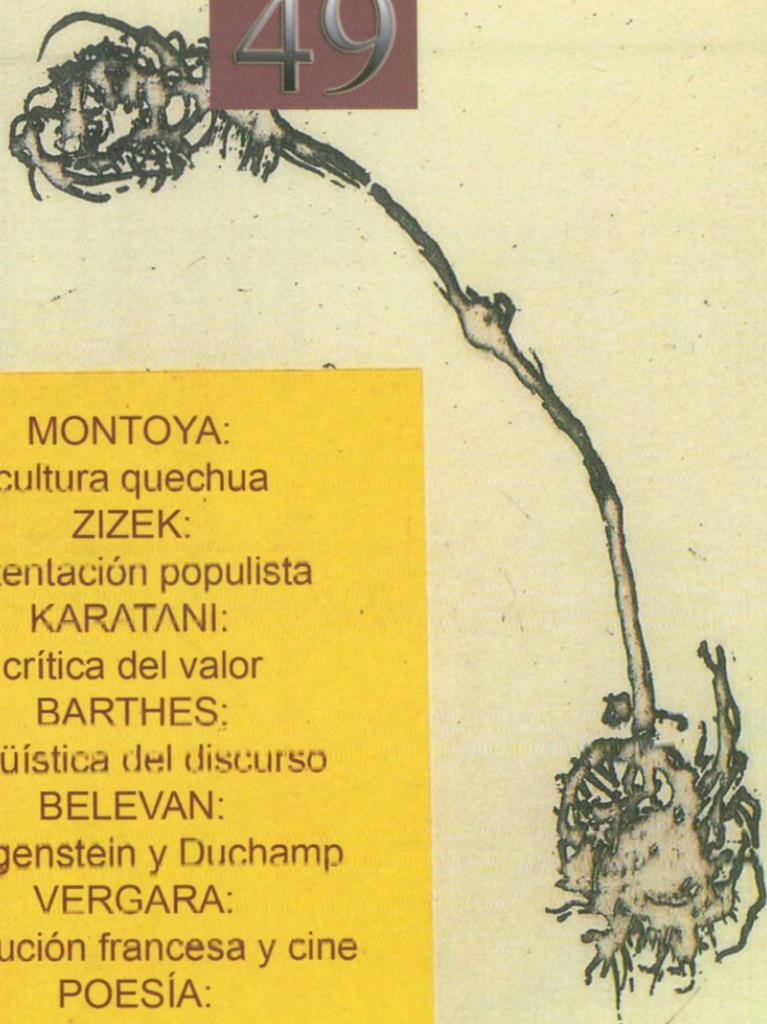


hueso húmero

49



MONTOYA:

cultura quechua

ZIZEK:

la tentación populista

KARATANI:

crítica del valor

BARTHES:

lingüística del discurso

BELEVAN:

Wittgenstein y Duchamp

VERGARA:

revolución francesa y cine

POESÍA:

Gamonedada - Carrasco

NARRACIÓN:

Zavaleta - Aliaga

CRÍTICA DE LIBROS

hueso húmero

No. 49

octubre

2006

SUMARIO

RODRIGO MONTOYA / La cultura quechua hoy	3
ANTONIO GAMONEDA / Poemas	19
SLAVOJ ŽIŽEK / Contra la tentación populista	22
JULIO CARRASCO / Poemas	54
KOJIN KARATANI / Crítica del valor en Saussure y Marx	59
CARLOS EDUARDO ZAVALA / Cuentos brevísimos	68
MÓNICA BELEVAN / Fragmento de <i>El filo y la navaja: Wittgenstein, Duchamp y una estereometría de la destrucción</i>	74
ROLAND BARTHES / La lingüística del discurso	85
ROBERTO ALIAGA / Como en una mentira	92
ALBERTO VERGARA PANIAGUA / La revolución francesa y el cine: interpretaciones y contextos	96

EN LA MASMÉDULA

MARIO MONTALBETTI / Bienvenidos al exceso de lo real	119
PETER ELMORE / Yuyachkani: el arte de la presencia	123
MIGUEL CASADO / Gamoneda: claridad sin descanso	128
ROCÍO SILVA SANTISTEBAN / Spivak, los subalternos y el Perú	133
INÉS WESTPHALEN / © herederos de Emilio Adolfo Westphalen	145

LIBROS

AMÉRICO FERRARI / La poesía de Carlos Germán Belli: boda de la pluma y de la letra	149
LUISA PORTILLA DURAND / Sobre tradición oral peruana	157
DAVID SOBREVILLA / Acierto y carencias de la publicación de la tesis de Bachillerato de Augusto Salazar Bondy	166
ELIO VÉLEZ MARQUINA / <i>Lavs Dev</i> : la poesía religiosa de Marco Martos	170
MARÍA NEGRONI / La musa que se canta (sobre <i>Pez</i> de Mariela Dreyfus)	177
MARIELA DREYFUS / Tratando de demarcar un territorio. Sobre <i>Ludy d.</i> , de Roxana Crisólogo	181
VICTORIA GUERRERO / Como una perra echada en la baldosa fría	187

EN ESTE NÚMERO

193

TAPA: SOBRE UN GRABADO DE MANUEL CALVO MOURA.

LAY OUT: JESÚS RUIZ DURAND.

VIÑETAS: MANUEL CALVO MOURA.

hUESO hÚMERO

es una revista de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor (†)

y

Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN

MIRKO LAUER Y ABELARDO OQUENDO

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

IMPRESIÓN: LEDEL S.A.C.

ISSN 1609-0698

DEPÓSITO LEGAL 99-1242

SUSCRIPCIÓN Y CANJE: RAMÓN RIBEYRO 1063, LIMA 04, PERÚ.

FONO 447 4318

www.perucultural.org.pe

LA REVISTA NO DEVOLVERÁ TEXTOS NO SOLICITADOS NI MANTENDRÁ

CORRESPONDENCIA SOBRE ELLOS

PRECIO DEL EJEMPLAR EN EL EXTERIOR

US\$ 20.00 VÍA AÉREA

UNMSM

LA CULTURA QUECHUA HOY

Una conversación con Rodrigo Montoya

HUESO HÚMERO: *Hace veinte años pensabas que la cultura indígena estaba por desaparecer...*

RODRIGO MONTOYA: Sí, la referencia es parcialmente cierta. Mi primera respuesta en la entrevista con ustedes en 1986* fue: "Creo que estamos hablando de una cultura condenada a desaparecer de mantenerse las tendencias históricas existentes hasta aquí, pero que resiste y se defiende porque dispone de una lengua, de una matriz y de un conjunto de respuestas a problemas". Como todas las culturas indígenas, la quechua estaría condenada a desaparecer. Pero si un movimiento político en serio actuase en el país cambiaría la tendencia histórica y no tendría por qué desaparecer. En estos veinte años ha habido dos procesos: uno para agregar nuevos elementos que hacen pensar en esa desaparición y otros nuevos que apuntan a la defensa de esa cultura. La noticia última, de estos días, es una reunión política en Cusco donde la cuestión en términos estrictamente políticos acaba de ser colocada.

HH: *¿Puedes extenderte sobre esa reunión?*

RM: El primer Congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas, CAOI, (Julio, 2006) responde a una preparación de seis años a partir de una iniciativa de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador, CONAIE, del Consejo Nacional de Ayllus y Marcas del Qullasuyu, CONAMAQ, de Bolivia, y de la Coordinadora de Comunidades Campesinas Afectadas por la Minería, CONACAMI, de Perú. ECUARUNARI, la organización que agrupa a todas la organiza-

* Hueso húmero Nº 21, 1986.

ciones quichuas de Ecuador, base principal de la CONAIE, considera que el movimiento indígena ecuatoriano no puede estar solo, necesita aliados en los países vecinos y habría que encontrar la forma de tener contrapartes en Bolivia y en Perú. En Perú parecía no ocurrir nada semejante a los movimientos políticos indígenas en Ecuador y Bolivia. Aquí el indianismo en sus pequeños segmentos nunca cuajó, ni tuvo horizonte y se perdió. Sobreviven aún algunos núcleos, es cierto, pero lo nuevo es la Coordinadora de Comunidades Campesinas Afectadas por la Minería, CONACAMI, formada en Cerro de Pasco al margen de la Confederación Campesina del Perú, CCP, de la Confederación Nacional Agraria, CNA y de los partidos políticos. Su punto de vista inicial fue igualmente muy sencillo: las grandes empresas mineras están golpeando a las comunidades y es necesario defenderlas. Con ese pequeño discurso lograron gran éxito, más de 1,000 comunidades se inscribieron en CONACAMI y están presentes en las luchas que hemos visto a lo largo de estos últimos seis años. Miguel Palacín, su dirigente mayor, ha sido acusado de terrorista y está amenazado. Por primera vez en el país en los últimos años se amenaza a un dirigente por cuestionar el poder de las grandes empresas. CONACAMI comenzó como una nueva organización gremial, con mucho temor de hacer política. Recuerdo haber conversado con algunos de sus dirigentes para decirles que el problema es político y no sólo gremial, y que el futuro de CONACAMI se agotaría si los problemas con las minas se resolvieran. En el curso de la defensa de las comunidades contra las empresas mineras los líderes fueron descubriendo que en los Andes, en la Amazonía y en la Costa de Perú los grupos reivindican la cuestión de la lengua y de la cultura, y que en Ecuador y Bolivia la cuestión cultural se ha convertido en política. Llegaron a la conclusión de dar un paso más adelante que lo simplemente gremial incluyendo la cuestión cultural y lingüística. En el reciente Congreso en Cusco el carácter político de la organización aparece sin ambigüedad alguna. Su primera propuesta fue decir “estamos aquí para hacer una organización política al margen de los partidos conocidos y vamos a luchar contra este estado que no es nuestro”.

