un presente dividido.

La sensación de un presente que carece de unicidad y de plenitud se desarrolla en *Trilce* 33, especialmente en el repetido verso final, donde se constituye el presente desde el futuro de un pasado que 'ya se ha ido'. El poema desmitifica la idea de que volviendo lo suficiente al pasado, el individuo queda libre, falacia que nace del mito del tiempo como serie lineal única. El poema se abre con la conciencia del tiempo como melancolía, asociada, como es típico en Vallejo, con la lluvia. El deseo de encontrar un *afuera* se ve frustrado por el presente implícito de *vengo*, que habla de un origen o un destino externo a sí mismo, que existe antes de la libertad deseada ('Como si nada hubiese ocurrido, haría / la cuenta de que vengo todavía').

En su segunda sección el poema cumple el deseo de vaciar el presente y, por un acto de contemplación (el vaciamiento aquí va asociado con la filosofía oriental), descubrir un tiempo personal trascendental. Pero éste se revela, en los versos claves del poema, como un tiempo dividido y discordante:

traza de haber tenido
 por las narices
 a dos badajos inacordes del tiempo
 en una misma campana.

Escobar interpreta a los *dos badajos* como referencia al pasado y al no-pasado o al pasado y al futuro;⁸ lo limitado de esta lectura es que restaura la linealidad. Ferrari, en el párrafo arriba citado, considera que se refieren al tiempo cronológico y a la duración personal. Pero la división se presenta entre el ahora y el no-ahora (o el aquí y el no-aquí) y tanto si nos remontamos al pasado como si vaciamos el presente, sigue habiendo un tiempo doble, constituido por 'lo que ha llegado y ya se ha ido' —lo ya previo y la acción de nombrarlo, dividida de lo que nombra.

Del mismo modo que las vedas se ven como textos sagrados que tejen el tiempo ('la fibra védica'), los *dos badajos* tejen un texto con el sonido, suministrando una analogía de la composición de *Trilce*. La metáfora que articulan constata que cualquier libertad fuera del ritmo de la diferenciación es un mito. 'Por las narices', que sugiere el anillo en el hocico del toro, enfatiza la no-libertad del lugar donde se encuentra el yo; *traza*, galicismo por signo o vestigio, tiene connotaciones escriturales; *inacordes* es igualmente una palabra clave: Husserl, en *La fenomenología de la conciencia interior del tiempo*, señala que para que los tonos separados lleguen a ser una melodía, éstos deben persistir en la conciencia. Por otra parte, esto no quiere decir que se retengan sin modificarse, ya que en tal caso el resultado sería un acorde o, más probablemente, una disonancia. Es por esta modificación al retenerse que producen una melodía. Por eso, lo inacorde del poema de Vallejo puede leerse como el rechazo de las armonías de la poesía tradicional (ver *Trilce* 36) debido al rechazo de un presente armonioso. Y a la vez habría una retención del pasado sin modificarlo, produciendo disonancia en vez de melodía: la melodía —o ideología— de la jerarquía temporal se destroza con la negativa a subordinar los momentos anteriores a los posteriores de la serie. Esto se ejemplifica en 'A mi hermano Miguel', y *Trilce* 3 y 23, donde un pasado que se hace presente interrumpe cualquier posibilidad de un presente pleno.

8. Alberto Escobar, *Cómo leer a Vallejo*, Lima (P.L. Villanueva), 1973, p. 132.

Una vez que el tiempo está dividido, desaparece la separación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo externo o cronométrico, porque el tiempo siempre está fuera de sí mismo: los espacios que constituyen las series del tiempo cronométrico, o simplemente las series de los números, llegan a ser equivalentes a los vacíos o divisiones dentro del tiempo del yo. Esto queda claro en el poema 47, otro que tiene el nacimiento como tema. Se quebranta el concepto del nacimiento como origen o cierre, sobre todo en los siguientes versos:

Los párpados cerrados, como si, cuando nacemos,
siempre no fuese tiempo todavía.

El poema cuestiona la concepción lockeana del tiempo subjetivo, según la cual éste depende de la sucesión de sensaciones: tener los ojos cerrados no impide que haya tiempo. Lo que persiste, indicado aquí por la palabra *todavía*, es el tiempo; al igual que en *Trilce* 36, lo permanente es lo inarmónico, lo no cerrado ('todavía / perenne imperfección'). El nacimiento no puede cerrar el proceso, ya que el tiempo no cesa porque uno nazca ni empieza cuando uno nace. Es interesante el parecido entre la expresión Vallejiana 'siempre todavía' y el concepto recurrente en Heidegger y Derrida de lo 'siempre ya'. El poema termina con una vuelta hacia atrás, a lo que ya existe: 'Y siendo ya la 1'. O sea, el tiempo siempre está ya, como una serie (la 1 implica todos los números), o como un ritmo que precede.

Una vez discutidos estos puntos sobre las estructuras conceptuales del tiempo en *Trilce*, se pueden extraer algunas implicaciones para una interpretación de la prosodia. Una lectura del poema 53 nos ayudará a entrar en materia. Coyné considera que se trata de una búsqueda de 'una salida siempre negada'.⁹ Pero aunque se trate, como otras veces, de la libertad, el poema depende de la aceptación de que no existe un afuera, reconocimiento que aquí se articula a través de lo temporal, mientras que el poema 58 ('En la

9. André Coyné, *César Vallejo y su obra poética*, Lima (Editorial Letras Peruanas), 1958, p. 118.

celda...') descubre la ausencia de un afuera en términos espaciales.

El poema comienza con la equivalencia entre once espacios y doce números, lo cual parece llevar al infinito, a lo que no tiene frontera. Luego lo aparentemente abierto de las series numerales se enfrenta violentamente ('cabezazo brutal') con lo cerrado de los 360 grados del círculo. Pero la tercera sección demuestra que el espaciamiento continúa, aún dentro de lo cerrado: persiste la no-identidad de los objetos en el espacio y el tiempo, 'las dos piedras que no alcanzan a ocupar / una misma posada a un mismo tiempo'. La diferencia, entonces, puede llevar tanto a lo cerrado como a lo abierto: de algún modo, precede a ellos. Cuando la frontera se convierte en batuta, ya hemos pasado del círculo a la diferencia misma como paradigma de lo que no tiene afuera. La batuta, que es lo único que permanece idéntico, produce el ritmo, la diferencia, la realidad. Desde luego, si sólo hubiese identidad, no habría ritmo: noción que se nos comunica con el esquema espondeíaco de *dós piédras* y reflejada en *quién cláma* y en *podér sér*. Incluso los grupos de sílabas más diferenciadas, repetidos, sugieren lo estático y cerrado:

Vuelve la *fronté*ra a *probár*
 las dos piedras que no *alcánzan* a *ocupár*
 una misma posada a un mismo tiempo.

La identidad rítmica de las dos frases subrayadas choca con el empuje semántico, que va en la dirección opuesta, hacia la diferenciación. *Mismo tiempo* hace coincidir lo semántico y lo rítmico, al igual que el tercer verso, 'de dos en dos las once veces'. Esto nos permite distinguir otro nivel de la primera sección: lo aparentemente infinito resulta monótono, vacío. El ritmo en este caso es trocaico, ritmo que suele utilizar Vallejo para encarnar la repetición vacía y monótona, como en el verso de Trilce 2, 'Tiempo tiempo tiempo tiempo'.

Para resumir lo dicho hasta ahora: hay tres etapas de pensamiento en el poema, 1 la multiplicación sin límite de los espacios; 2 los espacios cerrados dentro del círculo; 3 el espaciamiento mismo, anterior tanto a lo abierto como a lo

cerrado. Cumplida la tercera etapa, los polos de la semejanza y la desemejanza (de la producción del sentido) se dan en el nivel del ritmo. De ninguna manera se trata de la imitación rítmica de un significado ya dado.

Aparte del verso espondeico y trocaico, el otro eje prosódico de *Trilce* es un ritmo dactílico, más flexible y melódico. Lo podemos encontrar en el primero de los tres versos que constituyen la médula del poema:

La frontéra, la ambulánte batúta, que sígue
inmutáble, iguál, sólo
más élla a cáda esguínce en álto.

El patrón dactílico se detiene bruscamente con las dos sílabas acentuadas *igual, solo*, que presentan la identidad como un amortiguamiento del ritmo. La frase más oscilante, 'la ambulante batuta', presenta el movimiento de la batuta, que tiene la misma cadencia que *la frontera* del verso once ('Vuelve la frontera a probar'). En el tercer verso, el ritmo dactílico degenera en la repetición y la monotonía trocaicas. Por eso, *Trilce*, más que arrítmico, como lo ha llamado Ibérico,¹⁰ es antirrepetitivo, revelando las varias formas de lo cerrado que produce la repetición. Así el poema 2 presenta la repetición como forma de encarcelamiento (o viceversa). Si la división, o el espaciamiento, es una batuta cuyos 'esguinces' o movimientos producen el espacio y el tiempo, entonces siempre estamos ya dentro del ritmo. Si el ritmo único viene a ser la unidad absoluta de Dios ('Absoluta'), sin embargo la diferenciación no nos protege necesariamente del encarcelamiento de la repetición. Así es como podríamos interpretar, desde este punto de vista, el 'libertinaje' a que se refiere la carta a Orrego: representa una libertad no genuina porque significa la sumisión a otra expresión, no reconocida, del control. O sea, la diferencia podría obedecer a una relación repetida. Por eso el poeta siempre debe estar atento a la innovación. En las palabras de Ezra Pound: 'make it new'.

10. Mariano Ibérico, 'El tiempo y la muerte', en Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo*, Nueva York (Las Américas) 1971, II p. 100.

Otro aspecto de *Trilce* 53 es que los límites están en el interior mismo del lenguaje ('hasta la boca') y, por tanto, del pensamiento y del poema. Sin embargo Neale-Silva habla de 'la imperfección del hombre' representada por 'las barreras del pensamiento',¹¹ ubicando su lectura *fuera* del poema. Y en un nivel más amplio Ferrari define el principio central de la poética de *Trilce* como 'la imposibilidad de conceptualizar, de expresar de una manera adecuada lo esencial que se esquiva siempre'.¹² Por otra parte Jean Franco y Alberto Escobar tienden a colocar los poemas fuera de sí mismos cuando los dividen entre un naturalismo de escenario inmediato y una alegoría de ideas. Todas estas lecturas tienen en común la colocación del sentido fuera del ritmo de la diferenciación y la repetición, lo cual, esperamos haber demostrado, resulta contrario a la poética de *Trilce*.

De todos los poemas de *Trilce*, el número 2 es el que más obviamente llama la atención al tiempo. Ya se ha escrito bastante sobre las ideas que entran en juego en el poema; más bien se necesita prestar la atención al tiempo como lo que produce el sentido. Otro rasgo distingue este poema de los demás: formalmente, es el más elaborado, en cuanto a la prosodia repetitiva y a las repeticiones y simetrías más generales. Pero la repetición no consigue el acostumbrado efecto retórico de la intensificación; reflejando la poética del libro en total, este poema revela que la forma regular, lejos de contener una plenitud (como lo quisiera el conservadorismo) se convierte simultáneamente en cárcel y vaciamiento.

~

11. Eduardo Neale-Silva, *César Vallejo en su fase tríllica*, University of Wisconsin Press, 1975, pp. 230-231.

12. Ferrari, *Id.*, p. 236.

LA HISTORIA COMO FICCION Y LA FICCION COMO HISTORIA. VARGAS LLOSA Y MAYTA / SUSANA REISZ DE RIVAROLA

Mario Vargas Llosa

HISTORIA DE MAYTA. Seix Barral, Bogotá, 1984.

La novela de Mario Vargas Llosa *Historia de Mayta* ha suscitado en la crítica peruana algunas objeciones —unas más bien totalizantes, otras de detalle— que se dirigen a aspectos temático-ideológicos o a la técnica narrativa empleada en ella.¹

Pienso que tanto los comentarios adversos como las “defensas” de los más incondicionales admiradores del autor no reconocen debidamente el proyecto que el texto realiza: un proyecto que se anuncia y se actualiza simultáneamente, que se descubre con afán exhibicionista en el discurso narrativo y a la vez se oculta tras él como un componente más de la ficción. A la radical ambigüedad de un discurso que cumple la promesa de contar una historia en el acto mismo de prometerla, se le suman —como escollo o incentivo adicional según el gusto del lector— las reiteradas reflexiones de un narrador-autor omnipresente, “demasiado visible” y cuyo estatuto ficcional es tan poco obvio como el de su relato y el de los referentes del relato.

Mi impresión es que *Historia de Mayta* es no sólo ni en primer lugar una obra inspirada en la más reciente historia de la violencia en el Perú, sino además —y quizás antes que

1. Los aspectos polémicos de este trabajo se relacionan exclusivamente con las opiniones que sobre la obra han aparecido en el Perú y que he recogido con la mayor exhaustividad posible.

cualquier otra cosa— una novela “poetológica” cuyo autor presenta en forma de ficción novelesca sus propias concepciones e ideales acerca de la ficción literaria.

Semejante idea no es, por cierto, una gran novedad. La mayoría de los críticos —y entre ellos el propio novelista como exégeta de su obra— han señalado, con variado énfasis y variada intención, la preeminencia que ha ido adquiriendo en su universo temático el acto de fabular, la relación dialéctica entre lo vivido y lo fantaseado y, especialmente, el proceso de construcción de un mundo autónomo a partir de la experiencia y la imaginación. Sin embargo, el reconocimiento de este hecho no siempre ha ido acompañado de una evaluación desapasionada: para unos *Historia de Mayta* es una novela fallida en la que la ficción no llega a cuajar por la constante e importuna confrontación de lo ficticio con lo real y por el peso de una ideología demasiado explícita (Cf. Gazzolo 1984); para otros se trata de una visión parcializada y ambigua de la historia peruana en la que las frecuentes declaraciones del narrador sobre su actividad fabuladora son, además de un error de construcción, una manera bastante ingenua de camuflar las verdaderas opiniones del autor sobre el origen de la violencia político-social en el Perú, así como sus hepáticas críticas a grupos políticos y personas particulares y su desesperanza —“burguesa”— ante el futuro (Cf. Cornejo Polar 1985: 77, 81 y 86).

Es preciso admitir que Vargas Llosa es hasta cierto punto responsable de que su novela haya suscitado juicios que, como los precedentes, no llegan a aceptar del todo la función central, estructuradora, que cumple en ella la reflexión sobre el proceso de novelar. El mismo, tal vez bajo la presión de la avidez de actualidades de los periodistas que en España y en el Perú lo han entrevistado a propósito de la presentación de su libro, ha hecho demasiado hincapié en el contenido ético-político de la historia del conato revolucionario de Jauja sin recalcar siempre con idéntico énfasis que ésta es sólo el subproducto de la historia primera y fundamental: la de un escritor que va construyendo una novela sobre ese conato revolucionario, basándose en notas, entrevistas, recuerdos y, sobre todo, en su capacidad de resolver, transformar e inventar.

Cuando se las lee desgajadas del conjunto de supuestos teóricos explícitos e implícitos en que Vargas Llosa apoya su arte de "mentir con conocimiento de causa", algunas de sus afirmaciones públicas pueden confundir:

En esta novela he tratado de expresar, desde un punto de vista histórico, el significado psicológico, moral e individual, de un fenómeno como el de "Sendero Luminoso".

(Declaraciones en la Universidad Autónoma de Madrid según *Hoy* de Lima, 31 de octubre de 1984).

Preferí escribir una novela sobre la insurrección de Jauja, porque la ficción tiene más fuerza que el ensayo (...). La ficción es siempre más persuasiva, más ilustrativa, incluso, para narrar la raíz de un problema tan real como es la violencia política.