Algo que me parece importante es que en el Congreso del Cusco los intelectuales indígenas han sido los actores principales. Intelectua-

les académicos como Boaventura de Souza Santos, Aníbal Quijano y yo, fuimos solo ponentes invitados. No hemos participado en preparar los documentos, ni dar líneas, ni somos “asesores” en la sombra. La presencia indígena autónoma del liderazgo ecuatoriano apareció claramente y la contribución de Miguel Palacín estuvo a su altura.

HH: *Has empleado los términos cultura quechua, cultura indígena y cultura andina. ¿Qué es lo que está desapareciendo?*

RM: Lo que está desapareciendo es un conjunto de elementos de la cultura andina; y en otros casos, recreándose, resistiendo, manteniéndose. Un proceso complicado.

HH: *Pero no haces una diferencia entre lo quechua, lo andino y lo indígena*

RM: No, porque depende de en qué terreno estemos. En el universo académico podemos pasarnos la tarde con distinciones sobre lo andino y lo no andino. Lo importante es lo nuevo en la realidad y en los conceptos. El paso adelante que debemos dar es reconocer que en las prácticas políticas de Ecuador, México y Bolivia, el concepto cultura tiene una nueva acepción y se convierte en sinónimo de pueblo indígena. No se trata de una definición académica, se trata simplemente de una identificación, de decir “pertecemos a pueblos indígenas, tenemos derechos colectivos, debemos defenderlos”. A partir de la ecuación pueblo indígena igual cultura tiene sentido hablar de lo andino desde otra perspectiva. Los indígenas hablan tranquilamente de la región andina, de los problemas andinos sin que en ningún momento se refieran a la Comunidad Andina de Naciones; es decir, de los gobiernos de nuestros países, sino al espacio geográfico y cultural de los pueblos indígenas que existen en los países profundamente marcados por la cordillera.

HH: *Mariátegui dijo que “el problema del indio es el problema de la tierra”, ahora parece ser que el problema del indio es el problema del estado. En qué punto está la cuestión hoy, porque la última vez que conversamos el tema era la vida diaria, cómo iban a poder reproducir estos pueblos y personas autóctonas sus formas de vida ante el embate de todo lo que los negaba. Hoy todo ha*

virado hacia la gran política, ni siquiera a la nacional, sino a la andina y probablemente panamericana. ¿En qué punto de ese tránsito nos encontramos?

RM: En un punto elevado, en el caso de Ecuador; intermedio, en Bolivia; y de comienzo, en Perú. México debe ser considerado también en este análisis porque allí lo indígena está incorporado desde el comienzo en una visión política mayor propuesta por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Los comandantes, comandantas y el subcomandante Marcos saben muy bien que su organización no es un ejército sólo de indígenas. La prueba es que en julio de este año acaba de terminar "la otra campaña" que responde a la necesidad de salir del gueto Chiapas y tomar en cuenta la política mexicana en conjunto. En otras palabras, se trata de la entrada de los movimientos indígenas en la gran política. Sospecho que lo peruano podría avanzar en la misma dirección porque las influencias externas son muy grandes: lo que cuesta lograr un éxito político en un país, podría costar menos en otros. Se gana la experiencia del camino ya recorrido. Ha habido encuentros, viajes de ida y vuelta de decenas de personas entre Perú, Ecuador y Bolivia. El ejemplo ecuatoriano es muy ilustrativo porque no se trata de intelectuales quiteños o guayaquileños que vienen a hablar sobre los indios ecuatorianos o en nombre de ellos y ellas, sino de los indígenas ecuatorianos con sus vestidos clásicos, hablando quichua, con sus propias convicciones, escribiendo sus documentos ellos mismos, trabajando con Internet.

HH: *¿Qué discuten los intelectuales, cuáles son los temas que tratan?*

RM: Están discutiendo varias cosas. En primer lugar que este Estado no sirve, con frases muy sencillas como esta: "este estado no es nuestro estado, necesitamos otro estado". ¿Cómo será este otro estado? La discusión no ha avanzado mucho, pero las propuestas elementales van por el lado de un estado multinacional. La metáfora "Todas las sangres" de José María Arguedas ayuda mucho para que todos los pueblos indígenas sean considerados como partes constitutivas en cada país, que el estado debe reconocer eso, que lo que caracterizará al nuevo estado sea precisamente el darles a los indígenas el lugar que tienen a lo largo de la historia y del presente, no un lugar que hay que inventar para

ellos. Es un discurso y un trabajo intelectual en el que la memoria de lo antiguo y lo nuevo urgente se combinan en un ir y venir permanente del pasado al futuro todo el tiempo. Están discutiendo sobre los errores ecuatorianos de las alianzas al escoger a un militar, llegar al poder con él, participar en el poder 6 meses y luego irse, y por qué se fueron. La autocrítica es a fondo para ver qué errores se cometieron en las alianzas que se hicieron y, finalmente, se discute la difícilísima tarea de producir aliados confiables, que no traicionen.

HH: *El eje de nuestra conversación se ha desplazado de lo cultural de un pueblo a lo político.*

RM: La novedad es que la cultura es ahora parte de un discurso político nuevo, de la afirmación de un nuevo sujeto político que sostiene “nosotros somos diferentes porque tenemos otra cultura, otra lengua, otra tradición”. Este discurso no estaba en el horizonte peruano hace 20 años. Ahora, está apareciendo.

HH: *Pero parece que hay otro traslado, otro desplazamiento. La conversación de hace 20 años se dio fundamentalmente en torno a los migrantes del campo a la ciudad. Ahora hemos regresado a los poblados en sí, a los indígenas que no son ciudadanos.*

RM: Sí y no, porque uno de los desafíos planteados en el Congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas para los próximos años es cómo lograr la participación política de los migrantes andinos en este proyecto.

HH: *Pero como un rescate, no como una pertenencia.*

RM: Sí y no, en ambos sentidos. Lo nuevo es que lo cultural se vuelve político. Lo importante es lograr que las reivindicaciones culturales se conviertan en reivindicaciones políticas. Esa fue una propuesta de Mariátegui en 1928. La defensa de la cultura en el Perú se ha expresado a lo largo de tantos años en términos de la defensa de todas las formas artísticas del mundo andino. Ahora esa defensa de la cultura tiene un componente político porque está de por medio el poder.

HH: *Tratando de buscar ese puente que de alguna manera se reclama en la pregunta sobre el desplazamiento del eje de la conversación, todo el mundo ha tenido para su uso una genealogía intelectual en la historia de las ideas de cómo se llega al indigenismo cultural del primer tercio del siglo. José Tamayo Herrera tiene por ejemplo una bonita lista del pensamiento local y de fuera que precedió al indigenismo e influyó en él. ¿Cuál es la genealogía de este proceso?*

RM: El punto de partida ha sido la crítica a fondo del indigenismo mexicano y de los indigenismos nacionales. Para ser mexicanos los indios deberían dejar de ser indios. De esa fuente –en Pátzcuaro, 1940- bebieron José María Arguedas, Luis E Valcárcel y Josafat Roel Pineda. Arguedas volvió entusiasmadísimo con la idea convertir en modernos a los indios. Después, cambió de opinión.

HH: *Que es lo que en ese momento estaba planteando la izquierda marxista de origen soviético...*

RM: Así es. En el indigenismo mexicano hubo también un componente marxista. Ángel Palerm, antropólogo republicano español exiliado en México, sostenía: cuando los indios sean proletarios serán mexicanos y estarán en condiciones de luchar por el socialismo. Después, en los años sesenta del siglo pasado, en Estado Unidos se produjo el primer despertar indígena en las reservas de indios, reivindicando su condición de naciones. Esta fue una idea que flotó en los aires de América Latina, comenzando por Bolivia. Fausto Reynaga escribió el libro *La Revolución india*, en 1967, que fue una fuente para el indianismo y el katarismo boliviano que reivindicó la figura de Túpac Katari, líder aymara boliviano al lado de Túpac Amaru II. No se habló en ese tiempo de cultura ni de mundo indígena sino simplemente de la necesidad de un poder indio, de un partido indio. Fausto Reynaga llegó, incluso, a formar una organización pequeña llamada "Partido indio". Era un abogado, un mestizo; su hijo Ramiro fue uno de los que formó el Consejo Indio de Sudamérica, CISA, en Ollantaytambo, en 1979, con un discurso simplemente indianista y un elogio de los Incas en cuya sociedad nunca habrían habido clases ni imperio alguno, sino sólo un paraíso. Ese era, gruesamente, el discurso indianista, distinto al discurso indigenista mexicano, guatemalteco y peruano.

Hubo en la historia de Bolivia un indio maravilloso, llamado Túpac Katari, quien se levantó al lado de Túpac Amaru. Katari es un héroe, su frase "volveré convertido en millones" es una consigna que inspira a todas las corrientes políticas indígenas. El katarismo llenó por lo menos 20 años de la historia boliviana. Fue múltiple y contradictorio. Dio lugar, en un extremo, a un vicepresidente de la república, Víctor Hugo Cárdenas, vicepresidente de la república encargado del protocolo, siempre encorbatado y con chalinita de vicuña en el hombro izquierdo. Fue el símbolo de la presencia ausente del movimiento indígena en los años noventa. En el otro extremo, Felipe Quispe, katarista duro y radical, que se fue al monte, propuso una guerrilla y pasó 7 años en prisión. En su reposo, el frustrado guerrillero estudió historia en la Universidad San Andrés y se convirtió en un líder político que defiende una tesis principal: la nación aymara. El katarismo es responsable del concepto de Nación aimara defendido por intelectuales y políticos indígenas.

Después del katarismo surge la figura de Evo Morales: cocalero, un hombre joven que va a ganarse la vida como productor de hojas de coca. Ha sido líder de los cocaleros y hoy es presidente de la república. La derecha boliviana cometió el gran error de acusarlo de narcotraficante, de retirarle la condición de diputado y de encarcelarlo. Fue suficiente para convertirlo en una figura nacional. Elegido senador, estuvo a punto de ser presidente hace 4 años, Entonces su gobierno habría sido una improvisación absoluta.

Por otro lado, el movimiento indígena ecuatoriano es un referente principal. En la Confederación de Nacionalidades Indígenas de Ecuador, CONAIE, formada en 1983, produjo en 1990 un "levantamiento indígena" en Quito, que fue una gran sorpresa. Con esa movilización la CONAIE cerró un periodo y abrió otro. Había empezado a formarse el movimiento indígena ecuatoriano en los años sesentas y con un rigor extraordinario de abajo hacia arriba. Primero pequeños grupos en la Amazonía y en los Andes. Luego, una organización para la Amazonía, otra para los Andes, Ecuatorunari, y una para los pueblos indígenas de la Costa. Su liderazgo es absolutamente indígena, muy bien preparado, bilingüe, intelectual, profesional. Luis Macas es

uno de sus dirigentes más calificados. Me quedé asombrado cuando lo ví por primera vez a ese sociólogo, vestido como cualquiera de los indígenas otavaleños, hablando en castellano y quechua impecables. Con una gran lucidez política. Es el mejor crítico del Banco Mundial en Ecuador.

HH: *El movimiento indígena, prácticamente en todas partes, es un movimiento electoral que se maneja dentro de los cauces de la democracia electoral según estamos viendo. La sensación es que hay un peso de la demografía en esto. ¿Qué futuro le augura la demografía al movimiento indígena peruano en formación? ¿Hay personas en el mundo urbano peruano, que es 75%, que se ven como indígenas y mañana podrían caminar en esa dirección?*

RM: No hay modo de obtener cifras y responder con exactitud a estas preguntas. No hay todavía un polo indígena público y de atracción en el país

HH: *¿Qué lo está demorando?*

RM: La no aparición del movimiento con conciencia de ser un movimiento político. En la medida en que ese movimiento cuaje, aparezca y actúe se convertirá en un polo de atracción. En Bolivia, el 62% de la población se reconoce como indígena a nivel nacional. En "El Alto", la nueva ciudad en el altiplano, al lado del aeropuerto, esa proporción sube a 80%. Mi impresión es que si el movimiento cuaja en Perú, rápidamente habrá un proceso de identificación. Hay entre nosotros un hartazgo de los partidos, un vacío muy grande y no ha habido hasta ahora un canal político por donde salir. El voto por Ollanta Humala, como los de antes por Fujimori y Toledo, muestra un terreno abierto. Para ocuparlo en serio hay que tener propuestas. Si éstas son colocadas en el ambiente político por caras nuevas, apellidos nuevos, por gente que no es la clase vieja política del país, van a despertar un interés muy grande.

HH: *Habías hablado de una indianidad subterránea que está determinada por la vergüenza y por un reflejo de la forma como son mirados pero que no ha destruido esa identidad. En este caso adquiriría un carácter reivindicatorio.*

RM: Y la cultura pasaría al espacio político. Me parece importante hacer una distinción para entendernos: hay, por un lado, una cultura a plenitud, que es la occidental que conocemos en el caso nuestro y, por otro, culturas subalternas que sobreviven y se reproducen por fragmentos, cuya característica principal es que son culturas que no tienen poder, que no ejercen poder alguno para imponer sus ideas, difundir sus conceptos y sus propios valores. La política se hace sin ellos y contra ellos, sin ellas y contra ellas. Hay una cultura a plenitud con el poder político en toda su dimensión y una cultura que sobrevive con creatividad en aquel espacio importantísimo que es el del arte, por ejemplo, en el que las y los indígenas del país y de todo el continente desarrollan lo que tienen, conservan, producen, recrean. Hay culturas con poder y sin poder, con política y sin política. Si el movimiento político les permite recuperar esa dimensión perdida, podría conseguir una aceptación en parte de la población. Yo no estoy pensando en un partido indígena absolutamente autónomo capaz de tomar el poder. De ninguna manera, lo que creo es que en México, Ecuador, Bolivia y, tal vez, en Perú habrá un segmento político nuevo con suficiente peso para cambiar algunas cosas fundamentales, pero probablemente no para dirigir o hacer algo llamable una revolución indígena. Admito la posibilidad que eso pueda ocurrir pero por el momento me parece difícil.

HH: *¿Cómo imaginarías el cambio en lo que podríamos llamar los ejes de la negociación cultural? Estas culturas lo primero que harían si llegaran a tener poder político o electoral o de cualquier tipo, es renegociar los términos de la cultura en el Perú. ¿Qué hubieran renegociado hace 20 años, qué renegociarían hoy?*

RM: Hace 20 años no estaban en la perspectiva de renovar o recuperar.

HH: *¿Qué es lo que quisieran recuperar hoy?*

RM: Está clarísima, por ejemplo, la recuperación de los recursos.

HH: *¿Y el idioma?*

RM: Hablar la lengua indígena es la condición. He escrito muchas veces, en el diario La República, que se requiere de intelectuales indígenas autónomos para cambiar en serio la política peruana. Me parece que Miguel Palacín podría ser uno de los dirigentes que impulse el proceso de renovación sustantiva de hacer política. En uno días más, dispondremos de la trascripción de su discurso al cerrar el congreso en Cusco. Fue una improvisación brillante sobre lo que está pasando en Perú y lo que quiere que pase en el Perú. Al oírlo, pensé: aparece por primera vez en el horizonte alguien que tal vez llene ese vacío que hay en Perú. En Ecuador, después de Luis Macas, aparece claramente el liderazgo de Humberto Cholango, líder de ECUARUNARI, quien en la inauguración del congreso mostró una visión global de la política en quechua y en castellano. Se trata de una nueva generación de liderazgo indígena con excelentes posibilidades en el futuro.

HH: *¿Qué edad tiene Miguel Palacín?*

RM: 39 años.

HH: *¿De dónde es?*

RM: De una comunidad campesina de Cerro de Pasco, con estudios secundarios. Ha sido formado en las tareas de organización y en las conversaciones largas con los dirigentes ecuatorianos y bolivianos. Esa ha sido su gran escuela.

HH: *¿Buscan estos líderes una mejor integración con el estado nacional existente? ¿Y su participación en las elecciones políticas de Ecuador?*

RM: No. No quieren saber nada con este Estado. Participar en las elecciones fue en Ecuador una decisión inevitable. Desde 1983 hasta 1994, la CONAIE no se propuso participar en elecciones. Durante 11 años se mantuvo como grupo étnico, como una coordinadora étnica con reivindicaciones puntuales y nada más, hasta que un sector dijo "a dónde vamos así, tenemos que hacer política". La CONAIE debatió durante un año el tema. Se formó el Movimiento Pachakuti- Nuevo País como organización política. Se trata de una decisión de primerísima importancia, de una experiencia nueva. La alianza política con el

coronel Gutiérrez fue un fracaso y es motivo de un proceso abierto de crítica dentro del movimiento indígena.

HH: *¿Crees que lo étnico va a tener un peso decisivo?*

RM: Tiene y tendrá un peso decisivo, más aún si se toma en cuenta que la defensa de lo étnico se liga a la defensa de los recursos naturales. La pregunta que formulan es ¿por qué el gas tiene que ser de las empresas multinacionales?, el gas es nuestro". En la campaña electoral la propuesta inicial de Evo Morales fue de 50% para la empresa multinacional y 50% para el estado boliviano. Las multitudes organizadas de "El Alto" le dijeron "compañero está equivocado, lo que tenemos que exigir es que el 82% sea del estado boliviano y el 18% de las multinacionales". Se trata simplemente de la inversión de las proporciones anteriores. Cuando Evo fue elegido presidente, el movimiento de "El alto" le dijo le dijo: "te damos tres meses compañero para que cumplas con este mandato". A diferencia de Ecuador, Bolivia tiene una novedad política extraordinaria, además de su movimiento político indígena: la multitud es en realidad un sujeto político que conserva una estructura, tiene un programa de acción y convoca a la gente cada vez que hay un momento político serio. No se trata de una multitud espontánea.

HH: *Como las masas en acción...*

RM: Así es, para decirlo en términos históricos es la noción de insurrección. El putchismo no es lo mismo que una gran insurrección. Estoy hablando de los viejos términos clásicos de la izquierda, la insurrección es el pueblo organizado que decide y se levanta; en el putchismo, es un caudillo que da un golpe con el apoyo de sus soldados.

HH: *¿Qué pasa con la gente que está protagonizando este movimiento, cuán modernos son? Los viejos temas de antes, hoy día parece que no es ya su hora; sin embargo, las viejas preguntas se siguen manteniendo, es decir, estos pueblos indígenas, cuando conversábamos en 1986 estaban en un debate sobre su relación con la modernidad y con el proceso histórico. Ahora ¿cómo son, quiénes son? Hace 5 años todavía podíamos conversar o escucharte en términos que los migrantes estaban evolucionando. Hablábamos del ayllu de integración a lo incaico en las*

ciudades y de autorecuperación de una cosa tradicional, había unos movimientos jóvenes que estaban a favor y querían romper con la tradición y había unos cambios culturales, la música andina empezaba a valorar la letra y a enseñar las piernas, aparecía en medio de esta cultura campesina el cuerpo y otra visión del intelecto. Ahora, de pronto, todos estos están cuadrados detrás de un comisario político que los conduce hacia un grupo electoral, entonces de alguna manera - te consta que aquí hemos simpatizado con ese movimiento político y lo seguimos haciendo- la visión de las personas, la sensación que están transmitiendo, es que se han empobrecido, es decir, que se han autoreclutado para un proyecto político válido y valioso pero que han dejado de ser interesantes como personas. Claro, si vas a vivir mejor pues qué importa ser menos interesante. Pero desde una visión cultural ¿qué les ha pasado, dónde están?