(Declaraciones al diario *ABC* de Madrid según *La Industria* de Trujillo, 2 de noviembre de 1984 y *Expreso* de Lima, 1º de noviembre de 1984).

Eso es lo que quisiera, al menos en mi novela, que quedara claro: que la violencia a partir de cierto momento carece ya de ideología.

(Declaraciones a la revista *Caretas* de Lima, Nº 826, 19 de noviembre de 1984, p. 31).

Tal vez para evitar un amor a la precisión que al gran público podría resultarle pedante. Vargas Llosa no ha insistido lo suficiente en que el tema de su novela es la elaboración de una novela sobre la insurrección de Jauja. Para quienes ven el producto final de esta empresa desde el punto de vista de su ideología subyacente —que nadie pretenderá negar, pues sería desconocer un componente ineludible de toda obra literaria— su carácter derivado o *metadiegtico*, para decirlo en términos de Genette,² es un rasgo más bien irrelevante o incluso, un medio no muy astuto de eludir el compromiso ideológico. Según este punto de vista, se in-

2. Este término, al igual que algunos de los que utilizó más adelante (y de los que no he podido prescindir por cuanto designan categorías bien delimitadas y ya familiares en los estudios de narratología) procede de Genette 1972. Véase asimismo Genette 1983.

siste tanto en el carácter ficcional de casi todo lo que se narra, con el propósito de crear la sensación de que el mensaje serio que todo autor transmite *a través* de sus ficciones —en este caso la interpretación de la realidad peruana— es aquí una ficción más.

A la luz de las afirmaciones enteramente “ideológicas” de Vargas Llosa sobre su novela y, en general, de sus declaraciones públicas sobre problemas políticos nacionales e internacionales, resulta evidente la gratuidad de semejante hipótesis. En su obra narrativa y teatral de los últimos años, el juego con las máscaras, la confrontación de roles reales y ficticios, la mezcla libérrima de autobiografía y fantasía no son un burdo instrumento para infiltrar ideas sino la realización de un ideal poetológico que se ha ido articulando cada vez con mayor nitidez a lo largo de su producción ensayística (especialmente en sus estudios sobre García Márquez y Flaubert) y que en un artículo escrito en 1982 sobre *Los miserables* de Víctor Hugo alcanza una notable consistencia teórica (Vargas Llosa 1983). En este trabajo la reflexión sobre un arte de novelar enteramente inconsciente de su propio artificio (en el que el autor no se sabe distinto del narrador y en el que éste a su vez se comporta como un sabelotodo y un charlatán irrestañable) está hecha desde una actitud de simpatía e incluso de nostalgia admirativa (como si el creador, hiperconsciente de su oficio, añorara la experiencia de lectura del jovencito fascinado por la voz tonante de un gran narrador-titiritero). Este homenaje a la última gran novela “clásica” va acompañado sin embargo, del reconocimiento —ya expresado antes en diversas ocasiones— de que *Madame Bovary*, publicada por Flaubert seis años antes que *Los Miserables*, impone triunfalmente una nueva poética narrativa, vigente hasta nuestros días, que vuelve definitivamente obsoleto el estilo narrativo autoritario y grandilocuente:

“Flaubert fue el primer novelista en plantearse como un problema central de la estructura novelística la presencia del narrador, el primero en advertir que éste no era el autor sino el más ambiguo de los personajes que el autor de una novela crea. El volvió im-

personal —es decir invisible— al narrador, algo que, desde entonces, han hecho la mayoría de los novelistas. Volverlo invisible no quiere decir suprimirlo, sino tornarlo astuto, calculador, escurridizo, tramposo: disolverlo en lo narrado mediante ciertas técnicas". (56)

Cualquiera se sentiría tentado de completar la idea diciendo: un narrador como el de casi todas las novelas de Vargas Llosa (excepción hecha de la autobiografía ficcional *La tía Julia y el escribidor*) y de los pasajes de *La Ciudad y los perros* ocupados por los soliloquios de los personajes. Este narrador que se finge ausente, cuya única señal de existencia es una voz impersonal y anónima, siempre dispuesta a confundirse con las voces de los personajes y a modular vivencias ajenas, se ha convertido en un rasgo tan característico de Vargas Llosa, que ha condicionado en sus lectores una disposición y unas expectativas incompatibles con las que promueve *Historia de Mayta*. Esto explicaría en buena parte la sorpresa y aun el disgusto que han experimentado algunos críticos al confrontarse con ella. En una rápida y bastante afectiva evaluación hecha bajo el impacto de la lectura reciente, uno de ellos formula una serie de reproches —y de elogios a obras anteriores— que parecerían abonar mi hipótesis:

"El problema de esta última (*Historia de Mayta*) es que el narrador no se contenta con describir los resultados de su investigación [...] sino que continuamente opina, juzga, pretende explicar las razones de por qué le interesa la empresa "descabellada" de Mayta, de por qué mienten sus informantes y de por qué el Perú se encuentra como está [...]. Compárese con la fuerza connotativa de *Conversación...* y *La Guerra...* (por no citar *La Casa verde* y *Los Cachorros*, obras sin alter ego narrativo), en donde ni Zavallita ni el periodista interfieren para que el lector responda a las interrogantes de por qué está jodido el Perú o por qué ocurrió lo de Canudos, respectivamente".

De otro lado, la frecuente confusión de voz y focalización³ lleva a algunos a suponer que *La ciudad y los perros*, *Conversación en la catedral* o *La guerra del fin del mundo* representarían mejores aplicaciones de la técnica de un *alter ego* narrativo (Cf. González Vigil, loc. cit. y Cornejo Polar 1985: 82) a pesar de que en todas ellas la voz primaria emana de una instancia tan poco visible como en las demás obras. Desde esta perspectiva —y contra lo que sus mismos detractores suponen— el narrador de *Historia de Mayta* no es imperfecto sino novedoso. Ni el “poeta” de *La ciudad y los perros* ni Zavalita de *Conversación...* ni el periodista miope de *La Guerra...* pertenecen a su género, a pesar de que, como personajes, puedan ser portadores de ciertas características psicosociales y cierta cosmovisión atribuibles al autor. La diferencia básica estriba en que ninguno de ellos cuenta la novela de la que forman parte ni, valga la redundancia, pueden ser conscientes de contarla. Para decirlo en la nomenclatura de Genette, ninguno de ellos es el narrador *extradieгético*. El Varguitas de *La tía Julia...* sí lo es. Por esta razón y por el hecho adicional de que trata de hacernos creer que es el propio Vargas Llosa y de que mezcla en su relato autobiográfico datos reales y fantaseados, constituye el más cercano antecedente del escritor de *Historia de Mayta*. Este no lleva la evidencia del nombre propio pero, a semejanza de Varguitas, tiene las mismas costumbres del autor —corre como él todas las mañanas a la orilla del mar— y hasta parece vivir en su casa de Barranco. Otro rasgo que vincula a ambas novelas es la tematización de la ficción literaria en el interior de la ficción. Pero en *La tía Julia...* esto ocurre de modo implícito, a través de la parodia del género de la literatura trivial en los extensos fragmentos ocupados por las historias cada vez más delirantes del autor de radionovelas Pedro Camacho (quien a su vez es un personaje del relato autobiográfico). La gran novedad de *Historia de Mayta* es que esa tematización se hace explícita y adquiere un rol protagónico. A diferencia de Varguitas, quien cuenta sus experiencias como quien habla, sin preocuparse

3. Una detallada presentación crítica de estas dos categorías procedentes de Genette se hallará en Reisz de Rivarola 1983.

por problemas de escritura, el narrador de *Historia de Mayta* reflexiona constantemente sobre su actividad específica, sobre la novela que pretende escribir, sobre la que está escribiendo en el acto mismo de pretender escribirla y, en general, sobre el arte de escribir ficciones realistas, capaces de envolver al lector en la ilusión y de suspender su incredulidad. Este narrador que no cesa de hablar de sí mismo en tanto tal, que no cesa de opinar, de conjeturar y de esforzarse por mostrarle a su *narratario*⁴ —evidente conocedor de novelas— los mecanismos en que se apoya su arte, resulta para muchos una presencia importuna: “en no menos de treinta ocasiones fatiga al lector explicándole que lo que está leyendo es una novela, por supuesto hecha de ficciones” apunta uno de los críticos que no aprecian esta modalidad narrativa de casi tan vieja data como el género (Cornejo Polar 1985: 77) pero que en Vargas Llosa significa un sustancial cambio de rumbo: un compromiso entre la objetividad de su admirado Flaubert y la verborragia subjetivísima del “última clásico”.

La afirmación inicial del artículo sobre Víctor Hugo mencionado más arriba podría parecer a muchos perfectamente aplicable a *Historia de Mayta*:

“El personaje principal de *Los Miserables* no es Monseñor Bienvenu, ni Jean Valjean, ni Fantine, ni Gavroche, ni Marius ni Cosette, sino quien los cuenta y los inventa, ese narrador lenguaraz que está continuamente asomando entre sus criaturas y el lector. Presencia constante, abrumadora, pertinaz, a cada paso interrumpe el relato para opinar, a veces en primera persona y con un nombre que quiere hacernos creer es el del propio Víctor Hugo”. (50)

Y, en efecto, el personaje principal de *Historia de Mayta* no es Mayta ni Vallejos ni sus camaradas revolucionarios sino el narrador que entrevista a los parientes y amigos de ambos para reconstruir lo sucedido y escribir a partir de esos datos una novela. El espesor de su presencia y su lo-

4. El término (y la categoría correspondiente) procede de Prince 1973.

cuacidad no están muy lejos de las cualidades que ostenta el *alter ego* de Víctor Hugo. Para comprobarlo, bastará recordar algunos de los muchos pasajes en los que manifiesta sus opiniones, sus intereses, sus expectativas y sus conjeturas sobre los personajes y los hechos narrados:

“Este muchacho dará mucho que hablar”, decía el Padre Giovanni. Sí, dio que hablar, pero no en el sentido que usted creía, Padre”. (16)

“¿Por qué Mayta? Si de él no se acuerda nadie. En efecto ¿por qué? ¿Porque su caso fue el primero de una serie que marcaría una época? ¿Porque fue el más absurdo? ¿Porque fue el más trágico? ¿Porque en su absurdidad y tragedia, fue premonitorio ¿O, simplemente, porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por encima de sus implicancias políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana?”. (21)

“Tal vez tiene razón, tal vez sea por el carácter precursor de aquella aventura. Es verdad, ella inauguró una época en el Perú, algo que ni Mayta ni Vallejos pudieron adivinar en ese momento. Pero también es posible que todo ese contexto histórico no tenga otra importancia que la de un decorado y que el elemento oscuramente sugestivo en ella, para mí, sean los ingredientes de truculencia, marginalidad, rebeldía, delirio, exceso, que confluyen en aquel episodio que protagonizó mi condiscípulo salesiano”. (53)

“Queda meditabundo, sopesando las extravagancias de la historia. Lo dejo reflexionar sin apremiarlo, seguro de que aún no ha concluido. ¿El abnegado Mayta convertido en monstruo bifronte, urdiendo una arriesgadísima conspiración para tender una trampa a sus camaradas? Es demasiado truculento: imposible de justificar en una novela que no adopte, de entrada, la irrealdad del género policial”. (102)

“Les aclaro que todos los testimonios que consigo, ciertos o falsos, me sirven. ¿Le pareció que desecharía sus informaciones? Se equivoca; lo que uso no

es la veracidad de los testimonios sino su poder de sugestión y de invención, su color, su fuerza dramática. Eso sí, tengo el pálpito de que sabe más de lo que ha dicho". (114-115).

"Si las noticias son ciertas y la guerra se generaliza, apenas dispondré de tiempo para terminar mi novela; si la guerra llega a las calles de Lima y a la puerta de mi casa dudo que ello sea ya posible". (167)

"Anhelaba, en esa última conversación, algo espectacular, dramático, que arrojara una luz conflictiva sobre lo que sentía y soñaba Mayta en vísperas del alzamiento". (210)

"Acaso el encuentro con el Mayta de carne y hueso en lugar de ayudarme estropearía lo que llevo haciendo". (317)

"¿Habladoría, pose? No. Sus recuerdos son vacilantes, y, a menudo, errados. Debo rectificarlo a cada paso. Me asombra, porque, todo este año, obsesionado con el tema, suponía ingenuamente que el protagonista también lo estaba y que su memoria seguía escarbando en lo ocurrido en aquellas horas, un cuarto de siglo atrás. ¿Por qué hubiera sido así? Aquello fue para Mayta un episodio en una vida en la que, antes y después, hubo muchos otros, tanto o acaso más graves. Es normal que éstos desplazaran o empobrecieran a aquél". (329-330)

Tampoco faltan pasajes en los que se abren paso opiniones teñidas de afectividad sobre la realidad circundante y sobre personalidades de la política y las letras, como Ernesto Cardenal:

"Son feas estas casas, imitaciones de imitaciones, a las que el miedo asfixia de rejas, muros, sirenas y reflectores. Las antenas de la televisión forman un bosque espectral. Son feas estas basuras que se acumulan detrás del bordillo del Malecón y se desparraman por el acantilado. ¿Qué ha hecho que en este lugar de la ciudad, el de mejor vista, surjan muladares? La desidia. ¿Por qué no prohíben los dueños que sus

servientes arrojen las inmundicias prácticamente bajo sus narices? Porque saben que entonces las arrojarían los servientes de los vecinos, o los jardineros del Parque de Barranco, y hasta los hombres del camión de la basura, a quienes veo, mientras corro, vaciando en las laderas del acantilado los cubos de desperdicios que deberían llevarse al relleno municipal. Por eso se han resignado a los gallinazos, los ratones y la hediondez de estos basurales". (7-8)

"Aún conservo viva la impresión de insinceridad e histrionismo que me dio. Desde entonces, evito conocer a los escritores que me gustan para que no me pase con ellos lo que con el poeta Cardenal, al que, cada vez que intento leer, del texto mismo se levanta, como un ácido que lo degrada, el recuerdo del hombre que lo escribió". (92)

Pero los más característicos de su estilo son aquéllos en los que el narrador-novelistas expresa sus concepciones acerca del género literario que él mismo intenta cultivar y del método de trabajo que él estima adecuado para ello:

"—Porque soy realista, en mis novelas trato siempre de mentir con conocimiento de causa —le explico—. Es mi método de trabajo. Y, creo, la única manera de escribir historias a partir de la historia con mayúsculas". (77)

"Los apuntes son lo de menos. Lo que no queda en la memoria, no sirve para la novela". (89)

"Mi obligación es escuchar, observar, cotejar las versiones, amasarlo todo y fantasear". (140)

"Le declaro—: En una novela siempre hay más mentiras que verdades, una novela no es nunca una historia fiel. Esa investigación, esas entrevistas, no eran para contar lo que pasó realmente en Jauja, sino, más bien, para mentir sabiendo sobre qué mentía". (320)

Los últimos ejemplos ponen en evidencia que la semejanza con el narrador de *Los Miserables* es algo engañosa.

Una vez más, la reflexión literaria del propio Vargas Llosa puede ayudar a percibir la diferencia específica. Después de afirmar que la invención primera y fundamental de un novelista es siempre el narrador y que, por lo mismo, no se lo debe identificar con el autor ni aún cuando lleve su nombre, hace una observación muy iluminadora:

“Cada novelista inventa un narrador dotándolo de una naturaleza particular, de unas facultades y limitaciones precisas, en función de lo que quiere contar. Esta operación —inventar a alguien que narre lo que uno quiere narrar— es acaso la más importante que realiza el novelista y sin embargo, hasta hace relativamente poco tiempo los novelistas ni siquiera lo sabían y, como el Víctor Hugo que escribió *Los Miserables*, la llevaban a cabo de una manera intuitiva o mecánica. Si hay algo que distingue al novelista clásico del moderno es precisamente el problema del narrador. La inconsciencia o la consciencia con que lo aborda y lo resuelve establece una línea fronteriza nítida entre el novelista antiguo y el contemporáneo”.

(Vargas Llosa 1983: 56)

En su última novela Vargas Llosa ha inventado un narrador tan parecido a él, que incita a la identificación contra la que él alerta en sus escritos teóricos. Sin embargo, el parecido no es, como en Víctor Hugo, el producto espontáneo de la confusión de un autor que se cree el narrador. La invención de Vargas Llosa no cumple tan sólo la función de narrar lo que él quería narrar —los sucesos de Jauja— sino, a la vez, la de contar el proceso de elaboración de lo narrado y, en general, las de presentar de un modo directo y vívido los principales problemas que él debe enfrentar al construir sus novelas. El parecido, es pues, un medio eficaz de predisponer al lector a integrar de modo natural, en la recepción de la historia del conato subversivo de Jauja, una temática literaria que constantemente lo aparta de la ficción para obligarlo a pensar en sus leyes. Es perfectamente lógico —verosímil— que el narrador de una historia que se exhibe ostentosamente como ficcional sea un novelista y que el no-

velista dé la sensación de ser el propio Vargas Llosa. ¿Quién con más autoridad que él podría hablar de su actividad fabuladora? Pero el procedimiento seguido aquí es casi el inverso del de *Los Miserables*: en lugar de dejar que su *alter ego* hable —o escriba— desde un espacio aparentemente exterior a la ficción, Vargas Llosa lo introduce tanto en la historia de Mayta (de quien lo hace compañero de estudios) como en la historia primaria de la que aquélla es resultado, la de la indagación en torno a los sucesos narrados y, en especial, la de las entrevistas a allegados de los dos actores principales, Mayta y Vallejos. De este modo, al hacerlo doblemente *homodiegético* (vuelvo a usar un término consagrado por Genette) elude la dificultad que le habría planteado un narrador a la vez demasiado perceptible y ajeno a la historia, que en virtud de estos rasgos diera la sensación de manipular su material desde afuera y desde arriba, como un arrogante titiritero. Semejante combinación está excluida de su poética, como surge del siguiente comentario:

“Sucede que en una novela moderna, salvo en los casos en que se trata de un narrador-personaje, el narrador es un dato escondido él mismo, una ausencia, un sobreentendido”.

(Vargas Llosa 1983: 54)

Un narrador que habla de sí mismo y que expresa abiertamente sus opiniones y sentimientos sólo es tolerable, desde estos postulados estéticos, cuando forma parte del mundo que se instaura miméticamente en la ficción. Y, en consecuencia, cuando posee facultades análogas a las de los demás personajes y está sujeto, como ellos, a limitaciones epistémicas. La omnisciencia queda así sustituida por la capacidad de ver, recordar, conjeturar y fantasear. Dentro de las mismas normas, un narrador que hace reflexiones metalingüísticas y metanarrativas, sólo es aceptable si es personaje y si como tal se ajusta a la figura de un escritor. Cuando no se sigue el precepto de la ‘invisibilidad’ flaubertiana, no parece quedar más opción que la de un narrador *homodiegético* con las estrechas posibilidades cognoscitivas de una conciencia humana real.

Veamos si Vargas Llosa cumple con estos postulados realistas. Un rápido recorrido por el primer capítulo permite reconocer ya las modalidades narrativas puestas en práctica a lo largo de toda la novela. Como ha sido observado de inmediato por los críticos, el relato se desarrolla en dos niveles: 1) un presente en el que el narrador conversa con los allegados de Mayta y de Vallejos para enterarse de las circunstancias exactas de la insurrección y de las motivaciones de su principal actor y 2) un pasado en el que tienen lugar los sucesos investigados. Se trata de dos historias conectadas por una relación de subordinación: la historia del nivel 1) produce la del nivel 2) y, en consecuencia, esta última aparece subsumida en aquélla. Aunque a primera vista no parezca evidente, ambas historias son relatadas por el mismo narrador, el *alter ego* de Vargas Llosa que se propone escribir —y que va escribiendo a medida que avanza en su indagación— la historia de Mayta. Hay que aclarar, empero, que si bien la identidad personal no varía —siempre se trata del escritor—, cambian sustancialmente su posición y su 'sabiduría' en relación con lo narrado.

En el primer nivel cuenta lo que él está viviendo en la forma característica de la *narración simultánea* (otro término acuñado por Genette). Puesto que él se mantiene aquí siempre presente, como primer actor cuando él mismo piensa o recuerda, o como segundo actor cuando entrevista a los testigos, su condición *homodiegética* le permite hablar mucho de sí mismo y de los demás así como dar toda clase de opiniones y valoraciones personales, pero, como contrapartida, no puede introducirse en la conciencia de los personajes que pertenecen, como él, al primer nivel diegético.

En conformidad con una elemental exigencia realista, él no puede saber lo que piensa la tía de Mayta (o cualquiera de sus entrevistados) excepto por lo que ella misma le diga o por lo que él pueda conjeturar a partir de su gestualidad. Como en la vida real, en su condición de personaje sólo puede conocer su propia interioridad. Un buen ejemplo de su locuacidad es el comienzo de su novela, en el que describe su carrera matinal por el malecón de Barranco en el momento mismo en que está corriendo. La ilusión de que su discurso es simultáneo con su carrera es una de las tan-

tas "fantasías irrealistas" de las que, como ha señalado acertadamente Martínez-Bonati (1978), hace amplio uso la moderna narrativa realista. Ella sirve para presentar a través de su mirada el espectáculo de esa parte de la ciudad y para entremezclar, en esa imagen panorámica captada por su conciencia, sus sentimientos, opiniones y recuerdos. La escena se cierra con la indicación expresa de que sus palabras coinciden con sus acciones y dan forma visible a sus pensamientos:

"He terminado de correr. Veinte minutos de ida y vuelta entre el Parque Salazar y mi casa es decoroso. Además, mientras corría, he conseguido olvidar que estaba corriendo y he resucitado las clases en el Salesiano y la cara seriosa de Mayta, sus andares bamboleantes y su voz de pito. Está ahí, lo veo, lo oigo y lo seguiré viendo y oyendo mientras se normaliza mi respiración, hojeo el periódico, desayuno, me ducho y comienzo a trabajar". (10)

La narración simultánea de sus actividades prosigue luego con la rápida caminata por los viejos barrios de Mayta y la visita a la tía, doña Josefa Arrisueño. Desde antes de su entrevista con ella y luego, a lo largo de la conversación, se intercalan escenas de la vida de Mayta: de su infancia y de su encuentro con Vallejos. Algunas de ellas aparecen claramente como recordadas o imaginadas por el narrador. Un ejemplo de directa evocación:

"Todavía recuerdo la dureza con que habló de ellos, en esa última conversación, en la plaza San Martín. No servían para gran cosa, según él:

—Los de este país al menos— precisó. Se sensualizan muy rápido, no tienen convicciones sólidas. Su moral vale apenas lo que un pasaje de avión a un Congreso de la Juventud, de la Paz, etc. (27-28)

Mientras camina por los barrios de Mayta y piensa en la noche en que éste conoció a Vallejos —antes de que la tía le dé un testimonio directo— proporciona, en cambio, un

ejemplo muy evidente de fabulación.⁵ De la observación del contorno y una conjetura sobre Mayta pasa sin solución de continuidad a referir sentimientos de este último que él jamás pudo conocer:

“Nada de eso se ve, mientras camino por el Jirón Dante hacia su encuentro con el Jirón González Prada, como debió hacerlo Mayta aquella noche, para llegar a casa de su tía-madrina, si es que vino en ómnibus, colectivo o tranvía, pues en 1958 todavía traqueteaban los tranvías por donde ruedan ahora, veloces, los autos del Zanjón. Estaba cansado, aturcido, con un leve zumbido en las sienes y unas ganas enormes de meter los pies en el lavador de agua fría. No había mejor remedio contra la fatiga del cuerpo o del ánimo: esa sensación fresca y líquida en las plantas, el empeine y los dedos de los pies sacudía el cansancio, el desánimo, el mal humor, levantaba la moral”. (12)

La mayoría de esas escenas del pasado tiene, sin embargo, un estatuto ambiguo. Su *motivación epistémica*⁶ —la respuesta a la pregunta ¿de dónde se sabe esto?— aparece oscurecida por el hecho de que su relación genética con lo que se conversa a lo largo de la entrevista queda inexpressada. La conexión entre los dos niveles se produce por lo común mediante alguna redundancia léxica o temática (repetición de una palabra o de una unidad semántica mayor) o mediante una aparente respuesta o un aparente comentario a una pregunta o aseveración del nivel diegético precedente. He aquí dos ejemplos característicos:

5. Fuera del primer capítulo tal vez el más llamativo caso de invención presentado como tal sea el episodio del Cap. IV en que el narrador visita el Museo de la Inquisición y a la vez fantasea una visita de Mayta al mismo museo. El final de la escena hace explícito el carácter imaginario de las reflexiones de Mayta:

“Y entiendo por qué Mayta me ha acompañado obsesivamente en el recorrido del Museo”. (124)

6. Sobre esta noción véase Ron 1981 y Rivarola-Reisz de Rivarola 1984: 163-173.

- Nivel primero (entrevista) Pero esa noche se quedó hasta el último, habla que habla con Vallejos, en ese rincón. Habrán pasado como veinticinco años y me acuerdo como si fuera ayer. La *revolución* para aquí, la *revolución* para allá. Toda la santa noche.
- Nivel segundo (Encuentro de Mayta con Vallejos) ¿*La revolución?* Mayta se volvió a mirarlo. ¿Había hablado el muchacho o el viejo en zapatillas? (16)
- Nivel segundo —O sea que hablas franchute —hizo una morisqueta Vallejos— ¿Dónde lo aprendiste?
- Nivel primero —Solito, con un diccionario y un libro de idiomas que se ganó en una tómbola —me cuenta doña Josefa. (22)

Como puede apreciarse, semejante tipo de conexión, que yo me atrevería a bautizar como "pseudodialógica" (pues se crea la falsa sensación de que personajes ubicados en distintos niveles dialogan entre sí) deja deliberadamente en la nebulosa el proceso de generación del segundo nivel a partir del primero. No se puede decidir, en efecto, si las escenas de la fiesta en que Mayta conoce a Vallejos —y todas las similares a ellas— son versiones "cinematográficas" de lo que cuenta la entrevistada (con esa minucia que sólo puede tener un registro audiovisual) o son fabulaciones del narrador a partir de lo que oye.

Cuando al avanzar en la lectura nos enteramos de que todo eso es la novela, la última de estas conjeturas se nos impone como la más natural: cada una de las escenas de la vida de Mayta es el producto de la actividad imaginaria del narrador sobre la base de los testimonios que ha recogido. Pero aún con esta certidumbre, el *narratorio* de esta novela, y con él nosotros, los lectores, no podremos saber jamás cuánto del diálogo del primer nivel ha ingresado en la fabulación del segundo nivel. En este punto de la reflexión no serviría mucho recordar que como al final de cuentas *todo* es ficcional (tanto la entrevista supuestamente 'real' como la historia supuestamente 'imaginaria' de Mayta) no vale la pena

plantearse semejantes preguntas. Recurrir a este expediente puede resultar seductor pero implicaría una simplificación peligrosa ya que llevaría a desconocer que en el interior de esa gran ficción que es la novela, la condición ineludible para que el concepto mismo de "ficción" se incorpore a ella como tema, es que ciertos elementos se acepten como reales. El narrador y sus entrevistados se presentan como 'reales', sus diálogos también. Los diálogos de Mayta y Vallejos, en cambio, son fabulaciones construidas con algunos elementos 'reales' indeterminables. La indeterminación tiene, en un caso como éste, un valor semiótico muy particular: alude a la naturaleza de toda ficción, que cambia y transforma elementos de la realidad pero que nunca delata la exacta proporción de sus mezclas. El hecho de que el narrador no especifique cuál es la relación entre sus relatos de la vida de Mayta y lo que sus entrevistados le cuentan representa, a mi entender, un implícito enunciado metaliterario que se podría glosar como sigue: "éstos relatos son, como todas las novelas del autor Vargas Llosa, una amalgama, indiscernible para el lector, de hechos y objetos fácticos (vivididos u observados por él) y de hechos y objetos meramente posibles, producto de su fantasía". Puesto que semejante combinación es la típica de las ficciones realistas en oposición a las ficciones fantásticas o maravillosas (Cf. Reisz de Rivarola 1979: 144-164), en el trasfondo de las preferencias literarias reiteradamente manifestadas por Vargas Llosa, ese enunciado implícito adquiere una connotación poetológica: "los relatos de la vida de Mayta son realizaciones paradigmáticas del código estético en que se basa toda la obra de Vargas Llosa".

Como señalé más arriba, la posición y la 'sabiduría' del narrador respecto de lo narrado, se modifican sustancialmente al pasar de un nivel a otro. Después de haber reconocido el estatuto 'real' del primer nivel y el 'imaginario' del segundo, la explicación de la diferencia surge naturalmente. En el primer nivel el narrador es *homodiegético*, aparece como actor de la historia que cuenta y, en tanto personaje 'real', sólo puede conocer sus propios pensamientos. Ello lo autoriza a hablar mucho de su propia interioridad y a expresar toda clase de opiniones y de valoraciones pero, a la

vez, le impide saber con certeza lo que los otros personajes 'reales' sienten o piensan. Puesto que la directa presentación de los estados de ánimo ajenos atentaría contra el verosímil propuesto desde un comienzo, es reemplazada por conjeturas y por la descripción de gestos y actitudes, es decir, de lo 'realmente' perceptible. He aquí dos muestras:

"Mientras habla, me examina, disimulando apenas su curiosidad. Tiene una voz con gallos, parecida a la de Mayta, unas manos como tamales, y, aunque sonría a veces, ojos tristes y aguanosos. Se queja de la vida que sube, de los atracos callejeros". (15)

"Pasa una mirada tristonera por el cuarto sin gente, como reponiendo en esas sillas, rincones, ventanas, a los parientes y amigos que venían a cantarle *Happy Birthday*, a festejar su buena mano para la cocina, y suspira. Ahora sí parece de setenta años". (27)

Recordemos los preceptos tan claramente formulados por el propio Vargas Llosa: un narrador que se hace ver y habla mucho, sólo es admisible si a la vez es personaje de la historia que narra y si como tal —añado por mi parte— tiene las mismas limitaciones epistémicas de un ser humano.

¿Qué ocurre, en cambio, con ese narrador "invisible" consagrado por Flaubert y elevado por Vargas Llosa a la categoría de procedimiento arquetípico de la moderna narrativa realista? Este narrador "totalmente inmerso y disuelto en lo narrado" (Vargas Llosa 1983: 52) se diferencia del narrador-personaje por su capacidad de ingresar en las conciencias de todos sus personajes. Es ésta otra de las "fantasías irrealistas" que crean en la novelística contemporánea la ilusión de realidad: la única limitación de semejante narrador es la que temporariamente le impone su instalación en una conciencia dada. Cuando se adueña de la vida interior de un personaje sólo puede ver a través de sus ojos pero siempre dispone de la libertad de desplazarse de una conciencia a otra o incluso, de ubicarse fuera de toda conciencia, a la manera de una cámara que sólo registra los datos externos. La diferencia entre este tipo de narrador (que experimenta mucho más de lo que un ser humano podría ex-

perimentar) y el narrador *omnisciente* de la novela "clásica" es que éste último no 'observa' ni 'capta' ni 'co-experimenta' lo que el personaje siente y piensa, sino sencillamente lo 'sabe' a la manera divina, independientemente de toda actividad perceptiva o sensitiva, y lo cuenta en el mismo estilo que utiliza para referir hechos externos.