RM: No, lo que está pasando, es más simple, estos hervores de los que he hablado antes —el movimiento de integración ayllu, el grupo de la municipalidad autónoma en Limatambo con Hugo Blanco como inspirador, y otras numerosas pequeñas experiencias de este tipo- estos hervores no cuajan políticamente porque no tienen la envergadura para convertirse en movimiento político. El congreso de la Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas tiene esa envergadura y podría constituirse efectivamente en un núcleo de dirección política que antes no existía en el país. Los grupos como el de “Integración ayllu”, no proponen un regreso al imperio de los incas, sí se inspiran en los valores de los Incas como el de la familia para defender la cultura andina actual. El valor más importante de la cultura andina es la familia. ¿Por qué? Porque ayllu quiere decir grupo de parientes y nosotros los migrantes en Lima somos los primeros responsables de ir perdiendo nuestra cultura en la medida en que no permitimos que nuestros hijos hablen la misma lengua que nosotros. “Integración ayllu” propone que los padres, hijos y nietos canten y hablen en la misma lengua. Cuando yo les hablaba de la necesidad de hacer política los líderes de “Integración Ayllu” se asustaban y decían “La política es horrible, es una vergüenza, no vamos a hacer política”. Hoy, CONACAMI les dice “tenemos que hacer política”. La presencia de algunos ex obreros y militantes del Movimiento Revolucionario Socialista puede ayudar en ese proceso.

HH: *Más bien se abriría la otra oportunidad de que quienes perciben esto y sí están metidos en política tienen la posibilidad de entrar allí y al movimiento.*

RM: Si la influencia ecuatoriana se sostiene, si el ejemplo ecuatoriano se reproduce, pueden aparecer más personas como Miguel Palacín, más gente en distintos lugares con esa misma presencia política y esa misma decisión política y puede surgir un núcleo de dirección política nueva en el país. Hay una pregunta que no he respondido aún: ¿cuán modernos o cuán arcaicos son? Cómo llamar arcaico, indio bruto o indio del pasado a un intelectual indígena como Luis Macas? Él es trilingüe, tiene experiencia como ministro de estado, escribe. Si hay una persona moderna es él: moderno en el sentido pleno de la palabra, como intelectual crítico de la realidad, de la totalidad social; moderno con su celular y su computadora, con sus ideas nuevas. En la crítica sin concesiones a los partidos políticos que en vez de cambiar al mundo lo que hacen es adaptarse a ese mundo, no encuentro nada más moderno que ese liderazgo indígena. Por otro lado, interesa tomar en cuenta el peso de la tecnología, como un elemento clave de la modernización: los indígenas quechuas y aimaras e indígenas de todas partes han sido personas absolutamente inteligentes que han sabido tomar de occidente lo que necesitaban en su momento. La música presenta el ejemplo más fantástico: el arpa y el violín son hoy día los elementos tradicionales de la música andina peruana. El arpa y el violín eran los instrumentos de los españoles en la primera fiesta de Pizarro después de fundar Lima. Los españoles no les impusieron el arpa y el violín. Los habitantes del mundo andino se quedaron maravillados con el encanto de esos instrumentos de cuerda que ellos no tenían. Los incas y los pueblos prehispánicos habían logrado una maravilla musical de viento: esa antara clásica puneña y boliviana de hoy está desde hace 2000 años en Moche, Paracas y Tiahuanaco. En el mundo artístico y productivo, algo que es hermoso y útil encanta. Fue y es por ese encanto que la tecnología occidental se introdujo y sigue llegando a todas partes. En un capítulo de mi libro *El porvenir de la cultura quechua*, que estoy terminando de escribir, trato sobre este tema. La cultura occidental se impone entre nosotros no solo por la violencia y la coerción sino por mecanismos extraordinarios, sutiles como el encanto de las zapatillas, el blue jean, los instrumentos

musicales, los artefactos y máquinas que nos ayudan a resolver los problemas. El encanto de los amazónicos con un motorcito fuera de borda de 9 caballos de fuerza incrustado en un bote clásico antiguo da lugar a una revolución con los viajes de larga distancia y sus posibilidades comerciales. La música ha sido el espacio de privilegio para la incorporación de elementos extraños que después se volvieron absolutamente interiores y necesarios. La cultura toma elementos de otras sin pedir permiso a nadie, simplemente cumpliendo un requisito: que satisfagan una necesidad en condiciones mejores que las respuestas existentes en la cultura. En el universo de la tecnología productiva y del arte la modernidad es una realidad. En términos de ideales de sociedad, de justicia, de libertad, de derecho, de ciudadanía, los movimientos indígenas son plenamente modernos. En 1992, sugerí el uso del concepto de “ciudadanía étnica” fundándome en la práctica de los aguaruna huambisa de la Amazonía peruana. En ese momento, los aguaruna decían “somos peruanos pero también déjenos ser aguarunas”. ¿Por qué tiene que haber contradicción entre ambas ciudadanías? En la propuesta de ser aguarunas y peruanos al mismo tiempo lo que hay es una crítica extraordinaria a la noción occidental de ciudadanía única por su limitación y etnocentrismo. Calificar a los movimientos indígenas como arcaicos, pre modernos, o anti modernos, es parte de un discurso vargallosiano, tan reaccionario, fundado en la ignorancia

HH: *¿Cual es la diferencia entre los líderes andinos y amazónicos?*

RM: Hay velocidades distintas porque la intelectualidad amazónica está apareciendo recientemente en Perú, Ecuador, Bolivia y Brasil. Imaginen ustedes que los pueblos amazónicos están en la fase de descubrir la escuela y de dar los primeros pasos en las universidades. En el mundo andino de nuestros países hay profesionales desde hace mucho tiempo. Lucaninos de origen indígena son médicos, ingenieros desde el siglo XIX porque la posibilidad existía para algunos individuos. Ahora en la Amazonía peruana recién están apareciendo las generaciones que buscan terminar una carrera universitaria.

HH: *Sin embargo han dado la impresión en estas últimas décadas de ser mejores organizándose.*

RM: Porque son autónomos, porque son más étnicos, porque no tienen el pasado y el lastre del caudillismo político y la desesperación por la dirección, propios de gran parte de la izquierda. Tienen serios problemas que resolver. El caudillismo sigue ahí, presente aunque la izquierda haya perdido todo su espacio ganado. Una parte de sus dirigentes fue cautivada por el encanto de la pareja Toledo-Karp y su esquizofrenia política. Urgidos por sus propios problemas no resueltos de identidad se sirvieron de lo indígena para fines electorales y personales. Cómo no recordar los viajes de la señora Karp acompañada por ñustas y ñustos que sin una gran conciencia de lo que estaba ocurriendo estaban tentados por el encanto del poder. El poder ejerce una capacidad de encanto extraordinaria.

HH: *¿Lograron algo en estos 5 años?*

RM: Han logrado mucho en términos de pequeños proyectos y una experiencia personal extraordinaria porque para un amazónico ir a un hotel de varias estrellas o comer en una exposición de comida peruana en las Tiendas Lafayette de París debe ser algo fantástico. Si para un poeta peruano ir a París es una maravilla, ¿cómo no va a ser lo mismo para un indígena amazónico o andino? En los cinco años de tal pareja, el movimiento indígena peruano no avanzó. Esos años hay que sumarlos a los veinte de la guerra interna y del uso instrumental de lo indígena para fines igualmente personales por parte de Fujimori.

HH: *Hay algunas palabras que no nos han acompañado pero la que más he notado como una ausencia en tu discurso es esta idea del mesianismo. Hasta ahora la idea de la liberación de lo autóctono de lo indígena era la de la rotura de un tremendo nudo. ¿Cuál es la temperatura hoy, qué pasa con la cultura de la relación con el otro no indígena, cómo funciona esto en sus mejores escenarios?*

RM: Tito Flores Galindo, en su libro *Buscando un inca*, sintetizó y ordenó las ideas y los fragmentos dispersos de la historia para hablar de lo que él llamó un horizonte utópico. En el inconsciente colectivo peruano hay una idea de regreso a los incas, de tomar en cuenta el pasado y de considerar que el mundo de los incas fue un mundo justo, ordenado, un reino sin hambre. Lo que todo el mundo recuerda de los

incas en los pueblos andinos son algunas ideas muy simples. 1. Fue un pueblo sin hambre, 2. En tiempos de los incas había orden, en el sentido de un pueblo organizado, orden en la agricultura, en el trabajo. Este horizonte utópico se enriquece con el hallazgo del mito de Inca Ri, quien fue muerto por Jesucristo pero no terminó de morir, las partes de su cuerpo han sido enterradas en lugares distintos y se están volviendo a unir. Cuando la cabeza y el cuerpo se unan, volveremos a ese orden y a ese reino de justicia. El elemento católico cristiano mesiánico aparece en el mito clarísimamente y la historia se vuelve mito con Túpac Amaru I en 1972 y con Túpac Amaru II en 1780. El descuartizamiento y el entierro de los fragmentos de los cuerpos de ambos incas en lugares distintos, fueron hechos históricos debidamente probados que sirven como punto de partida para un mito con el que se lee e interpreta el pasado y se ofrece una esperanza para el porvenir. Esta es una historia muy peruana. No parece que el mito de Inca Ri sea conocido y usado por los líderes ecuatorianos y bolivianos. Tampoco el mito es masivamente conocido en Perú. Los grandes mitos, son obras de anónimos sabios encargados de guardar la memoria de los pueblos.