Después de lo dicho, resulta claro que en el segundo nivel el narrador-escritor de *Historia de Mayta* adopta la modalidad de esa instancia a la vez 'invisible' y camaleónica, que nunca habla de sí misma, cuya voz sólo refiere hechos y vivencias ajenas y que es capaz de adentrarse en las conciencias de los personajes y de identificarse alternativamente con cada uno de ellos. Este es, precisamente, el tipo de narrador que Vargas Llosa ha utilizado en la mayoría de sus novelas y que, por ello mismo, ha consagrado como marca de su estilo. Los críticos a quienes les desagradan las "intromisiones" del narrador de *Historia de Mayta*, su verborragia y su peso yoico, parecen olvidar o desconocer que el mismo narrador que frustra sus expectativas estéticas en el primer nivel, las cumple cabalmente en el segundo. El primero es el nivel de la "teoría", el apropiado para hablar de la novela como género y como proyecto personal; el segundo es el nivel de la "praxis", el de la realización de los principios poetológicos expresados abiertamente en el primero y contenidos implícitamente en el segundo. Aparentemente, la novela de la que habla el narrador es la integrada por todos los pasajes del segundo nivel. Sin embargo, el capítulo final trae una instrucción de lectura que obliga a remodelar esa hipótesis. En la entrevista con el Mayta 'real' el narrador le hace a su interlocutor una declaración que incide retroactivamente en la interpretación de los nueve capítulos precedentes:

"Me gustaría conversar con usted —añado—. Hacerle algunas preguntas, aclarar ciertas cosas. Sólo lo que usted quiera y pueda contarme, desde luego. Tengo muchos enigmas dándome vueltas en la cabeza. Además esta conversación es mi último capítulo. No puede usted negármela, me dejaría la novela coja". (321-322)

Si la conversación con Mayta es el último capítulo de la novela, todas las demás conversaciones con testigos también son la novela. La afirmación final parece corroborar esta idea:

“Y recuerdo, entonces, que hace un año comencé a fabular esta historia mencionando, como la termino, las basuras que van invadiendo los barrios de la capital del Perú”. (346)

En el último momento de la lectura las palabras del *alter ego* de Vargas Llosa nos obligan a repensar su estatuto. Si también las entrevistas han sido fabuladas sobre la base de ciertas realidades indeterminables, entonces su propia condición de narrador-personaje se revela como ficticia: su presencia en los diálogos es tan imaginaria como la de los supuestos entrevistados. ¿Se nos quiere sugerir de esta manera que quien habla al final es el propio Vargas Llosa? La tentación de aceptar esta hipótesis es bastante fuerte. Sin embargo, el sutil enlace del discurso final con el inicial impide hacerlo: la última frase remite, casi a la manera de una cita, al comienzo del relato, en el que alguien parecido a Vargas Llosa observa la basura y recuerda a su “compañero de colegio” Mayta, dato que en ese mismo capítulo X es desenmascarado como una invención al igual que la homosexualidad de Mayta y el Perú apocalíptico —destrozado por el terrorismo, invadido por cubanos y *marines*— en el que se desarrollan las entrevistas. ¿Mentía el narrador al comienzo? ¿Dice la verdad al final? La oposición entre mentira y verdad queda neutralizada por la noción de fabulación.

La última frase de la novela trae un golpe de efecto similar al de la revelación del relato policial con enigma: la inesperada declaración “hace un año comencé a fabular esta historia” (en la que *esta* se refiere de modo global a todo el discurso narrativo) cambia a *posteriori* el estatuto de todo lo narrado: la relación entre un primer nivel ‘real’ y un segundo nivel ‘imaginario’ generado por aquél se muestra a su vez imaginaria. El narrador no se ha entrevistado ‘realmente’ con testigos para fantasear el pasado de Mayta y “mentir con conocimiento de causa”. Ahora sabemos que

ha fantaseado, que se ha entrevistado para poder fantasear a partir de las entrevistas imaginadas. Lo que él nos propone al final no es una ficción sino una ficción de la ficción. ¿Y dónde queda él mismo? ¿Quién es él mismo? Puesto que no es el autor real de la novela sino la invención primera y fundamental del autor —alguien que narra lo que él quería narrar: una ficción sobre la ficción— también él es, por cierto, una criatura ficcional. Pero con decir esto no se agota la complejidad de su situación, su ambigüedad, su extraña ubicuidad en los diferentes mundos del relato.

Tal vez la más cabal manifestación de su naturaleza proteica se encuentre en aquellos pasajes del capítulo VI en que los juegos con la voz y la focalización cumplen la misión de superponer y fusionar parcialmente dos diálogos: el actual, entre Blacquer y el narrador, y el diálogo pasado —rememorado en el actual— entre el mismo Blacquer y Mayta:

“¿Lo había entendido Blacquer? Su inmovilidad era de estatua, otra vez. Avanzando la cabeza, sintiendo que transpiraba, persiguiendo las palabras que el cansancio y la preocupación me escamoteaban, oyendo de cuando en cuando, en esos altos desconocidos, al niño y la mujer, se lo expliqué de nuevo”. (172)

“Quedé con la boca entreabierta, sin animarme a terminar, y, por primera vez desde el principio de la charla con Blacquer, vacilé. Tenía la cara llena de sudor, las pupilas dilatadas y las manos me temblaban. ¿Aventura y traición? (173)

El primer pasaje es representativo de la manipulación de los pronombres: en el relato en tercera persona, que comienza con un *discurso indirecto libre*,⁷ correspondiente al pensamiento de Mayta (“¿Lo había entendido Blacquer?”) se infiltra sin zonas de transición la primera persona (“me escamoteaban”, “se lo expliqué de nuevo”). El segundo pasaje hace uso de un recurso algo más sofisticado y, por lo

7. Sobre esta manera de referir discursos ajenos y otras variedades de “conjunciones discursivas” véase Rivarola-Reisz de Rivarola.

mismo, menos llamativo: el relato de Mayta en primera persona contiene una descripción de sí mismo que implica una *focalización externa*, es decir, la perspectiva del narrador o de otro personaje que observa a Mayta, ya que él mismo no puede percibir que sus pupilas están dilatadas.

En ambos casos, y, en todos los similares a ellos, el escándalo epistemológico en que se funda la novela —la disolución de fronteras entre distintos mundos posibles— se muestra del modo más directo: la voz y la visión de las que nacen esos extraños enunciados son a la vez la del narrador 'real', la del narrador 'imaginario', la del Mayta 'imaginario' y la del narrador que ha fabulado "esta historia".

BIBLIOGRAFIA

CORNEJO POLAR, A.

1985 "La historia como apocalipsis", *Quehacer*, N° 33, febrero, 76-86. Lima.

GAZZOLO, A.M.

1984 "Historia de Mayta", *El Comercio* de Lima, 9 de diciembre.

GENETTE, G.

1972 "Discours du récit. Essai de méthode", en: *Figures III*, París, 67-282.

1983 *Nouveau discours du récit*, París.

GONZALEZ VIGIL, R.

1984 "Vargas Llosa: El realismo en crisis", *El Comercio* de Lima (Dominical), 25 de noviembre.

MARTINEZ-BONATI, F.

1978 "El acto de escribir ficciones", *Dispositio*, 3, 137-144.

PRINCE, G.

1973 "Introduction à l'étude narrative", *Poétique* 14, 178-196.

REISZ DE RIVAROLA, S.

1979 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria", *Lexis* III, 2, 99-170.

1983 "Voces y conciencias en el relato literario-ficcional", *Lexis* VII, 3, 187-218.

RIVAROLA, J.L. — S. REISZ DE RIVAROLA

1984 "Semiótica del discurso referido", en L. Schwartz Lerner — I. Lerner (eds.): *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Madrid.

RON, M.

1981 "Free Indirect Discourse, Mimetic Language Games and the Subject of the Fiction", *Poetics Today* II, 2, 17-39.

VARGAS LLOSA, M.

1983 "El último clásico. A propósito de 'Los Miserables'", *Quimera, Revista de literatura*, N° 30, abril, 50-57.

1984 *Historia de Mayta*, Bogotá.

VARELA: EXPLORANDO LOS "BORDES ESPELUZNANTES" / AMERICO FERRARI

Blanca Varela

CANTO VILLANO. POESÍA REUNIDA, 1949-1983. México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Hasta ahora se leía la poesía de Blanca Varela en fotocopias de las primeras y únicas ediciones inhallables en las librerías, o fragmentariamente en las escasas antologías de la poesía peruana contemporánea. Blanca Varela, como Westphalen y César Moro, está entre esos poetas que los lectores esperan muchos años después de escrita la obra, incluso ya publicada o al menos editada. Poetas que escriben más allá del tiempo en que vive, o dormita, la sociedad en que se mueven y a la que vaga o inconscientemente molestan. Más allá, digamos, de la época estereotipo que solicita productos adaptados a normas cristalizadas siempre desfasadas respecto al tiempo incesantemente futuro en que ejerce su acción la libertad de la palabra poética. La edición del Fondo de Cultura Económica que compila la obra

escrita entre 1949 y 1983 viene a colmar la espera o la esperanza de los lectores de Blanca que no podían leerla.

De entrada podemos observar en esta edición dos hechos significativos. El primero es que la autora ha reunido sus libros de poemas, más cuatro composiciones no publicadas en libro, con el título general de *Canto Villano*, que es el título del poemario que apareció en Lima en las ediciones Arybalo en 1968, y título también del poema que da el nombre al poemario. Al extenderse del poema al poemario y de éste a la obra toda, las connotaciones de los dos términos pueden entenderse como clave o hilo conductor para rastrear el sentido y estudiar los recursos formales de esta poesía. El segundo punto que hay que señalar es que el libro no reúne toda la obra ya editada, pues Blanca ha eliminado los diez primeros poemas de *Ese puerto existe* [*Ese puerto existe*, a secas, en la edición del Fondo; *Ese Puerto Existe (y otros poemas)* en la edición mexicana de 1959], que en la primera edición formaban la primera sección del libro: "El fuego y sus jardines"; dichos textos nos parecen ser precisamente los que más se apartan de la tensión y la contención, de las cargas de silencio, de rechazo o de ironía que son constantes de la obra ulterior; al mismo tiempo son los que más se acercan a un lirismo expresado en un lenguaje que recoge fórmulas y tópicos de la escritura surrealista: el poema se agota en una sucesión de visiones e imágenes oníricas generalmente presentadas en series de cláusulas coordinadas o simplemente yuxtapuestas. La supresión de estos textos es una decisión de la autora y naturalmente no queda sino acatarla, aunque sea una decisión que puede lamentar el lector crítico al que le interesa seguir en todas sus fases la evolución de la escritura poética. Nos parece además que el propio Octavio Paz tuvo en cuenta estos primeros poemas en el prólogo que escribió para la edición de *Ese Puerto Existe* en 1959, pues para caracterizar con una imagen el canto de Blanca, utiliza una expresión tomada de uno de los poemas ahora suprimidos, "Sueño", y que es la que, modificada, da el título a la primera sección: "Jardines del[1] fuego".

Hemos dicho que la expresión "Canto villano" puede constituir una clave para el acercamiento a esta obra poéti-

ca: por el fuerte oxímoron que introduce en el título mismo que reúne toda la obra (la tradicional "nobleza" del canto poético es enfrentada violentamente con la noción de villanía, y por las ambigüedades que resultan de este enfrentamiento, o las que son inherentes a cada uno de los dos términos: "Canto" es la acción de cantar propia del poeta, pero etimológicamente se vincula con sus derivados "encanto" —hechicería, magia— y "desencanto" —desilusión, decepción—: engaño y desengaño. "Villano", a su vez, puede entenderse en dos acepciones: grosero, ordinario, mal educado; o también en el sentido de "villanía", acción ruin o innoble y, como apunta Roberto Paoli, quien en su prólogo ha indicado certeramente la ambigüedad connotada por el vocablo, en el de "deslealtad" o falsedad: canto rudo y desapacible / encanto mentiroso que falsea las vivencias de la conciencia que a lo mejor el poema se proponía expresar. Blanca Varela denuncia, en efecto, el engaño y la "mentira" que tuercen su propia voz: *ya no sé qué hacer con mi colección de ganzúas/ y mentiras. Y también: vieja artífice/ ve lo que has hecho de la mentira/ otro día. ¿Es el lenguaje del poeta, como se ha afirmado del traductor, traidor? Blanca Varela, harta de timo y de milagros, de [su] lengua de mil traiciones, nombra con insistencia la traición y la mentira del o de su canto. Cabe preguntarse qué traiciona el canto o sobre qué miente: ¿el sentimiento original de la conciencia que se representa la realidad? Pero, como veremos, la propia conciencia puede aparecer en estos poemas como tramposa, o más radicalmente, como "la trampa". ¿La realidad misma? La realidad, en su inmensa abstracción, abarca todo, lo verdadero y lo falso, y no es accesible al hombre, poeta o no, sino a través de los datos empíricos de la conciencia. El lenguaje del poema, calificado de mentiroso o falso, vendría a ser entonces como una especie de segundo espejo deformante que falsea las representaciones de la conciencia, que a su vez deforman la "realidad" cuya verdadera forma nadie sabe. Ya Nietzsche, por boca de Zarathustra, había dicho que los poetas mienten demasiado: "No obstante, ¿qué te dijo un día Zarathustra? ¿Que los poetas mienten demasiado? — Pero Zarathustra mismo es un poeta". No obstante también, es seguro que tanto el poeta alemán*

como la poeta peruana son conscientes de que mentira y verdad son categorías ajenas a la poesía o que no se aplican a ésta sino simbólica y metafóricamente. Verdad y mentira suponen la representación de la posibilidad de un lenguaje declarativo en correspondencia exacta con la "realidad", la "cosa", el "sentimiento" o el "concepto", como modelos reproducibles en la palabra, una realidad por consiguiente "decible" y casi "fotografiable"; pero *el que entiende lo indecible/ el santo del desierto que se traga la lengua golpeando su cabeza contra lo imposible*, sabe ciertamente que el entendimiento de lo indecible difícilmente se expresa diciéndolo y, puesto que se traga la lengua, se calla. Pero los poetas no se callan tanto (aunque ya Blanca Varela se calla bastante) y ha de vivir así *en la antigua y sagrada inexactitud: de lo inexacto me alimento*, dice el poema "Malévitch en su ventana". Así, lo que revela más bien esta inconformidad con lo dicho calificado de mentira o falsedad, es una incesante aspiración al silencio del santo en el desierto. Sospechamos que este anhelo de silencio determina y explica en gran parte la escritura singular de estos poemas y su forma. El silencio es integrado en la palabra. Blanca habla "a media voz": la mitad es voz, la otra mitad silencio.