HH: *¿Cuál es el mito hoy, hay un mito político actuando atribuible, hay un mito del progreso, de la modernidad, de la incorporación a la globalidad, de los derechos del ciudadano?*

RM: No, yo lo único que diría en esa perspectiva, sin estar completamente seguro ni nada parecido, es que comienza a tomar formas gruesas el sueño de una organización autónoma, el sueño de vernos con derechos plenos, como somos, ganando ese respeto con una lucha propia. Los derechos no se regalan.

Para terminar, cito el final de la entrevista con ustedes en 1986: "Ha tenido que ocurrir el drama de los Misquitos en Nicaragua y el tremendo error del Frente Sandinista de Liberación nacional para darnos cuenta de que la izquierda en América Latina no tiene ninguna propuesta sobre el mundo indígena y que la autonomía de los pueblos indígenas es el borrador de una posible alternativa".

POEMAS / Antonio Gamoneda

1

Amé. Es incomprendible como el temblor de los árboles.

Ahora estoy extraviado en la luz pero yo sé que amé.

Yo vivía en un ser y su sangre se deslizaba por mi venas y

la música me envolvía y yo mismo era música.

Ahora,

¿quién es ciego en mis ojos?

Unas manos pasaban sobre mi rostro y envejecían dul-

/cemente. ¿Qué

fue existir entre vidrios y preguntas, entre cuerdas espíri-

/tus?

¿Quién fui en los brazos de mi madre, quién fui en mi

/propio corazón?

Es extraño:

solamente he aprendido a desconocer y olvidar pero el

/amor

habita en el olvido.

Sacudí la ceniza de mis párpados.

Busqué la luz en el interior de la noche y, sí, se abrió en
/mí una esfera de luz. Era como ser y no ser.

Descansé de mí mismo

hasta sentir que mis venas se vaciaban en la luz

y que las sombras giraban hasta crear el día.

Me acerqué a las materias visitadas por cuchillos, a las
/que gritan hasta despertar el corazón

y aún sentí la pulsación del hierro y la pasión de las
/máquinas enloquecidas en la inmovilidad.

En la pausa mortal, una vez más,

pasaron suavemente sobre mí tus manos.

Oigo un grito amarillo: luz desgarrada por la luz.

Por caminos de espinas, he llegado
al páramo invisible.

No merecía la pena. Me dispongo
al olvido y al vértigo. Esta es la última
dificultad. Es excesivo
este cansancio sin destino.

No

había palomas en la eternidad.

No

había eternidad.

CONTRA LA TENTACIÓN POPULISTA / Slavoj Žižek

El *no* franco-holandés al proyecto de una Constitución Europea fue un caso distintivo de aquello a lo que la “teoría francesa” se refiere como a un significador flotante: un *no* de significados confusos, inconsistentes y sobredeterminados, una especie de contenedor en el que la defensa de los derechos obreros coexiste con el racismo, en el que la reacción ciega a una amenaza supuesta y el miedo al cambio coexisten con vagas esperanzas utopistas. Se nos dice que el *no* fue realmente un *no* a muchas cosas más: al neoliberalismo anglosajón, a Chirac y el actual gobierno francés, al influjo de trabajadores migrantes de Polonia que bajan los sueldos de los trabajadores franceses, y así sucesivamente. La verdadera lucha está librándose ahora: la lucha por el *significado* de este *no* –¿quién se lo apropiará? ¿Quién –si es que alguien– irá a traducirlo en una visión política alterna y coherente?

Si se ha dado una lectura predominante del *no*, ha sido como variante nueva del otrora lema de Clinton “¡Es la economía, idiota!” –el *no* era supuestamente una reacción al letargo económico de una Europa que iba rezagándose con respecto a otros bloques emergentes de poder; a su inercia económica, social y político-ideológica– mas, paradójicamente, tratábase de una reacción inadecuada, de una reacción *favorable* a esa misma inercia de los europeos privilegiados que quieren adherirse a los privilegios del antiguo estado de beneficencia. Fue la reacción de la “Europa vieja”, disparada por el miedo a cualquier cambio verdadero y el rechazo a la incertidumbre del *Brave New World* de la modernización global.¹

¹ Muchos comentaristas pro-europeos compararon favorablemente la presteza con la que los nuevos miembros Orientales de la Unión se prestaran a sobrellevar sacrificios financieros al comportamiento egotista e intransigente del Reino Unido, Francia, Alemania y otros viejos miembros; sin embargo, debe también tomarse en cuenta la hipocresía de Eslovenia y otros nuevos miembros de Europa Oriental; que se condujeron como advenedizos a un club exclusivo, queriendo ser los últimos en ingresar. Y mientras acusaban a Francia de racismo, ellos mismos se oponían al ingreso de Turquía.

No es de extrañar que la reacción de la Europa “oficial” rozara el pánico al verse enfrentada a las peligrosas e “irracionales” pasiones racistas y aislacionistas que sustentaban el *no*, al rechazo provinciano a la apertura y al multiculturalismo liberal. Estamos habituados a oír quejas sobre la creciente apatía de los votantes, sobre el declive de la participación popular en política, de forma que los consternados liberales hablen a tiempo completo sobre la necesidad de movilizar al pueblo so pretexto de iniciativas de la sociedad civil, con miras a comprometerlo más en el proceso político. Sin embargo, cuando el pueblo despierte de su modorra política lo hará de rigor bajo los lineamientos de la revuelta populista de derechas –no sorprende que tantos tecnócratas liberales iluminados se estén preguntando si esa “apatía” no fue en los hechos una bendición encubierta.

Debe atenderse a cómo incluso esos elementos que parecieran del más puro racismo de derecha se corresponden en efecto a una visión desplazada de la protesta obrera. Por supuesto que es racista exigir el fin de la inmigración de trabajadores extranjeros que presenten una amenaza al propio empleo; no obstante, debe considerarse el simple hecho de que el influjo de obreros emigrantes de países post-comunistas no es producto de una supuesta tolerancia multicultural. Contener las demandas de los trabajadores es, en efecto, parte de la estrategia del capital; es por eso que, en los Estados Unidos, Bush hizo más por la legalización del estatus de los inmigrantes mexicanos ilegales que los Demócratas, presos de la presión sindical. Es así como, irónicamente, el populismo racista de derecha es hoy el mejor argumento a favor de que la “lucha de clases”, lejos de estar obsoleta, prosigue. La lección que la Izquierda debiera aprender de esto es a no cometer el error simétrico de mistificar/desplazar el odio racista populista a los extranjeros y tirar las frutas frescas con las pochas u oponerse al racismo populista anti-migrante a favor de la apertura multicultural, extinguiendo así su contenido de clase desplazada. Benévola como quisiera ser, la mera insistencia sobre la apertura multicultural es la forma más pérfida de lucha de clase anti-obrera.

Resulta típica la reacción del *mainstream* político alemán a la formación del nuevo *Linkspartei*, coalición del ex Partido Socialdemócrata de

Alemania Oriental y disidentes de izquierda del Partido Socialdemócrata Alemán, para las elecciones de 2005. El propio Joschka Fischer alcanzó uno de los puntos más bajos de su carrera llamando a Oscar Lafontaine “un Haider alemán” (porque Lafontaine protestó contra la importación de mano de obra barata de Europa del Este para bajar los sueldos de los obreros alemanes). Es sintomático que el *establishment* político (y hasta cultural) reaccionara de manera exagerada y pánica cuando Lafontaine se refiriera a “obreros extranjeros” o cuando el secretario del Partido Socialdemócrata llamara a los especuladores financieros “langostas” –como si estuviéramos atestiguando a un completo renacimiento neo-Nazi. Esta total ceguera política, esta pérdida de la mismísima capacidad de distinguir entre Izquierda y Derecha, delata un pánico ante la politización como tal. La desestimación automática de cualquier idea que se encuentre por fuera de las coordenadas postpolíticas establecidas como “demagogia populista” es la prueba más patente habida hasta la fecha de que efectivamente vivimos bajo un nuevo *Denkverbot*. (La tragedia, por supuesto, es que el *Linkspartei* es en efecto un partido de protesta puro sin un programa global y viable de cambio).

POPULISMO: DESDE LAS ANTINOMIAS DEL CONCEPTO

Es así como el *no* franco-holandés se nos presenta como la más reciente excursión en la historia del populismo. Para la élite tecnocrática-liberal iluminada, el populismo es inherentemente protofascista, el deceso de la razón política, una revuelta bajo el disfraz de la explosión de ciegas pasiones utópicas. La respuesta más sencilla a esta desconfianza consistiría en afirmar que el populismo es inherentemente neutro: una especie de *dispositif* político formal-trascendental que puede incorporarse a compromisos políticos diversos. Esta opción fue elaborada en detalle por Ernesto Laclau.²

² Ver Ernesto Laclau, *On Populist Reason* (Sobre la razón populista, Londres, 2005; a partir de aquí abreviado OPR).

En la que resulta un linda instancia de auto-referencia, para Laclau la misma lógica de la articulación hegemónica aplícase también a la oposición conceptual entre populismo y política: el populismo es el *objet a* lacaniano de la política, la figura particular que representa la dimensión universal de la política, razón por la cual es el camino real para comprender lo político. Hegel proveyó un término para esta superposición de lo universal con parte su propio contenido particular: “determinación oposicional” (*gegensätzliche Bestimmung*), el punto en el que el género universal se encuentra entre sus especies particulares. El populismo no es un movimiento político específico, sino lo político en su forma más pura –la “inflexión” del espacio social que puede afectar a cualquier contenido político. Sus elementos son puramente formales, “trascendentales”, no ónticos; el populismo ocurre cuando un conjunto de reclamos “democráticos” particulares (por mejor seguridad social, servicios de salud, reducción de impuestos, paz, y así sucesivamente) se concatena en una serie de equivalencias, y esta concatenación genera al “pueblo” como sujeto político universal. Lo que caracteriza al populismo no es el contenido óntico de estas reclamos sino el mero hecho formal que, a través de su concatenado, el “pueblo” emerge como sujeto político, y todas las distintas pugnas y antagonismos particulares aparecen como partes de una lucha global antagónica entre “nosotros” (el “pueblo”) y “ellos”. Nuevamente, el contenido de “nosotros” y “ellos” no está prescrito con antelación, más precisamente, los intereses de la lucha por la hegemonía; hasta elementos ideológicos como el racismo brutal y el antisemitismo pueden ser concatenados en una serie de equivalencias populistas, de la forma en la que “ellos” se construye.