Lo que subyace pues en el fondo, creemos, es el antiguo sentimiento del poeta de que su palabra es insuficiente para expresar adecuadamente la intuición. Sentimiento que ya estaba en Dante: *Oh quanto è corto il dire* y que está también en los místicos. Si los poetas mienten demasiado es quizás porque suelen multiplicar las palabras y los artificios retóricos para disfrazar esta inadecuación. Blanca Varela procede al revés: si el decir es corto, lo acorta más, y en vez de multiplicar, sustrae. De todos modos, desde que la esfinge habla, finge. Fingir: aparentar y simular en el uso moderno, pero también originariamente amasar, modelar, hacer modelando, representar e inventar: *no creo en nada de esta historia/ y sin embargo cada mañana/ invento el absurdo fulgor que me despierta/ el límite de sombra/ la conciencia/ la trampa original* ("Es más veloz el tiempo"). Trampa original de la conciencia y del ser, y en la que se encuentra siempre atrapada "la patita de cangrejo", pero es el propio

poeta el que cada mañana, *juntando palabras contra palabras*, reinventa y finge la trampa. No obstante, dice Blanca en otro poema, *nosotros/ los poetas los amnésicos los tristes/ los sobrevivientes de la vida/ no caemos tan fácilmente en la trampa* ("Camino a Babel"). Quizás porque la conciencia bastante particular de estos amnésicos, que da origen al poema, es precisamente conciencia de las trampas de la conciencia, de una no coincidencia radical entre el espíritu y el mundo tal como nos es dado, y de los artilugios con que la conciencia interesada en estar bien en el mundo (en el "cosmos" preordenado y arreglado) evade o se forja la ilusión de evadir su mal-estar. La denuncia en el propio canto de la mentira inherente al canto es revelación de esta vuelta y de esta interrogación o discusión de la conciencia sobre sí misma y permite conquistar para el poema, si no una verdad, sí un alto grado de autenticidad. El poeta prende la verdad en la mentira, funde las cosas en las imágenes, acata la duplicidad de los espejos y los espejismos y para rendir homenaje a la realidad, bosteza: es que la realidad es real... Lo que finge o inventa el poema no es un cosmos o un mundo ordenado por la conciencia interesada, sino una fragmentación de sombras y destellos que deja sospechar, más allá, un orden no establecido, desconocido, que nunca se presenta directamente a la conciencia o a los ojos. Las figuras diseñadas en el poema no develan este orden postulado, sino denuncian su ausencia en el mundo, subrayan la falta, alínean las máscaras. Así, el arte poético es simple: el poeta ametralla un número eliminando de este modo un elemento peligroso de la realidad. *No (le) queda entonces sino asumir lo que queda: el mundo con un número menos* ("Del orden de las cosas"). Es decir la condensada carga de ironía en la poesía de Blanca Varela. Acaso el trasfondo de esta ironía se encuentre en la doble visión de un mundo a su vez doble y de la doblez de la conciencia que falsamente lo unifica en *un* mundo. Un poeta amigo nos hacía observar que puede ocurrir que los poetas vean doble, como los borrachos; e ilustraba su observación con la anécdota de un andaluz que, perseguido por un toro, se trepó a una reja; pero como estaba borracho y veía doble, se trepó a la reja que no era y lo agarró el toro que era. Puede suceder (sucede

pocas veces porque este sucedido es intolerable) que alguien, poeta o borracho, perciba que ninguna de las dos rejas es, y que los dos toros *son*. El texto que lo exprese adquirirá un grado máximo de tensión. Creemos haber descubierto algunas veces esta intolerable percepción en algunos textos de Kafka y de Blanca Varela.

Esta doble visión parece vincularse a su vez con el malestar que viene del sentimiento de estar en un lugar equivocado, de estar mal. Este sentimiento se relaciona también con el de la mentira y la falsedad y se manifiesta de manera más o menos difusa en diversos pasajes de la obra, pero en el poema "Conversación con Simone Weil" Blanca lo expresa así: *Y todo debe ser mentira/ porque no estoy en el sitio de mi alma*. Interpretese como se quiera esta comprobación de que el sitio donde está uno y el sitio donde está su alma no coinciden, la conclusión siempre precaria implicará un sentimiento de ausencia, de separación o de escisión: no sólo ausencia de algo o ausencia del otro sino ausencia de uno mismo respecto a sí mismo. Y entonces, de nuevo, desasosiego, búsqueda, errar en pos de lo que falta, del lugar que falta y que podría ser el lugar del alma, si acaso el alma puede estar en algún lugar. En este hueco siempre futuro entre el estar y el no estar suena el canto que dice siempre lo mismo: que la realidad podrá ser todo lo real que se quiera, pero no basta, y la poesía tampoco, por más poética que sea. Es lo que dice también otro gran poeta, tan diferente de Blanca Varela en formas y recursos expresivos, pero tan cercano a ella por ciertas intuiciones centrales, Martín Adán: *Poesía no basta. Nada basta o reposa*.

Por eso el canto de Blanca Varela, más que limitarse a **interrogar a la realidad y a la poesía**, las persigue, las discute, las golpea (*Golpe contra todo, contra sí mismo* — "Antes del día"), y todo el libro da la impresión de un combate con los fantasmas de la realidad y con las sombras que en la poesía revelan y ocultan al mismo tiempo el lugar buscado a través de los lugares más o menos desvanecidos en las palabras, lugares donde más o menos uno estuvo; esos, los lugares, son nombrables y el canto los nombra: Puerto Supe, esta costa, Lima, Barranco, calles y plazas de Nueva York o de cualquier otra ciudad. Lugares llenos de fantasmas: es

que *no se vuelve de ningún lugar* porque en cada lugar quedan las sombras de quienes una vez ahí estuvieron. Lugares vacíos: no se vuelve a ningún lugar, pero sobre todo no se vuelve al lugar del origen, y la representación más impresionante de este no volver es el final de "Casa de cuervos", donde el cuerpo de la madre es una casa vacía a la que el hijo no volverá, efectivamente, jamás. Y acaso todos estos lugares están en los poemas sólo como lugares de tránsito hacia aquel lugar que no está y donde nunca estamos ("No estar" es precisamente el título de uno de los poemas de *Luz de día*). Estuvimos, estamos, estamos en los lugares, no estamos en, no llegamos nunca al lugar hacia el que quizás todos esos lugares obscuramente convergen o del que parecen proceder: *Paracas, Ancón, Chavín de Huantar*. / *Estas son las palabras del canto*. Son todos restos de un lugar, como las palabras del canto son quizás sólo restos de palabra: *sólo hemos alcanzado estos restos*; lo que determina los versos finales de este poema, "Palabras para un canto": *Por el mismo camino del árbol y la nube, / ambulando en el círculo roído por la luz y el tiempo. / ¿De qué perdida claridad venimos?* Estas palabras recuerdan otras de Novalis: *Wenn dann sich wieder Licht und Schatten / zu echter Klarheit wieder gatten*: cuando la luz y la sombra se acoplen nuevamente para engendrar la pura claridad. ¿A qué perdida claridad vamos? ¿Es el poema, como las tumbas sin nombre y las ruinas de las antiguas culturas peruanas, vestigio de esa perdida claridad y al mismo tiempo el camino hacia ella? Un camino, una carrera, en todo caso, interminables o siempre reiniciados, cuya absurda agonía está perfectamente declarada en el poema de *Canto villano "Curriculum vitae"*: *digamos que ganaste la carrera / y que el premio / era otra carrera*: insoportable absurdo de la pequeña carrera de la vida. La realidad y la poesía no bastan, pero fatigan.

Se podría interpretar todo este empeñoso camino que es la poesía de Blanca Varela como orientación a un centro, al centro. De tres libros sucesivos, *Ese puerto existe* (1959), *Luz de día* (1963) y *Canto villano* (1978), extraemos tres menciones del "centro": *no hay centro* ("Mediodía"), *Siempre al centro* ("Antes del día"), *no he llegado / no llegaré jamás / en*

el centro de todo está el poema ("Media voz"). Eludir una de las tres enunciaciones sería hacer trampa; hay que unir las tres, con toda su aparente contradicción, pues sólo esta unión nos permite acercarnos a lo que nos parece ser el significado más radical de la trayectoria poética de Blanca, significado que se sustenta sobre todo y precisamente en la primera enunciación: no hay centro y (a pesar de todo) vamos al centro y el poema está en el centro de todo. La improbable llegada al centro equivale, a través de todos los poemas, a la improbable llegada *al poema*, camino sin fin: después de cada carrera otra carrera. No es que el centro con el poema estén *lejos*. "Lejos" aquí no tiene sentido. Acaso estén, como se dice, a la vuelta de la esquina. El último poema, significativamente dedicado a Kafka dice:

A lo más se escribirá, se borrará. Será olvidado
 Y ya no existirán razones suficientes para volver a
colocar
 primero un pie y luego el otro.
 No obstante, bajo ellos, no más grande que ellos ni
/más pequeña,
 la inevitable sombra se adelantará.
 Y volteará la misma esquina. A tientas.

No hemos llegado. No llegaremos jamás mientras ambulemos en el círculo corroído por la luz y el tiempo. Y cada vez que la inevitable sombra voltee la misma esquina todo volverá a comenzar, la misma repetida carrera, aunque ya no existan razones para colocar primero un pie y luego el otro, el mismo camino hacia aquello que no está y que acaso sea ahí no más, a la vuelta de la esquina.

¿Poesía mística? Mas bien una poesía toda tensa hacia una intuición mística que parece fascinar al poeta y que en cada poema es misteriosamente señalada y eludida. Los místicos buscaban la unión con Dios que era el centro donde se sustentaba el poema, o el éxtasis o la oración, si no escribían poemas. Y en la búsqueda misma se fundaba la certeza de llegar. Aquí la certeza ha invertido el signo, la certeza es la de no llegar, no hay Dios o bien un dios también discutido y golpeado, como la realidad y el poema, un dios con minúscula. La inversión del signo es signo de nuestros

tiempos. Si hay mística en Varela, poeta en nuestros tiempos, no puede ser sino una en la que está implicada la ansiedad del hombre de estos tiempos, sin centro y fascinado por el centro, ése quizás que en el poema "Malevitch en su ventana" *vuelve desvelado y sin prisa/ con un pequeño rectángulo de eternidad entre las manos*; pequeño rectángulo de eternidad que puede hallar cabida en un cuadro de Malevitch o en un poema de un poeta moderno, pero con el cual el hombre moderno no sabe muy bien qué hacer. Si hay mística pues en esta poesía, es en el sentido en que podemos calificar de mística a la obra de Kafka (y es la tercera vez que nos sentimos inducidos a mencionarlo por las afinidades que creemos descubrir en su obra con la de Blanca Varela): una que más que revelar al Oculto en la noche y unirse con él, persigue ahondar en lo absoluto, en lo *separado*, y revelar el ocultamiento y la noche misma.

Mientras tanto, el poema es palabra expulsada de su centro, y es el silencio, el destierro y el naufragio lo que se atestigua en la tremenda tensión de los poemas:

suave violencia del sueño
 palabra escrita palabra borrada
 palabra desterrada
 voz arrojada del paraíso
 catástrofe en el cielo de la página
 hinchada de silencios
 aquí el ojo comienza a desteñirse
 a no ser

y la voz se quiebra inaudita
 (alguien ha perdido definitivamente su balsa)

("Malevitch en su ventana")

La voz se quiebra inaudita, pero se recompone de sus propios fragmentos para hacerse, pese a todo, oír, cada vez más impregnada de silencio. Media voz. Después de la gran insurgencia poética de los años veinte-treinta, pocos poetas han ido tan lejos en Latinoamérica como Blanca Varela: tan lejos en la exploración de lo que Vallejo llamaba los "bordes espeluznantes" a los que ineludiblemente tiene que asomarse un poeta para conquistar esa libertad sin la cual no hay poesía, y tan lejos también en la lucha con las palabras,

en la severidad con que las mantiene a raya y en el amor con que se somete libremente a ellas. Despojados de todo ornamento superficialmente halagüeño al oído, los versos de esta obra son sólo ritmo interno, vértebra descarnada de poema: sonido y sentido se corresponden íntima, orgánicamente, y manan, como una sola agua, de una sola fuente: una fidelidad inquebrantable, a toda prueba, al dictado poético. Un estudio detenido que ahonde en el secreto de estas formas se hace ahora imprescindible, pero, desde luego, rebasaría el marco de esta simple recensión.

OCCIDENTE: NUESTRAS PROPIAS PREGUNTAS / MIGUEL GUISTI

David Sobrevilla

REPENSADO LA TRADICIÓN OCCIDENTAL. *Filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán: exposición y crítica*. Lima 1986, Amaru Editores, XXVII y 460 pp.

I

¿Debe la filosofía en América Latina reclamar para sí un punto de vista o un objeto propios, que la distingan sustancialmente de la tradición occidental de la cual ha sido hasta hoy dependiente? ¿Es ella más bien sólo "filosofía", sin que las circunstancias geográficas, políticas o culturales condicionen o animen su trabajo teórico? ¿Debe la filosofía proponerse pensar —como dirían (según la clasificación de Francisco Miró Quesada) los "regionalistas"— la realidad latinoamericana o ponerse al servicio del proceso global de liberación continental —como dirían los "liberacionistas"? ¿O debe más bien seguir el programa del grupo "universalista", que hace abstracción de las peculiaridades culturales de América Latina y asume la tradición de la filosofía occidental? Es con la intención de intervenir en este viejo de-

bate, con la intención de "sortear el Escila del programa 'universalista'" (p. XV) y el "Caribdis del programa 'regionalista' y 'liberacionista'" (p. XVI), que David Sobrevilla acaba de publicar un nuevo libro con el ambicioso título *Repensando la tradición occidental*. Con él, y con el anuncio de su próxima publicación —*Repensando la tradición nacional*—, Sobrevilla no sólo continúa con su tenaz esfuerzo editorial, sino propone además a la comunidad filosófica latinoamericana un serio y vasto material de reflexión y discusión.

El libro reúne una serie de trabajos sobre filosofía, historia y arte en el pensamiento alemán, escritos entre 1971 y 1985, algunos de los cuales han sido ya publicados en revistas especializadas. Se invita al lector a recorrer con paciencia y con rigor parajes muy variados: la concepción del arte en Kant, Schelling y Heidegger; la filosofía de la historia en Fichte y Hegel y la visión de la filosofía de la Escuela de Francfort y H. Marcuse. A ello se añade una presentación panorámica de la filosofía alemana de la post-guerra y un informe bibliográfico muy útil sobre la investigación nietzscheana entre 1933 y 1983. Como en sus obras precedentes, también aquí Sobrevilla expone sus temas con minuciosidad y precisión, haciendo acopio de un abundante material bibliográfico en diversas lenguas. A pesar de aparecer en sucesión cronológica, los capítulos no están ordenados de acuerdo a un criterio evolutivo intrínseco (a un replanteamiento sucesivo de los problemas), de modo que pueden leerse por separado. Su unidad no es tampoco primeramente temática. Lo que debe otorgar coherencia a todo el conjunto es, en opinión del autor (p. XXIIss), el proyecto subyacente de apropiación y crítica de la tradición occidental, proyecto formulado casi en forma de manifiesto en el Prólogo que encabeza el libro y mediante el cual se busca superar la infructuosa y mal planteada alternativa en que se halla la filosofía latinoamericana.

A tal fin, se propone Sobrevilla recoger los aciertos y criticar las deficiencias de los grupos "regionalista" y "universalista". La tematización de lo latinoamericano o la conversión de la filosofía en una *ancilla liberationis* son, a su entender, formas de desnaturalizar (de instrumentalizar) y de sobreexigir a la filosofía (p. XIV), a las que se suma, en la

tendencia en cuestión, un conocimiento defectuoso de la tradición filosófica. Positivo es, en cambio, en ella "el afán de replantear los problemas filosóficos desde la perspectiva de América Latina" (p. XV). La ausencia de tal afán y la "asunción acrítica de la tradición" (ib.) constituirían, por otro lado, las deficiencias de la tendencia "universalista", de la cual deberían rescatarse, sin embargo, su buen manejo de métodos y técnicas y su amplia información sobre la filosofía occidental. Animado por esta suerte de inspiración dialéctica, Sobrevilla propone un nuevo programa para la filosofía latinoamericana que comprende las siguientes tareas: 1. la "apropiación" del pensamiento filosófico occidental (que, en cuanto "occidental", nos sería "ajeno"); 2. la "crítica" immanente y con conocimiento de causa de dicho pensamiento y 3. el "replanteamiento" de los problemas filosóficos "a partir de nuestras necesidades concretas" (pp. XII y XVI-XVII). El título del libro —*Repensando la tradición occidental*— se explica por el interés de cumplir con las dos primeras tareas, satisfaciendo así la condición indispensable para poder emprender la tercera.

II

La realización de tan ambicioso proyecto presenta, sin embargo, algunas dificultades. Entre las intenciones formuladas en el Prólogo y el análisis concreto llevado a cabo a lo largo del libro existe una cierta desproporción. Todos los capítulos contienen, por cierto, una amplia exposición de los respectivos temas y una crítica conclusiva, de acuerdo a lo trazado inicialmente. Pero cabe preguntarse en cada caso: ¿en qué medida la crítica efectuada —más aún, teniendo en cuenta que se trata siempre de temas parciales en la obra de algunos filósofos alemanes— alcanza a poner en tela de juicio la tradición occidental en su conjunto o en sus fundamentos? y ¿por qué razón dicho cuestionamiento habría de poseer alguna originalidad o, mejor, alguna relevancia con respecto a la tarea de replantear los problemas filosóficos desde una "perspectiva latinoamericana"?

Sobrevilla mismo sostiene que el objetivo de su crítica no es mostrar la mera relatividad cultural de los plantea-

mientos filosóficos tradicionales sobre el arte o la historia, sino exigir "el paso de una pseudo-universalidad a una universalidad más amplia" (p. XVIII). Semejante exigencia es genuinamente filosófica, y el autor la plantea con argumentos convincentes, por ejemplo frente a ciertas inconsistencias metodológicas o a ciertos anacronismos en las concepciones del arte y la historia de Schelling y Hegel. Pero la perspectiva desde la cual efectúa la crítica no difiere de aquella en la que puede o debe situarse cualquier filósofo en cualquier lugar, ni queda tampoco claro por qué tales reflexiones habrían de preparar el terreno para "dar cuenta de la realidad peculiar latinoamericana" (p. XVI). Es más, formulando esta observación de manera más polémica podría decirse que el autor, por un lado, atribuye a ciertos planteamientos filosóficos "pseudo-universalidad" precisamente por depender demasiado de una perspectiva europea, pero considera esta crítica, por otro lado, como una invitación a filosofar desde una perspectiva latinoamericana (!). ¿No es evidente, acaso, que el problema de la "universalidad" volvería a plantearse en idéntica forma frente a tal "perspectiva latinoamericana"?

El cuestionamiento al que vemos sometidos a los filósofos alemanes es inherente a la propia tradición "universalista" de la filosofía y es hecho posible, además, sólo por ella. Sobrevilla se acerca pues a esta tendencia mucho más de lo que parece extraerse del programa inicial. Lo que ocurre es que el grupo de "universalistas" es caracterizado en el Prólogo en virtud de su "asunción acrítica" de la tradición y su permanente imitación de modas filosóficas foráneas (pp. XV-XVI). Pero semejante falta de originalidad no es, felizmente, un privilegio de los filósofos latinoamericanos ni, menos aún, de los "universalistas". Si su deficiencia, en cambio, consistiera en no pensar los problemas desde una perspectiva latinoamericana (p. XV), ella se haría extensiva también a nuestro autor, por lo menos en esta parte de su programa.

Igualmente debería precisarse un posible malentendido con respecto a los alcances del programa propuesto. De algunas afirmaciones iniciales del autor podría desprenderse que el análisis crítico llevado a cabo en el libro pone en

cuestión la tradición filosófica occidental en cuanto tal o sacude sus fundamentos mismos, haciendo posible así “liberarse de la sujeción esclavizante a ella” (p. XVI). Una expectativa de esta naturaleza se vería, sin duda, frustrada a lo largo del libro, pues Sobrevilla no sólo despliega una gran variedad de matices en su polémica, sino se nutre, además, a tal fin de los recursos teóricos que dicha tradición pone a su alcance. Las objeciones planteadas a la concepción kantiana de la Estética (p. 81ss) no contradicen que sea “casi inagotable lo que podemos aprender” de la misma “para un proyecto contemporáneo sobre estos mismos fenómenos” (p. 104); el desmantelamiento de los presupuestos aparentemente caducos de la filosofía de Schelling (p. 186ss) es matizado con el reconocimiento de que ésta es “una inestimable fuente de sugerencias para la filosofía contemporánea del arte” (p. 193); y la constatación de la “sensible baja de nivel” (p. 454) de la filosofía alemana contemporánea no parece hallarse reñida con el hecho que ella misma “ha rejuvenecido y nos presenta el incomparable espectáculo del cuestionamiento y del diálogo” (p. 453). En resumidas cuentas, el desarrollo del libro no satisface la exigencia del autor de que “la apropiación y la crítica de la filosofía” —recálquese bien: la apropiación y la crítica, y no sólo el “replanteamiento”— deban tener, en el pensamiento latinoamericano, “un sentido distinto al que posee en... el pensamiento filosófico europeo o norteamericano” (p. XIII).

III

De los temas analizados en el libro, el más rico es, sin duda, el análisis de la concepción kantiana de la Estética (cap. I). Sobrevilla expone allí con rigor y meticulosidad la primera parte de la *Crítica del Juicio*, sirviéndose de un vasto material bibliográfico que no sólo es incorporado al análisis, sino además examinado críticamente. Son muy sugerentes e informativas, asimismo, la presentación inicial de la evolución de las ideas estéticas en Kant (p. 3ss), la discusión sobre la relación entre la *Crítica del Juicio* y las otras dos *Críticas* (p. 11ss) y las continuas referencias a la problemática estético-filosófica de la época y al rol de Kant

frente a la tradición de la filosofía del arte. Algo similar puede decirse sobre la primera parte del capítulo sobre Fichte (p. 111ss), en la que se tratan de explicar las nociones del "yo" y del "sistema" a partir de la "apercepción trascendental" kantiana y de la reformulación moderna del problema de la metafísica (sobre todo a partir de Spinoza). Destacan, en fin, la discusión del rol de la monografía de Heidegger sobre la obra de arte respecto de la evolución de su pensamiento y de la polémica sobre Estética y Filosofía del Arte por ella suscitada (p. 348ss), así como la ubicación del pensamiento de Marcuse dentro del contexto y la tradición de la "Teoría Crítica" (cap. VII). Todas éstas son páginas en las que la rigurosidad del análisis va acompañada de originalidad en la exposición, de un manejo muy oportuno de los condicionamientos histórico-sistemáticos y de las investigaciones en curso y, lo que es más valioso, de habilidad para poner de manifiesto la naturaleza filosófica de los problemas.

El informe bibliográfico sobre Nietzsche (cap. V) es de suma utilidad, pues, como el autor mismo señala, "no hay precedentes para este trabajo en nuestra lengua" (p. 243). Allí puede leerse, en forma muy detallada, la peculiar historia de la edición de las obras de Nietzsche hasta la preparación de la edición crítica integral por G. Colli y M. Montinari. Sobrevilla pasa revista, además, a las numerosas investigaciones sobre la obra de Nietzsche en diversos idiomas, indicando en cada caso la tesis principal del texto comentado. Igualmente de gran valor informativo es la visión panorámica del desarrollo de la filosofía alemana de la post-guerra (cap. VII), aunque habría sido deseable, en este caso, una presentación un poco menos ecléctica y más comprometida de parte del autor.

Existe, sin embargo, también en el caso de los diferentes capítulos, una cierta desproporción entre la parte expositiva y la parte crítica. El autor suele explayarse con generosidad en la presentación y el comentario de los temas, concentrando luego la crítica global en pocas páginas. No se trata de una cuestión de volumen, sino de una cuestión de método. Sobrevilla nos explica que la "reconstrucción" de los temas (p. XXII) es metodológicamente deliberada y que

ésta debe ser no sólo "inmanente" (p. XXIII), sino también lo más amplia posible, a fin de no caer en el frecuente error de criticar sobre la base de "textos mínimos o hasta fragmentarios" (ib.). De esta forma se cumpliría con la primera tarea de "apropiación" de la tradición. Pero este criterio metodológico presenta dos dificultades serias.

En primer lugar, se corre el riesgo de una desmesura expositiva y enciclopédica. Pretender "reconstruir" en todos sus detalles el pensamiento de un autor, empleando a tal efecto toda la bibliografía escrita en todas las lenguas, es una tarea ilusoria y que no necesariamente conduce al fin que se propone: obtener una "imagen total" o una "visión comprensiva", es decir, en otras palabras, una idea más clara de lo que el autor mismo nos ha dejado escrito. Prueba de ello nos la da una y otra vez Sobrevilla, pese a sus amplios conocimientos bibliográficos, al limitar su "reconstrucción" en todos los casos a la exposición de sólo una o de algunas de las obras del filósofo en cuestión y al solicitar repetidamente nuestra comprensión por no haberse podido incorporar esta o aquella investigación al análisis. Pero, en segundo lugar, dicho criterio metodológico corre un riesgo aún más grave, a saber: pasar por alto la genuina relevancia filosófica de los problemas tratados. No son la neutralidad expositiva ni el total conocimiento de las investigaciones respectivas los que nos permitirán comprender el sentido o la actualidad de la concepción kantiana de la Estética, sino más bien la dilucidación de la problemática subyacente y la puesta a prueba de la originalidad y validez de sus respuestas —aún cuando esta tarea, menos expositiva, se exponga al riesgo de fragmentar o sobreexigir los textos. La historia de la filosofía es ella misma un muestrario de tales "malentendidos", sobre todo en el período del Idealismo Alemán estudiado por Sobrevilla. Sería fácil mostrar que Fichte (siguiendo a Reinhold) "tergiversa" a Kant cuando pretende conciliar la oposición entre subjetividad y objetividad en el principio originario de la "acción" de la conciencia; que Schelling violenta los textos de Fichte (y el *Timeo* de Platón) cuando proyecta esa acción originaria al ámbito de la naturaleza; y que Hegel lee mal a ambos al acusarlos de no haber resuelto, o de haberlo hecho dogmáticamente, el conflic-

to entre el concepto y la naturaleza. En éstos, como en tantos otros casos de la historia de la filosofía, se trata de "malentendidos" creativos que amplían, profundizan o incluso varían el sentido de los problemas planteados, manteniendo vivo el diálogo e instaurando nuevas dimensiones en la reflexión. Es pues del todo injustificado que Sobrevilla reproche a Heidegger (p. XXIII, nota 1) tergiversar a Kant sobre la base de textos fragmentarios en *Kant y el problema de la metafísica*, ya que su intención no fue nunca la "reconstrucción", sino la puesta a prueba del planteamiento kantiano del problema. Los mejores momentos del libro de Sobrevilla, indicados anteriormente, son justamente aquellos en los que el autor abandona el criterio expositivo e interpreta más sistemáticamente, y más comprometidamente, los distintos temas.

IV

La separación tan tajante entre exposición y crítica va, además, en detrimento de la claridad de los criterios de la crítica. No siempre es posible establecer el punto de vista que la anima, con frecuencia se suceden o se entremezclan criterios muy heterogéneos y ciertamente éstos no se reducen a los dos puntos básicos indicados a posteriori en el Prólogo (p. XXIVss): las "carencias metódicas" y la "visión europea" de la filosofía alemana.

Las tres objeciones fundamentales que el autor plantea a la Estética kantiana, por ejemplo —la aplicación ilegítima del modelo categorial de la *Crítica de la Razón Pura* en la *Crítica del Juicio*, la "subjetivización" del fenómeno estético y la deficiente conceptualización de la facultad de juzgar reflexionante (p. 81ss)— son objeciones que tocan puntos neurálgicos de la filosofía de Kant, que van mucho más allá de señalar simplemente "carencias metódicas" y que nada tienen que ver con visiones eurocentristas. Pero es aquí realmente donde debería *empezar* la discusión (o el "repensar"). Sobre estos temas dialoga la comunidad filosófica "universalista" hoy en día, ya que en ellos está en juego también la interpretación contemporánea de la filosofía del arte. Pues, ¿qué ganamos hablando de una aplicación ilegí-

tima del modelo categorial de la *Crítica de la Razón Pura*, si ésta le causa al mismo Kant más problemas sistemáticos que los que le resuelve? ¿No es el problema de fondo, acaso, tratar de comprender de alguna manera la armonía natural y la experiencia del placer en sus diferentes formas? A ello se refiere también la "subjetivización" del fenómeno estético (aunque, ¿no sería más exacto hablar de "formalismo"?). No se trata aquí de un subjetivismo. Kant busca, en la *estructura* de la subjetividad, criterios que permitan explicar aquella universalidad tan peculiar del juicio estético, que no es impositiva como la de la ciencia, pero igualmente válida para todos y comunicable. ¿Es posible, de lo contrario, remitirse a criterios extra-"subjetivos" para determinar lo que es "bello" o lo que es "arte" y mantener al mismo tiempo una pretensión de "universalidad"? Algo similar podría decirse sobre la facultad de juzgar reflexionante, expresión con la que Kant quiere determinar conceptualmente nuestra captación de los fenómenos estéticos. Desechando la expresión no eliminamos, naturalmente, el problema, sino nos hacemos deudores de otra respuesta.

Otra respuesta dan Schelling y Heidegger, autores que Sobrevilla también comenta. A pesar de no conceder actualidad a la filosofía del arte de Heidegger, nuestro autor quiere rescatar de ella "la afirmación de la función de verdad del arte" (p. 364), así como considera valioso de la interpretación de Schelling el carácter "eminente y primario" (p. 192) del arte con respecto a la actividad separadora y analítica del entendimiento. No se establece en el libro una relación entre estas concepciones, a pesar de contraponerse en muchos sentidos. Si se afirma la "función de verdad" del arte, habría que dar cuenta de los presupuestos metafísicos que ello conlleva (habría que decir en qué sentido el "arte" es "verdad") y habría que responder teóricamente a los reparos metodológicos que llevaron a Kant a separar ambas cosas.

En los capítulos dedicados a Fichte y Schelling, Sobrevilla condena la idea de una "filosofía de la historia", esta vez recurriendo al argumento de la visión eurocentrista y al méfís que la historia posterior habría dado de un esquema elaborado apriori. Es indudable que la filosofía de la historia

es uno de los puntos más vulnerables del Idealismo Alemán y es fácil detectar anacronismos o errores en la interpretación de algunos hechos históricos. Pero su vulnerabilidad no reside en su dependencia de circunstancias geográficas o culturales ni, menos aún, en un supuesto control empírico de las teorías filosóficas, sino en la inconsistencia del proyecto mismo de aplicar el concepto de dialéctica a la historia. Pero hay un planteamiento hegeliano subyacente a su filosofía de la historia que desgraciadamente se ignora en la crítica global de Sobrevilla, a saber que entre racionalidad e historia no hay una relación de exclusión, sino de implicancias mutuas y que la dilucidación de esta relación es un problema para toda filosofía. Por lo demás, no es tan fácil desentenderse de los presupuestos de dicha filosofía de la historia, pues las dos interpretaciones más difundidas (incluso a nivel del sentido común) de la historia —el marxismo y el historicismo— son deudoras de la premisa metafísica hegeliana de la unidad y continuidad de la historia, aun cuando, como en el historicismo, se haya suprimido el telos que la anima.