Queda en claro por qué Laclau prefiere el populismo a la lucha de clases: el populismo provee una matriz neutra y “trascendental” de un combate abierto cuyo contenido e intereses se definen por sí mismos en la lucha contingente por la hegemonía, mientras que la lucha de clases presupone a un grupo social particular (la clase obrera) como agente político privilegiado; este privilegio no es en sí el resultado de la lucha por la hegemonía, sino que está basado en la “posición social

objetiva" de este grupo –la lucha político-ideológica queda en última instancia reducida a ser un epifenómeno de procesos y poderes sociales "objetivos" y sus conflictos. Opuestamente para Laclau, el hecho de que alguna lucha particular sea elevada a "equivalente universal" de todas las luchas no es un hecho predeterminado sino en sí, el resultado de esta lucha política contingente por la hegemonía. En alguna constelación, esta lucha puede ser la de los trabajadores, en otra, la lucha patriótica anticolonial, todavía en otra, la lucha antirracista por la tolerancia cultural. No hay nada en las cualidades positivas inherentes de alguna lucha en particular que la predestine para un rol tan hegemónico como el del "equivalente general" de todas las luchas. Así pues, la lucha por la hegemonía no sólo presupone un abismo irreducible entre la forma universal y la multiplicidad de contenidos particulares, sino también el proceso contingente mediante el cual uno de estos contenidos es "transubstanciado" en la encarnación inmediata de la dimensión universal; digamos (el ejemplo es de Laclau), en la Polonia de los ochentas, los reclamos particulares del *Solidarnosc* se elevaron en encarnación del rechazo global del pueblo hacia el régimen comunista, de tal manera que todas las versiones diferentes de oposición anti-comunista (desde la oposición nacionalista-conservadora pasando por la oposición democrática-liberal hasta la disidencia cultural a la oposición de los obreros izquierdistas) se reconocieron en el significador vacío *Solidarnosc*.

Es así como Laclau intenta distinguir su posición tanto del gradualismo (que reduce a la misma dimensión de lo político; todo lo que queda es la realización gradual de reclamos "democráticos" particulares dentro del espacio social diferencial) y de la idea opuesta de una revolución total que generaría una sociedad plenamente auto-reconciliada. Lo que a ambos extremos le falta es la lucha por la hegemonía en la que un reclamo en particular es elevado a la dignidad de la Cosa o pasa a representar la universalidad del "pueblo". El campo de la política queda así trabado en una tensión irreducible entre significadores vacíos y flotantes; algunos significadores particulares comienzan a operar como vacíos, encarnando directamente a la dimensión universal, e incorporando a la cadena de equivalencias, a la que totalizan, un gran número

de significadores flotantes.³ Laclau moviliza este espacio entre la necesidad “ontológica” de un voto de protesta populista (condicionado por el hecho que el discurso de poder hegemónico no puede incorporar una serie de reclamos populares) y el contenido “óptico” contingente al que este voto se adhiere para explicar el cambio que hicieron muchos votantes franceses de los setentas del Partido Comunista al populismo de derecha del Frente Nacional. La elegancia de esta solución está en que dispensa de la aburrida cuestión de la supuesta solidaridad profunda (totalitaria, desde luego) entre extrema Derecha y “extrema” Izquierda (ver OPR, p.88).

Aunque la teoría del populismo de Laclau destaca como uno de los grandes (y, desafortunadamente para las ciencias sociales, escasos) ejemplos actuales de auténtico rigor conceptual, deben notársele un par de aspectos problemáticos. El primero concierne a su mismísima definición de populismo. La serie de condiciones formales que enumera no son suficientes para justificar el designar a un fenómeno como populista; debe también considerarse la manera en la que el discurso populista desplaza el antagonismo y construye al enemigo. En el populismo, el enemigo se exterioriza o reifica en una entidad ontológica positiva (aún si esta entidad es espectral) cuya aniquilación restauraría el equilibrio y justicia; simétricamente, nuestra propia identidad –la del agente político populista– es también percibida como preexistente al embate enemigo. Tomemos el preciso análisis que hace Laclau sobre porqué debemos considerar al cartismo como populismo: “Su leitmotiv dominante es situar a los males de la sociedad no en algo inherente al

³ Esta distinción es homóloga a la expuesta por Michael Walzer entre moralidad “thin” (delgada, contra “viento”) y “thick” (gruesa, contra “marea”); ver Michael Walzer (Notre Dame, Ind., 1994). Da el ejemplo de la gran protesta en las calles de Praga en 1989 que derribó al régimen comunista; la mayoría de las pancartas rezaban llanamente “Verdad”, “Justicia” y “Libertad”, eslóganes genéricos con los que hasta los propios comunistas gobernantes tenían que estar de acuerdo; el truco estaba, por supuesto, en la red subyacente de reclamos “thick” (específicos, determinados, i.e., libertad de prensa, elecciones multipartidarias, y así sucesivamente) que indicaban a qué se refería el pueblo con los sencillos eslóganes generales. En pocas palabras, la lucha no era simplemente por la libertad y la justicia sino por el significado de estas palabras.

sistema económico, sino, y al contrario, en el abuso de poder por grupos parasíticos y especulativos que detentan el control del poder político – la ‘vieja corrupción’ en palabras de Cobbett... Fue por esta razón que los rasgo más resaltantes de la clase gobernante se consideraran su holgazanería y parasitismo” (OPR, p.90).

En otras palabras, para un populista la causa de los problemas no está nunca y en última instancia en el sistema como tal, sino en el intruso que lo corrompe (manipuladores financieros, no necesariamente capitalistas, y así sucesivamente); no en una falencia fatal inscrita en la estructura como tal sino en un elemento que no desempeña adecuadamente su rol dentro de esa estructura. Inversamente, para un marxista (así como para un freudiano), lo patológico (la conducta desviada de algunos elementos) es el síntoma de lo normal, un indicador de lo que anda mal en esa misma estructura amenazada por los estallidos “patológicos”. Para Marx, las crisis económicas son las claves para comprender el funcionamiento “normal” del capitalismo; para Freud, los fenómenos patológicos como los ataques de histeria son las claves para desentrañar la constitución del sujeto “normal” (así como los antagonismos ocultos que mantienen su funcionamiento). Esta es también la razón por la cual el fascismo es definitivamente un tipo de populismo. Su figura del judío es el punto equivalente de la serie (heterogénea, hasta inconsistente) de amenazas experimentadas por los individuos; el judío es a la vez demasiado intelectual, sucio, sexualmente voraz, empeñoso en demasía y un desmedido explotador financiero. Aquí encontramos otro aspecto clave del populismo no mencionado por Laclau. Éste correctamente enfatiza que el significador maestro del enemigo para el populismo está vacío, es vago, impreciso, y así sucesivamente:

Decir que la oligarquía es responsable de la frustración de los reclamos sociales no es afirmar algo que pueda extraerse de esos reclamos sociales en sí; es provisto por *fuera* de esos reclamos, por un discurso en el que pueden ser inscritos... Es aquí en que el momento de vaciedad emerge necesariamente, siguiendo el establecimiento de vínculos equivalentes. Ergo, la “vaguedad” e “imprecisión”, mas estas no resultan de ningún tipo de situación marginal o primitiva; están inscritas en la naturaleza misma de lo político. [OPR, pp.88-89]

En el populismo como tal, no obstante, este carácter “abstracto” está siempre suplementado por la pseudoconcreción de la figura seleccionada como enemiga, el agente singular detrás de todas las amenazas al pueblo. Hoy uno puede comprar *laptops* con teclados que artificialmente emulan la resistencia a los dedos de la antigua máquina de escribir, así como el sonido de la letra de la máquina de escribir golpeando el papel. ¿Qué mejor ejemplo de la necesidad reciente por la pseudoconcreción? Hoy, cuando no solo las relaciones sociales sino también la tecnología se están volviendo más y más opacas (¿quién puede visualizar lo que sucede adentro de una PC?), hay una gran necesidad de recrear una concreción artificial que permita a los individuos relacionarse a sus entornos complejos como a un mundo-vital significativo. En materia de cómputo, este paso –la pseudoconcreción de los íconos– fue logrado por Apple. La vieja fórmula de Guy Debord sobre la “sociedad del espectáculo” está así recibiendo un nuevo giro: se crean imágenes para llenar el espacio que separa al nuevo universo artificial de nuestros antiguos ambientes de mundo-vital, es decir, para domesticar a este nuevo universo. ¿Y no es acaso la figura populista pseudoconcreta del judío, que condensa en sí la vasta gama de fuerzas anónimas que nos determinan, análoga al teclado de una computadora que imita al teclado de una máquina de escribir? El judío-como-enemigo definitivamente emerge desde afuera de los reclamos sociales que se perciben como frustrados.