Hay, en fin, en algunos casos una sucesión de criterios polémicos muy heterogéneos, algunos de los cuales desconciertan en un trabajo de esta naturaleza. Al análisis riguroso de ciertas deficiencias inmanentes al desarrollo de un tema sigue, por ejemplo, la desautorización de alguna idea en base a afirmaciones como: “ha caído hoy en desuso” (la “intuición intelectual” de Fichte, p. 124), “difieren radicalmente de las respuestas hoy en boga” (las ideas de Nietzsche sobre la filosofía y la ciencia, p. 323) o “parece ser el día de hoy insostenible” (la visión organicista de Hegel, p. 232), sin que se añada por qué razón ello debería tener el valor de un argumento. Otro tanto ocurre con la afirmación de que ciertas tesis filosóficas son “muy poco controlables” (objeción planteada sobre todo a Heidegger, p. XXV, p. 359, p. 363), como si dicho criterio no fuera sumamente problemático y no necesitara a su vez de justificación. No se puede dejar de mencionar, por último, que la opinión de Ortega sobre el Idealismo Alemán —su “falta de veracidad o de probidad intelectual” (asumida aquí respecto de Schelling, p. 187)— y la opinión de Blunck sobre la vida de Nietzsche

—sus “pequeñeces, inseguridades y dobleces” (p. XXVI y p. 327)— no deberían merecer la atención en un trabajo filosófico, pues tales opiniones dicen más sobre los comentaristas que sobre los autores que supuestamente critican.

V

El criterio polémico fundamental que recorre toda la obra de Sobrevilla es su interés por “repensar” la tradición occidental en función de una mejor comprensión de la realidad latinoamericana. Este interés es inobjetable y afecta a todos los intelectuales de América Latina, sea cual fuere el campo de sus investigaciones. Habría que distinguir, sin embargo, entre dos tareas que Sobrevilla parece identificar: “dar cuenta de la realidad latinoamericana” y “pensar los problemas filosóficos desde una perspectiva latinoamericana”. La primera de ellas es, en términos generales, una tarea permanente y abierta, pero no específicamente filosófica; ni tiene el filósofo alguna prerrogativa o competencia especial al respecto. Pero “realidad latinoamericana” es, además, una expresión demasiado vaga que connota una infinidad de problemas y de perspectivas de interpretación muy diversas entre sí. Mientras los científicos sociales debaten hoy en día sobre problemas muy específicos de la transformación social o de la evolución política en tal o cual país latinoamericano —problemas que ponen en cuestión sus modelos categoriales tradicionales—, los filósofos seguimos hablando de “lo latinoamericano” como si se tratara de una entidad identificable y como si así fuéramos a dar mejor cuenta de nuestra realidad. Si en algo puede y debe contribuir la filosofía en América Latina es no en seguir hipostasiando una supuesta peculiaridad omnicomprendiva, ni en suplantar la actividad investigadora y empírica de las ciencias particulares, sino en discutir y dialogar con estas últimas sobre problemas metodológicos y conceptuales relativos al ámbito específico de su reflexión teórica. Sobrevilla mismo ha elegido dos temas que pueden tener relevancia en el sentido indicado: el concepto de arte y el concepto de historia. Sobre ellos y sobre otros problemas —como el del lenguaje, la éti-

ca, la modernidad o la relación entre sociedad y estado—podrían los filósofos pronunciarse desde su propia reflexión, contribuyendo así a dinamizar un diálogo interdisciplinario que no los ha esperado para iniciarse ni los esperará para seguir adelante.

La segunda tarea mencionada, en cambio —“pensar los problemas filosóficos desde una perspectiva latinoamericana”—, es, a mi entender, enigmática. Ni se precisa en qué sentido América Latina, en cuanto tal, puede constituir una “perspectiva”, ni se explica en consecuencia cómo ella habría de permitir “pensar” problemas filosóficos —menos aún si, como se indicó anteriormente, se persigue así una “universalidad más amplia”.

“Repensar la tradición” es, en fin, no sólo una tarea genuinamente filosófica, sino es, además, una tarea tradicional de la filosofía. En el primer libro de la *Metafísica*, Aristóteles reinterpreta la tradición de la filosofía griega buscando dar cuenta en forma más satisfactoria de los principios del movimiento y del ser. Bacon o Hobbes ponen en cuestión la tradición aristotélica medieval por considerarla tributaria de presupuestos ontológicos inadmisibles. Kant entiende su propia filosofía crítica como una forma de superar el dilema entre Dogmatismo y Empirismo, y Heidegger cuestiona la tradición metafísica occidental en su conjunto. Una y otra vez la filosofía establece el diálogo con su pasado en función de un replanteamiento de sus preguntas fundamentales. Es más, este diálogo no es lineal y progresivo, porque no lo son las preguntas que lo animan; y así presenciamos con frecuencia un resurgir de pensadores a los que por largo tiempo se consideró obsoletos. Uno de los últimos ejemplos de esta dinámica es el caso de Aristóteles, cuyas reflexiones sobre la acción, sobre la relación entre teoría y praxis e incluso sobre la teleología y sobre la tópica están recobrando hoy en día actualidad, luego de haber sido postergadas durante siglos. El “repensar” es pues una tarea difícil que exige creatividad, rigurosidad e ideas propias y que obliga a dialogar con los replanteamientos teóricos que la misma tradición ha llevado a efecto. No se trata estrictamente de ajustar cuentas con el pasado, sino de interrogarlo a partir de

nuestras propias preguntas y de continuar con la reflexión allí donde ella se ha detenido. En esta tarea estamos comprometidos todos. Ojalá que el libro de David Sobrevilla sirva para avivar la discusión.

CHILE SUBTERRANEO / MIRKO LAUER

Nelly Richard

MARGINS AND INSTITUTIONS (Art in Chile Since 1973). Melbourne, número especial de la revista *Art & Text*, 1986, 164 pp. (con traducción al castellano).

Las imágenes reunidas de este número especial de una revista australiana podrían conformar la escenografía de los libros de William Burroughs: un movimiento vanguardista entero, con varios géneros y diversas personalidades de primera magnitud, pasado a las catacumbas de la estética, haciendo una labor de cuidadosos topos en la noche. La *avanzada*, como los llama Richard, empieza a existir desde 1977 dedicada a calcular y realizar el gesto creador no convencional a la vez profundo y esquivo, en otra historia chilena que transita por sombríos corredores.

Los anima (¿es esta la palabra?) la idea de una exploración profundizadora, una espeleología, de la marginalidad. Su postulado explícito es que la situación de ese país tiene en el subsuelo cavidades que no llegan a iluminar los reflejos opositores más institucionales y automáticos. Entonces la noción de marginalidad puede ser definida aquí como lo hacen Juan Dávila y Paul Foss en el prefacio: "obras... no sostenidas ni por el régimen ni por la ideología progresista de la oposición".

El objetivo no es de modo alguno eludir los parámetros de la circunstancia represiva bajo Pinochet, ya que ésta define como género no marcado la segunda naturaleza de ca-

da una de las obras: es lo que no se dice, pero a gritos. Pero la *avanzada* no caza bien como sucesora de, por ejemplo, las bardas pintadas por la Brigada Ramona Parra, una suerte de muralismo instantáneo del agit-prop chileno bajo Allende.¹ Evidentemente bajo una democracia esta desgarrada ética del creador quizás no hubiera sido tan necesaria. Richard no nos dice nada sobre eso: la penumbra social de éstos tiempos es también un poco su horizonte.

Si hubiera que ubicar un objetivo, este sería evitar que ideológico se constituya en mediador, y en última instancia absorba, el encuentro lustral entre los creadores y el horror ambiente que en su condición de chilenos también les pertenece. En más de una obra al final el horror lo devora todo salvo el deseo de enfrentársele, de sufrirlo, con un ánimo que —en los excelentes poemarios de Raúl Zurita se ve claro²— es parcialmente tributario de cierto cristianismo.

Richard es el observador omnipresente y sensato en medio de los creadores que ensayan una locura talentosa y macilenta. Es la mirada siempre inteligente, que va entregando las explicaciones de lo que sucede con estos fotógrafos, poetas, *performers*, conceptualistas o minimalistas. Pero son las fotos, siempre hay fotos, o películas, o videos, lo que ellos llaman con tecnocrática frialdad “registros” —las que transmiten los gruñidos, los silencios, los jadeos y los gritos.

Carlos Leppe se rapa, se enyesa, se cala tetas hechizas, se desnuda, se afianza garfios dentales a la boca, se maquilla, se afea, se deforma en la serie de actos que Richard reunió con él en 1980 bajo el título de *Cuerpo correccional*,³ en 1979 Zurita presenta su intervención *No, no puedo más*, don-

1. Saúl, Ernesto. *Pintura social en Chile*, Santiago, Quimantu, 1972, 96 pp.

2. Zurita, Raúl. *Purgatorio*, Santiago, Editorial Universitaria, 1979; y *Anteparaiso*, Santiago, Editores Asociados, 1982. Un texto del segundo poemario aparece en el N° 9 de *Hueso húmero*, y una reseña del primero en el N° 10.

3. Santiago, V.I.S.U.A.L., 124 pp. El texto y las fotos correspondientes a la obra *Perchero*, de 1975, aparecen en *Hueso húmero* N° 10

de se embadurna con una eyaculación de semen los cortes y las quemaduras previamente producidas en su rostro por él mismo, en marzo del año siguiente se quema el rostro con amoniaco puro, sin lograr cegarse; en 1980 Diamela Eltit se dedica, en su performance *Maipu*, a lavar las lajas delante de la puerta de un burdel de Santiago y a fotografiar sus brazos sajados y quemados. Tres años más tarde realiza su *Trabajo de amor con un asilado de la Hospedería Santiago*, radical contacto físico con un demente.

Pero a pesar de las apariencias (he seleccionado los ejemplos con ánimo más bien dramático) estas no son las "flores del mal" de un vitalismo lujoso que quiere inmovilizarnos, como la serpiente al roedor, con su capacidad de encantamiento, como en la obra espectacular del venezolano Carlos Zerpa,⁴ sino más bien monstruos precipitados del mejor sueño de la razón: saben que lo que están haciendo se corre los graves riesgos de la compasión, y corteja peligrosamente la literalidad.

Pero Richard no nos permite pensar que simplemente estamos ante una avanzada de denuncia de horrores cotidianos mundialmente recordados y conocidos. De lo que se trata es de constituir una asepcia, una coherencia no rescatable por lo institucional, y aquí esta última palabra es bastante más que sinónimo o eufemismo de Junta Militar o capitalismo dependiente. No resulta nada difícil ver este tipo de exacerbación lanzada contra otras formas del totalitarismo. Pero la coherencia es asimismo algo más que un impulso de denuncia, y la resistencia busca manifestarse también en algunas obras menos crispadas, de lo que Richard llama "la vuelta a lo placentero".

Allí está la escritura con la estela de un avión del poema "La vida nueva" sobre 9 kilómetros de cielo, que aparece fotografiada a todo color en *Anteparáiso*; la peligrosa, tierna y bella iluminación de la escalera que sube de la calle a la casa, con neones encendidos durante 24 horas; la milla de cruces sobre el asfalto de Lotty Rosenfeld en 1980; las *Auto-*

4. Para una entrevista a Zerpa y fotos de su trabajo, véase *Hueso número*, Nos. 12/13.

críticas de desnudez, pintura blanca y barro realizadas sobre su propio cuerpo por Marcela Serrano en ese mismo año.

Y al lado de los actos y las instalaciones más ostensiblemente vanguardistas están los cuadros y las fotografías de una buena docena de jóvenes preocupados por el mismo culto a la marginalidad entendida como producto de "un programa crítico de reformatión de la mirada".⁵ Llamar a estos insólitos, valiosos, inquietantes frutos una recuperación del placer puede ser arriesgado, pero sin duda el conjunto de lo comentado por Richard constituye uno de los impulsos creativos más serios del continente hoy.

El trabajo de Richard se maneja con la seguridad del crítico que ha acompañado paso a paso a los protagonistas, y que es con todo derecho uno de ellos. Ha sido necesario irse acostumbrando con los años a la idiosincracia de su lenguaje, algo así como un semioticismo elíptico, dictado en parte por las particulares circunstancias, en parte como miedo a ser devorada por la anécdota (peligro tangible en el comentario a este tipo de obras), y en parte por la resistencia a que toda esa marginalidad llegue a ser recuperada por el buen sentido común institucional.

Comparando este texto con otro similar de 1981,⁶ se advierte Richard ha tenido éxito en su esfuerzo por detectar, e impulsar, una coherencia interna que no era nada fácil de aprehender en un comienzo. Son sus textos los que impiden que esta avanzada sea una vanguardia sin manifiestos. Su explicación ya no deja tan perplejo al lector no instruido en este tipo de cosas plásticas y —lo que resulta más importante— resulta utilísima, no, indispensable para orientarse en esta rica zona de la creación chilena actual.

5. Richard, Nelly ("Postulación de un margen de escritura crítica") y Mellado, Justo ("Reivindicación del margen como abstención de la impostura"), en: *Intermedios*, Santiago, junio de 1981.

6. Richard, Nelly. *Una mirada sobre el arte en Chile/octubre de 1981*, Santiago, s/f, 81 pp.

SARDUY: UNA MISTICA EROTICA / ROSARIO FERRE

Severo Sarduy

UN TESTIGO FUGAZ Y DISFRAZADO. Ediciones del Mall, Barcelona, 1985.

Esta breve colección de sonetos y décimas abre una nueva ventana-espejo en la ya espléndida galería literaria de Severo Sarduy. A pesar de que el título señala hacia una visión enmarcada dentro de la tradición bartheana del poeta-testigo, creador de textos que son ante todo superficie, existen suficientes diferencias en la colección para hacernos pensar que el autor ha emprendido un camino diferente al de sus anteriores libros.

Nos encontramos aquí muy lejos de ese lenguaje kitsch y camp que el autor integra, en sus obras anteriores, al lenguaje "sagrado" del ethos poético, como sucede, por ejemplo, en *Colibrí*, donde el lenguaje "irrisado" de la parodia o del choteo cubano se funde a un lenguaje de pura cepa barroca, émulo de las *Soledades* de Góngora; o como sucede en *Maitreya*, donde se disuelven las distancias entre el lenguaje zen y su propia pacotilla. Pese a su título sugestivo, no puede decirse de este libro, como ha dicho el propio Sarduy de su obra anterior, que "todo es simulación, todo es apariencia, todo es fake".¹

La fugacidad y la emulación se refieren aquí al tema de la carnavalización de la escritura-deseo. Como Bataille, Sarduy concibe el deseo y el poema como realidades fugaces e intercambiables; experiencias de exceso (y acceso) místico. A diferencia de Bataille, sin embargo, para quien el éxtasis-exceso del poema le revela al hombre el "abismo" aterrador del ser, "la noche del no-saber y de la Nada", para Sarduy el poema-deseo es una celebración, la única manera de derrotar a la muerte. Por eso, en el soneto N° 6 (el que da tí-

1. Sarduy, Severo. "La serpiente en la sinagoga", *Vuelta*, 89, abril 1984.

tulo al libro) Sarduy equipara el sexo masculino al instrumento de la escritura (la pluma-émbolo), por medio del cual se descifra "el ideograma de la sombra", o de la muerte:

El émbolo brillante y engrasado
 embiste jubiloso la ranura
 y derrama su blanca quemadura
 más abrasante cuanto más pausado.
 Un testigo fugaz y disfrazado
 ensaliva y escruta la abertura
 que el columen dilata y que sutura
 su propia lava. Y en el ovalado
 mercurio tangencial sobre la alfombra
 (la torre, embadurnada penetrando,
 chorreando miel, saliendo, entrando)
 descifra el ideograma de la sombra:
 el pensamiento es ilusión: templando
 viene despacio la que no se nombra.