Este suplemento a la definición de populismo de Laclau de modo alguno implica una regresión al nivel óptico; permanecemos en el nivel ontológico-formal y, aún aceptando la tesis de Laclau de que el populismo es una especie de lógica política formal, no bordeada por ningún contenido, la suplementamos con la característica (no menos “trascendental” que sus otros aspectos) de “reificar” al antagonismo en una entidad positiva. Como tal, el populismo contiene por definición un mínimo, una forma elemental, de mistificación ideológica, de modo que, aunque sea efectivamente un marco formal o una matriz de lógica política al que pueda dársele distintos giros políticos (nacionalistas-reaccionarios, nacionalistas-progresivos), aún así, y en tanto, en su mera noción, se desplace el antagonismo social inmanente al antagonismo

entre el pueblo unido y su enemigo externo, alberga, en última instancia, una tendencia profascista a largo plazo.⁴

Esta es también la razón por la que resulta problemático considerar a cualquier tipo de movimiento comunista como versión del populismo. Tras evocar la posibilidad de que el punto de identificación compartido que mantiene unida a una multitud puede desplazarse de la posición del líder a la de una idea impersonal, sigue Freud: "Otra vez, esta abstracción puede estar más o menos completamente encarnada en la figura de lo que podría llamarse un líder secundario, y variaciones interesantes se suscitarían a partir de la relación entre idea y líder."⁵ ¿No se sostiene esto especialmente para el líder estalinista que, opuestamente al líder fascista, es un "líder secundario", el instrumento-encarnación de la Idea comunista? Es por esto que los movimientos y regímenes comunitas no pueden categorizarse como populistas.

Hay más debilidades todavía en el análisis de Laclau. La unidad más pequeña de su análisis del populismo es la categoría del reclamo social (en el doble sentido del término: como petición y como exigencia). La razón estratégica para elegir este término está clara: el sujeto del reclamo se constituye con la presentación del reclamo; el pueblo viene

⁴ Mucha gente amiga al régimen de Hugo Chávez en Venezuela gusta de oponer su estilo de caudillo exuberante y a menudo bufo al vasto movimiento popular de la auto-organización de los pobres y desposeídos que sorprendentemente lo devolviera al poder tras ser depuesto en un golpe de respaldo norteamericano; el error de esta concepción está en pensar que se puede tener lo segundo sin tener lo primero. El movimiento popular *necesita* la figura identificatoria de un líder carismático. La limitación de Chávez yace en otra parte, en el mismo factor que le permite hacer su parte: los petrodólares. Es como si el petróleo fuese siempre una bendición mixta, si es que no una maldición patente. Es a causa de esta provisión que él puede seguir dando aspavientos populistas sin pagar el precio completo que implican, sin realmente inventar algo nuevo al nivel socioeconómico. El dinero le hace posible el ejercer políticas inconsistentes (imponer medidas populistas anticapitalistas y dejar al aparato capitalista virtualmente intacto), no actuar sino ir posponiendo el acto, el cambio radical. (Pese a su retórica anti-estadounidense, Chávez cuida mucho que los contratos venezolanos con los Estados Unidos sean cumplidos con regularidad; es efectivamente un Fidel con petróleo).

⁵ Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (La psicología grupal y el análisis del ego, 1951), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*, traducida y editada por James Strachey, 24. vols. (Londres, 1953-54); 18:100.

así a constituirse mediante una cadena de reclamos equivalentes. Es el resultado efectivo de la presentación de estos reclamos, no un grupo preexistente. Sin embargo, el término *reclamo* involucra a toda una escena teatral en la que el sujeto dirige su reclamo al Otro que se presupone podría satisfacerlo. ¿Acaso no se mueven el verdadero revolucionario o acto político emancipador más allá de este horizonte de reclamos? El sujeto revolucionario ya no opera al nivel de reclamarle algo a quienes estén en el poder; desea destruirlos. Lo que es más, Laclau llama a este reclamo tan elemental, incluso antes de su eventual concatenado a un conjunto de equivalencias, democrático; tal como lo explica, recurre a este uso un tanto idiosincrático para señalar un reclamo que aún funciona dentro del sistema político-social o a un reclamo que es satisfecho como reclamo particular de manera que no vaya a quedar frustrado, y, a causa de esta frustración, forzado a inscribirse en una serie antagónica de equivalencias. Aunque enfatiza cómo, en un espacio político institucionalizado “normal”, existen, desde luego, múltiples conflictos –tratados uno por uno, sin poner en marcha alianzas transversales o antagonismos– Laclau está consciente de que las cadenas de equivalencias pueden también formarse dentro de un espacio democrático institucionalizado. Recuérdese si no la forma en la que, en el Reino Unido y bajo el liderazgo conservador de John Major a fines de los ochentas, la figura de la madre soltera desempleada fue elevada a ser el símbolo universal de lo que andaba mal con el antiguo sistema de beneficencia; todos los males sociales quedaban, por así decirlo, reducidos a esta figura. (¿La crisis de presupuesto del Estado? ¿Demasiado dinero gastado en mantener a estas madres y sus hijos? ¿La delincuencia juvenil? Las madres solteras no ejercen la suficiente autoridad para proveer la disciplina educativa requerida. Y así sucesivamente).

Lo que Laclau descuida enfatizar es no sólo el carácter único de la democracia con respecto a su oposición conceptual básica entre la lógica de diferencias (la sociedad como sistema global regulado) y la lógica de equivalencias (el espacio social partido en dos campos antagónicos que nivelan sus diferencias intestinas) sino también el completo entrelazamiento interno de ambas lógicas. El primer asunto a subrayar aquí es cómo, y sólo en un sistema democrático liberal, la

lógica antagonica de equivalencias está inscrita en el mismo aparato político como su rasgo estructural fundamental. Pareciera que el trabajo de Chantal Mouffe, con su intento heroico de reunir democracia y espíritu agonístico rechazando, a la vez, ambos extremos, es acá más pertinente⁶: por una lado, la celebración de la heroica lucha-confrontación que suspende a la democracia y sus reglas (Nietzsche, Heidegger, Schmitt); por el otro, la evacuación de la verdadera lucha fuera del espacio democrático de manera que todo lo que quede sea la anémica competencia regulada por reglas (Habermas). Mouffe hace bien en señalar aquí cómo la violencia regresa acrecentada con la exclusión de aquellos que no encajan con las reglas de la comunicación irrestricta. Sin embargo, la amenaza principal a la democracia en los países democráticos de hoy no está en ninguno de estos dos extremos, sino en la muerte de lo político mediante la “comodificación” de la política. Lo que está en juego aquí no es principalmente la manera en la que los políticos son envueltos y vendidos como mercancía en tiempos de elecciones; es mucho más serio el problema de que las elecciones mismas estén concebidas acorde al esquema de compra de una comodidad (el poder, en este caso); implican una competencia entre distintos partidos-mercancía, y nuestros votos son como el dinero que damos para comprar al gobierno que queremos. Lo que se pierde con esta visión de la política como otro servicio que compramos, es la política como debate compartido de asuntos y decisiones que nos conciernen a todos.

Es así como podría parecer que la democracia puede no sólo incluir al antagonismo; sino que sería la única forma política que lo requiere y presupone, que lo *institucionaliza*. Lo que otros sistemas políticos perciben como una amenaza (la ausencia de un pretendiente “natural” al poder), se eleva en democracia a una condición positiva y “normal” para su funcionamiento. El sitio del poder está vacío, no tiene un reclamante natural, el *polemos* o lucha es irreductible, y todo gobierno positivo debe lucharse y ganarse por el *polemos*. Es por esto que la observación que Laclau hace a Lefort no da en el clavo: “Para Lefort, el *sitio* del

⁶ Ver, especialmente, Chantal Mouffe, *The Democratic Paradox* (La paradoja democrática, Londres, 2000).

poder en las democracias está vacío. Para mí, la cuestión se plantea de modo distinto: es una cuestión de *producir* vaciedad a partir de la operación de la lógica hegemónica. Para mí, la vaciedad es un tipo de identidad, no una ubicación estructural” (OPR, p. 166). Sencillamente, ambas vaciedades no son comparables. La vaciedad del pueblo es la vaciedad del significador hegemónico que totaliza a la cadena de equivalencias o cuyo contenido particular es “transubstanciado” en encarnación del Todo social, mientras que la vaciedad del sitio del poder es una distancia que hace a cada portador empírico del poder deficiente, contingente y temporal.

Otro aspecto descuidado por Laclau es la paradoja fundamental del fascismo autoritario, que casi simétricamente invierte eso que Mouffe llama la paradoja democrática. Si la apuesta de la democracia (institucionalizada) es integrar a la propia lucha antagónica al espacio institucional y diferencial, transformándola en agonismo regulado, el fascismo procede en dirección opuesta. Mientras que el fascismo, en su modo de obrar, lleva a la lógica antagónica a su extremo (hablando del combate a muerte entre sí misma y sus enemigos, y siempre manteniendo —si es que no realizando— un mínimo de amenaza extra-institucional de violencia, una presión directa sobre el pueblo obviando canales legales-institucionales complejos), presenta como objetivo político precisamente lo opuesto, un cuerpo social y jerárquico extremadamente ordenado (no es de extrañar que el fascismo siempre se apoye en metáforas corporativo-organicistas). Este contraste puede ser sutilmente expresado en términos de la oposición lacaniana entre el sujeto de la enunciación y el sujeto de lo enunciado (contenido). Mientras la democracia admite a la lucha antagónica como meta (en lacanés: como su enunciado, su contenido), su proceder es sistémico-regulado; contrariamente, el fascismo intenta imponer la meta de la armonía jerárquicamente estructurada por medio del antagonismo desbocado.