El poema, como el deseo, exige la máscara carnavalesca: la escritura-testigo es la máscara de la carne (y a la inversa), que se opone a la fugacidad del tiempo y a la muerte. En este sentido, la escritura "superficie" gira alrededor del "no saber" o "abismo de la Nada", pero ese girar o transvasar de significantes (del deseo a la escritura; del sexo del cuerpo amado al propio cuerpo) es siempre en Sarduy un proceso festivo y creador, y no (como en Bataille) de angustia maldita. Al igual que en los poemas eróticos de Octavio Paz ("Piedra de Sol", "Mutra", "Maithuna"), el erotismo de Sarduy es siempre un erotismo beatífico y armonioso.

Estos poemas poseen una inmediatez vivencial que resulta nueva en la escritura de Sarduy. Recuerdan "La noche oscura del alma", de San Juan de la Cruz, o los sonetos amorosos de Quevedo, poemas que exigen la agonización del poeta amante. En el soneto 5, por ejemplo (así como en la décima 44), los huesos del amante-amado quedan calcinados por una pasión de corte más bien personal, en la cual el acompañante es perfectamente identificable. En el soneto 13 los ecos quevedescos y místicos se funden una vez más a lo autobiográfico: el poema relata la experiencia que ha sufrido el poeta, al verse obligado a llevar a cabo los trámites

funerarios de un familiar o ser querido. (El título del soneto: "Página de un diario", subraya este aspecto autobiográfico). Como el Quevedo del Salmo XVIII, el poeta no halla tampoco aquí "otra cosa en qué poner los ojos/ que no fuese recuerdo de la muerte", pero esa muerte no es nunca tan terrible en Sarduy como en el máximo poeta del amor en español, porque implica un "alumbrar" del cuerpo por las brasas del deseo, que posibilita la trascendencia.

Como en otros libros de Sarduy, en esta colección de poemas la pintura (la mirada) y la música (el son habanero) se encuentran inseparablemente entrelazadas, y son los dos medios por los cuales se expresa el deseo-escritura. El libro se encuentra por ello dividido en sonetos y en décimas: los sonetos constituyen una serie de medallones o miniaturas de corte europeo y renacentista; las décimas son pequeñas piezas musicales típicamente caribeñas, que se "sonean" con guitarra y se cantan improvisadas. El primer soneto, por ejemplo, comienza con la descripción de los amantes en una habitación inundada por la luz del Caribe, que penetra por la ventana abierta:

La transparente luz del mediodía
 filtraba por los bordes paralelos
 de la ventana, y el contorno de los
 frutos —o el de tu piel— resplandecía.
 El sopor de la siesta: lejanía
 de la isla. En el cambiante cielo
 crepuscular, o en el opaco velo
 ante el rojo y naranja aparecía
 otro fulgor, otro fulgor. Dormía
 en una casa litoral y pobre:
 en el aire las lámparas de cobre
 trazaban lentas espirales sobre
 el blanco mantel, sombra que urdía
 el teorema de la otra geometría.

La superficie de la escritura-deseo es aquí el espejo en el que se refleja (y se recobra) el recuerdo del rito amoroso celebrado, ha muchos años, en una casa junto al mar. Pese al objetivismo a la robogrillé del poema, (el énfasis es siempre en el "contorno" de los objetos descritos, en su "super-

ficialidad”), este se encuentra atravesado por un aire de melancólica nostalgia, ante el recuerdo de un mundo perdido para el poeta. En la décima 17 se repite este tono nostálgico y elegíaco, que intenta recobrar un paraíso perdido:

En la sed y en el alivio
de la sed, crepuscular,
en la honda noche insular
sobre el mío tu cuerpo tibio.
Silencioso, especular
de simetría, el guarismo
de mirada, voz y sexo
en la alquimia de lo mismo:
como al revés o en abismo
en un espejo convexo.

El emblema de la isla, presente en las dos composiciones citadas anteriormente, es recurrente en la obra de Sarduy. Aparece en *Maitreya* y en *Colibrí*, principalmente como imagen de un espacio interior, simbólico del aislamiento de la pasión o del deseo sagrado, pero también como imagen de la isla de Cuba. En estos poemas la presencia de la isla es cada vez más directa. Esto sucede, por ejemplo, en la décima 2, que pudo haber sido escrita, no por un poeta post-estructuralista cubano, exilado hace más de veinte años en París, sino por Lloréns Torres, el decimista por excelencia del Caribe, o por cualquiera de los payadores jíbaros que todavía hoy recorren en Navidad las montañas de Cuba y de Puerto Rico, componiendo décimas para sus controversias improvisadas:

Corta Changó, con tu espada
el alcohol, y haz que ese río
crecido, no bien vacío,
vuelva a su cauce y, saciada
tanta sed, halle morada
el nadador a la orilla
de tu fuente y en tu arcilla.
Que la sangre que consagras
dé fuerza a las bisagras
del puño y de la rodilla.

En *Un testigo fugaz y disfrazado*, en fin, Severo Sarduy cumple una vez más con el concepto tántrico de la unión de los contrarios. Como en sus libros anteriores, todo aquí es metonimia, todo es desplazamiento centelleante. La noche caribeña, de crepúsculos oriflamados y sensuales, se funde a la noche oscura del alma de San Juan de la Cruz y del desengaño barroco; la mística-erótica de la santería caribeña se funde a la mística-erótica sufí; el semen se hace tinta devoradora y la página se hace cuerpo resplandeciente en una escritura a la vez agonizante y lúcida, de la cual la parodia, la simulación cosmética y humorística, tan cultivadas por Sarduy en sus anteriores libros, han quedado desterradas. Testimonio fugaz y disfrazado, todo aquí es conflagración de máscaras, pasión auténtica en unos textos que convergen bajo un "rayo que no cesa/ entre los huesos abrazados".

EN ESTE NÚMERO

La conversación con RODRIGO MONTOYA es parte de *La cultura quechua hoy*, libro que tiene en prensa Mosca Azul Editores. Algunas de las canciones quechuas provienen de otra obra del mismo autor, esta vez en colaboración con sus hermanos Luis y Edwin. Fruto de una prolongada recopilación en todo el ande peruano, esa obra, prologada y anotada por Rodrigo, verá pronto la luz con los sellos de CEPES, La Universidad de San Marcos y Mosca Azul, con el título *La sangre de los cerros. Poesía quechua cantada*.

También el ensayo de LUIS LOAYZA aparecerá el próximo año dentro de un volumen de *Apuntes sobre el Novecientos*, con el mismo sello editor común a los dos libros arriba mencionados.

El texto SEVA del puertorriqueño LUIS LÓPEZ NIEVES, es una ficción presentada como un documento histórico. Dentro de esta vestidura aparentemente no ficcional, palpita una denuncia de la condición de país invadido que muchos habitantes de Puerto Rico le reconocen a su isla. El libro del cual proviene este texto (San Juan de Puerto Rico, Editorial

Cordillera, 1985), recopila las reacciones de una prensa que, entre sorprendida y perpleja, discutió este cuento puertorriqueño como si no lo fuera.

Sobre este tema de la realidad y la imaginación versa el trabajo de SUSANA REISZ DE RIVAROLA, si bien referido a un planteamiento narrativo menos radical. La autora acaba de publicar *Teoría Literaria. Una propuesta* (Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986).

La conversación con el filósofo norteamericano RICHARD RORTY tuvo lugar en Charlottesville, a mediados de 1986. JORGE SECADA, filósofo peruano, es profesor en la Universidad de Virginia, en los Estados Unidos. Dedicado a la filosofía como los anteriores, MIGUEL GIUSTI ejerce la docencia en la Universidad Católica de Lima y es miembro del Instituto de Investigaciones Filosóficas.

El canadiense ROBERT ALLEN dirige el taller literario de la Universidad de Concordia; su más reciente poemario es *Wintergarden* (Quadrant Editions); el poema ha sido tomado de *Matrix*, Quebec, N° 20.

WILLIAM ROWE ha colaborado antes en esta revista. Actualmente estudia la música andina, lo que ha motivado un aumento de sus visitas a nuestro país, cuya literatura le debe varios estudios.

Narradora, poeta y ensayista puertorriqueña, ROSARIO FERRÉ ha escrito anteriormente en nuestras páginas (Nos. 7 y 11). Recientemente ha publicado, en el Fondo de Cultura de México, *El acomodador. Una lectura fantástica de Filisberto Hernández*. (México 1986).

El poeta y crítico peruano AMÉRICO FERRARI, profesor de la Universidad de Ginebra, estuvo recientemente en Lima, recogiendo materiales para la edición crítica de la poesía de César Vallejo que prepara un equipo internacional de estudiosos, bajo su dirección.

Del poeta ANTONIO CISNEROS el Instituto Nacional de Cultura publicó este año *Monólogo de la casta Susana* (Lima, 1986). El poema que da título al libro apareció en nuestro número 20.

PETROGLIFOS DEL PERU

Panorama Mundial del Arte Rupestre

Autor: Antonio Núñez Jiménez.



- *Lo más completo que se haya escrito sobre este fascinante tema.*
 - *Tres mil ilustraciones.*
 - *Cuatro volúmenes.*

EN VENTA EN LAS PRINCIPALES LIBRERIAS

UNMSM



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION

socialismo y participación

36

DICIEMBRE, 1986

EN ESTE NUMERO

Luis Chirinos

Participación vecinal en el Municipio
de Lima Metropolitana

Carmen Rosa Balbi

Participación sindical en la
reactivación empresarial

Julio Ortega

Cultura peruana: interpretación
semiótica

C. Iván Degregori

Del mito de Inkarrí al mito del progreso

Roberto Miró Quesada

Arte urbano: lo popular viene del
futuro

Luis A. Delgado Bello

Movimiento cooperativo y
democratización

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación No. 36,
revista político-social y de arte.

Impresa en **INDUSTRIALgráfica S.A.**

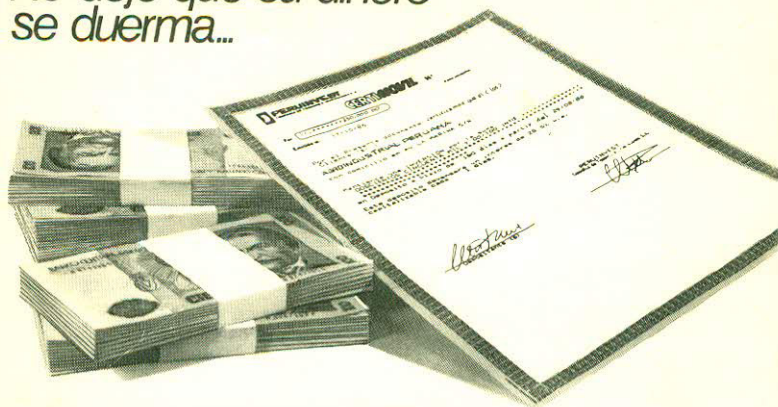
PEDIDOS:

6 de Agosto 425

Jesús María — Tel. 320695 **MSM**

Apartado 11701 — Lima 11, Perú

No deje que su dinero
se duerma...



DESPIERTELO CON CERTIMOVIL DE PERUINVEST

CON CERTIMOVIL SAQUELE EL MAXIMO PROVECHO A SU DINERO

Si Ud. dispone de dinero excedente, y no lo necesita de inmediato, no lo deje "durmiendo". Sáquele el máximo provecho posible abriendo un certificado CERTIMOVIL o recibiendo uno por endoso.

CON CERTIMOVIL USTED GANA MUCHO MAS

Su dinero recibe intereses hasta
4.185%,
los máximos permitidos.

CERTIMOVIL ES PARA GENTE QUE VALORA SU DINERO

Si Ud. es de las personas que exigen ganancias rápidas, con los más altos intereses, en depósitos a plazo, CERTIMOVIL es lo que Ud. y su dinero necesitan.

CERTIMOVIL ES UN CERTIFICADO DE PERUINVEST

CERTIMOVIL es de Peruinvest, una financiera 100% respaldada por sus activos.

No se duerma. Venga a Peruinvest y entérese personalmente como funciona CERTIMOVIL.

Le aseguramos que le va a "interesar".

 **PERUINVEST**
LA GRAN FINANCIERA

**BANCO POPULAR
DEL PERU**
Number One

• Lima: Sede Principal Av. Benavides 222 - Miraflores Telfs. 47-9494 47-3276 y 45-5740 • Lima: Agencia Jr. Camaná 398 (En la Plazuela San Agustín) Telfs. 27-8973 y 28-5442 • San Isidro: Agencia Av. Dos de Mayo 1502 Telfs. 40-2345 y 40-0336 • Cusco: (San Isidro) Paseo de la República este, Av. Canaval y Morayra (ex-Corpacl) Telfs. 42-1322 y 42-3100 • Callao: Agencia Av. Sáenz Peña 145 Telfs. 65-2923 y 65-2861 • AREQUIPA: Sucursal San Juan de Dios 113 Telfs. 23-4535 y 23-8261 • TRUJILLO: Sucursal Francisco Pizarro 525 Telfs. 24-3568 y 25-7906.

Y EN LAS AGENCIAS DEL BANCO POPULAR.

*Depósitos a 720 días, tasa nominal 34.5%; capitalización diaria.

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

UNMSM

no todo es dinero en la vida. ni siquiera en la vida de un banco.



Favorecer las actividades artísticas y divulgar la cultura, es la mejor manera que tiene un banco de retribuir la confianza que recibe de su comunidad.

Por eso en la Galería Banco de Comercio se han realizado exposiciones de artistas de las más variadas tendencias. Una muestra de ello, son los afiches que identificaron en su momento la exposición de cada cual. El fin que persigue el Banco de Comercio, es resaltar la importancia que tiene el arte en la vida de todo ser humano y, dar oportunidad a que los artistas tengan un lugar donde mostrar su trabajo.

El Banco de Comercio trabaja todo el tiempo para mejorar su servicio, tiene sistemas de cómputo, tiene nuevos productos para incrementar los ahorros y veía por el dinero de sus clientes. Pero nunca olvida una cosa que todo el dinero del mundo no puede comprar: La Cultura.

GALERIA BANCO DE COMERCIO

UNMSM



TEXTIL SAN PEDRO S. A.

CORTESIA

UNMSM

IHARA SAIKAKU

CINCO
AMANTES
APASIONADAS



fct

UNMSM

FRANCISCO CAMPODÓNICO F. / EDITOR

Pedidos al teléfono 31-2505, Chavín 45, Breña, Lima 5.

7-
Rodrigo, Edwin y Luis
Montoya

LA SANGRE DE LOS CERROS

Antología de la poesía
quechua cantada

A partir de una recopilación de miles de canciones quechuas, los autores han seleccionado, por su representatividad geográfico-cultural y su calidad estética, el conjunto que conforma esta obra.

La edición es bilingüe está precedida de un amplio estudio, y trae notas explicativas. El tomo se acompaña con una serie de partituras en volumen aparte.

Coedición CEPES, Mosca Azul Editores y UNMSM.

Pedidos a Mosca Azul Editores,
Conquistadores 1130, San Isidro,
Lima. Fono 415988

UNMSM

José Sarney

El Concejal Bertoldo y otros cuentos



Se podrán solicitar ejemplares al Centro de Estudios Brasileños. Av. Arequipa 1959 Tel. 711913 o al Sector Cultural de la Embajada de Brasil.

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



000000302631

UNMSM