La conclusión a derivarse es que el populismo (la manera en que suplementamos la definición de Laclau) no es el único modo de existencia del exceso de antagonismo sobre el marco democrático-institucional de la lucha agonística regulada. No sólo las (hoy difuntas)

organizaciones revolucionarias comunistas, pero también el amplio fenómeno de la protesta social y política no-institucionalizada, desde los movimientos estudiantiles de 1968 hasta las posteriores protestas antibélicas y los más recientes movimientos antiglobalización, no pueden ser llamados propiamente populistas. Resulta ejemplar el caso del movimiento antisegregacionista en los Estados Unidos de fines de los cincuentas y principios de los sesentas, epitomizado por la labor de Martin Luther King, que, aunque se esforzara por articular un reclamo que no fue adecuadamente satisfecho por las instituciones democráticas vigentes, tampoco puede considerarse populista en ninguna acepción significativa del término. La manera en la que condujo la lucha y constituyó a su oponente no fue sencillamente populista. (Una observación más general debiera hacerse aquí con respecto a los movimientos populares de asunto-único. Tómese, por ejemplo, el caso de las "revueltas tributarias" en los Estados Unidos. Aunque funcionen de manera populista, movilizándolo al pueblo en torno a un reclamo que no está satisfecho por las instituciones democráticas, *no* parece apoyarse en una cadena compleja de equivalencias, sino que permanece enfocada en un reclamo singular).

HACIA EL ESTANCAMIENTO DE LOS COMPROMISOS POLÍTICOS

En 2004, George Lakoff, filósofo post-chomskiano del lenguaje conocido mayormente como analista de la metáfora, irrumpió sorpresivamente a la popularidad con el Partido Demócrata de los Estados Unidos al ofrecer una explicación elemental y fácil-de-usar de qué es lo que estaba mal con la política Demócrata y cómo esta debería enmendarse con miras a resucitar sus fuerzas movilizadoras. El interés de su proyecto radica para nosotros en que comparte una serie de rasgos superficiales con la construcción de Laclau: el ir de la lucha política como conflicto de agentes que siguen cálculos racionales con respecto a los propios intereses a una visión más abierta de lucha política como conflicto de pasiones sostenida por una retórica irreductiblemente

metafórica. (Para Laclau, la metáfora está inscrita en el alma misma de la lucha por la hegemonía político-ideológica; la operación fundamental de la hegemonía, su elevación de algún contenido particular como encarnación directa de universalidad, literalmente ejecuta un cortocircuito metafórico).

Debe recordarse que Lakoff es un auténtico anti-chomskiano que cree en dar todos los datos y en el poder del razonamiento claro (no sorprende que haya entre él y Chomsky, su ex maestro, una marcada antipatía profesional y personal). Lakoff opta por una visión extrañamente anti-Iluminista que gira alrededor del llamado paradigma materialista-racionalista. La gente no sigue razonamientos calculados sobre los propios intereses; piensan en marcos narrativos subconscientes en torno a metáforas eje; esos marcos, y no los argumentos racionales, son lo que sustenta a sus creencias. Hemos vuelto a la antigua oposición de *mythos* y *logos*, retórica versus razonamiento, de metáfora versus significado conceptual estricto. Los análisis concretos de Lakoff oscilan entre entretenidos *aperçus* sobre cómo frases retóricas de uso cotidiano van urdiéndose con asunciones tácitas (por ejemplo, durante las elecciones de 2004, los medios en general se refirieron a la casa de Kerry como su *estate* –hacienda, latifundio, propiedad– y a la de Bush como un rancho) y auscultaciones pseudo-freudianas hartamente primitivas. Con respecto al 11 de setiembre, escribe: “las torres son símbolos fálicos de poder, y su colapso refuerza la idea de una pérdida del poder... los aviones penetrando las torres con un chorro de calor y el Pentágono, una imagen vaginal aérea, penetrado por el avión como misil.”⁷ Habida cuenta este freudismo ingenuo, no debería sorprendernos que para Lakoff las metáforas eje organizadoras remitan a visiones encarnizadas de estructuras familiares idealizadas. Los conservadores conciben al país como a una familia basada en el modelo patriarcal estricto en que el paterfamilias mandonea a su esposa y golpea a los hijos con el propósito de convertirlos en adultos disciplinados e independientes, mientras que los progresivos prefieren un modelo de padres “nutricios” en el que dos

⁷ George Lakoff, *Don't Think of an Elephant* (No piensen en un elefante, Nueva York, 2004), p.55.

padres, igual de sustentadores, crían a sus hijos. (Como ya se ha observado, tanto el padre estricto como los padres nutricios son modelos de familia, como si fuera imposible separar a la política de su libidinal y fantasmática raigambre familiar).

Lakoff concluye que, en vez de aborrecer al lenguaje metafórico apasionado a favor de argumentos racionales y una moralización abstracta, la Izquierda debería aceptar la batalla sobre este terreno y aprender a ofrecer marcos más seductores.⁸ Hacia el fin de *Don't Think of an Elephant*, Lakoff escribe que los conservadores han "descifrado sus propios valores, principios y orientaciones y que los han proyectado tan efectivamente a la mente pública en la última treintena que pueden evocarlos a todos en una filosofía de cinco frases: Defensa Fuerte, Libremercado, Reducción Tributaria, Reducción del Aparato del Estado, Valores de Familia". Propone una filosofía análoga de cinco frases para liberales: "Estados Unidos Robustecidos, Prosperidad General, Mejor Futuro, Gobierno Eficiente, Mutua Responsabilidad".⁹ La debilidad de esta alternativa también ha sido remarcada. Mientras que la fórmula conservadora presenta las que parecen ser opciones claras que exigen la adopción de posiciones divisivas (una defensa fuerte contra los proponentes del desarme; libremercado contra regulación del Estado; impuestos reducidos contra programas de tributación y gasto; etc.) la fórmula liberal está hecha de frases genéricas y alentadoras a las que nadie se opone (¿quién se opone a la prosperidad, a un futuro mejor, a un gobierno eficaz?). Todo lo que sucede es que la retórica engrosante y pasional-violenta queda remplazada por una retórica llana y sentimental. Lo que es más extraño todavía es que Lakoff, un lingüista sofisticado y especializado en semántica, haya obviado esta evidente debilidad de su fórmula positiva, debilidad que puede formularse exactamente en los términos de Laclau: carece de la carga antagonística que designa a un enemigo claro, condición sine qua non de toda fórmula política efectiva y movilizadora.

⁸ Lakoff, *opera citat.*, pp.93-94

⁹ Para ser un poquito maligno: hubo veces en que la Izquierda tuvo éxito con este tipo de "enmarcados", aunque para su deshonra, como cuando a fines de los años treinta y principios de los cuarenta "enmarcó" a la Unión Soviética de tal manera que pudieran legitimarse los juicios espurios de los 1930.

De modo que nos encontramos lejos de insinuar que Lakoff propone una política “laclauiana”. Al contrario, es precisamente esta referencia a Laclau la que nos permite ver las limitaciones de Lakoff tras las semejanzas superficiales. Según el senador Dick Durbin (D, Illinois), uno de los defensores de Lakoff en la *nomenklatura* Demócrata, Lakoff no nos pide que cambiemos nuestra óptica o filosofía. Nos dice que tenemos que re-comunicarnos. Los republicanos han triunfado empaquetando ideas viejas en envoltorios nuevos. La lucha se reduce pues, a la mera retórica. Las ideas (y la política “real”) permanecen idénticas; todo depende de cómo se empaquen y vendan (o, para ponerlo en términos más “humanos”, de establecer una mejor comunicación). Al avalar esta lectura de sus tesis, Lakoff no se toma lo bastante en serio su propio énfasis con relación a la fuerza del marco metafórico, reduciéndolo a un empaquetado secundario –en claro contraste a Laclau, para quien la retórica opera en el alma misma del proceso político-ideológico, al establecer una articulación hegemónica– aunque, algunas veces, Laclau parezca sucumbir a la tentación de reducir los problemas que aquejan a la Izquierda contemporánea a fracasos “meramente retóricos”, como en el siguiente extracto:

La Derecha y la Izquierda no están luchando al mismo nivel. Por un lado, hay un intento de parte de la Derecha de articular varios problemas que la gente tiene en una suerte de imaginario político; por el otro, está el repliegue de la Izquierda a un discurso puramente moral que no entra en el juego hegemónico... La dificultad central para la Izquierda es que la lucha, hoy, no se libra a ese nivel del imaginario político. Y depende de un discurso racionalista sobre derechos, concebido de forma puramente abstracta sin entrar al campo hegemónico, y sin esa confrontación no hay posibilidad de una alternativa política progresiva.”¹⁰

Así que el problema central de la Izquierda es su incapacidad de proponer una visión apasionada de cambio global. ¿Es realmente tan simple? ¿Acaso la solución para la Izquierda está en abandonar el

¹⁰ Citado por Mary Journazi, *Hope* (Esperanza, Londres, 2002), p.145.

discurso “puramente moral” del racionalismo y proponer una visión más comprometida que se dirija al imaginario político, una visión que pueda competir con los proyectos neo-conservadores a la vez que con antiguas visiones izquierdistas? ¿No es este diagnóstico parecido al de la proverbial respuesta del doctor a su paciente preocupado: “lo que usted necesita es el consejo de un buen médico!”? Porqué no hacernos la pregunta esencial: “¿cuál, concretamente, sería esa nueva visión con respecto a su contenido”? El declive de la Izquierda actual, su repliegue en el discurso racionalista-moral que ya no cuadra en el juego hegemónico, ¿no están condicionados por los grandes cambios en la economía global de las últimas décadas? ¿Dónde está la mejor solución global de izquierdas a nuestro dilema? Ténganse los reparos que se tengan para con la “tercera vía”, por lo menos intentó proponer una visión que considerara estos cambios. No es de extrañar que, a medida que nos vamos acercando a un análisis político concreto, la confusión comience a imperar. En una entrevista reciente, Laclau lanzó una insólita acusación en contra mía, imputando que yo

afirmaba que el problema con los Estados Unidos era que actuaban como una potencia global sin pensar como una potencia global, si tan sólo en términos de sus propios intereses. La solución, se sigue, es que asuman que deben pensar y actuar como un poder global, que asuman su rol de policía mundial. Para alguien como Žižek, que viene de la tradición hegeliana, decir esto significa que los Estados Unidos tienden a ser la clase universal... La función que Hegel atribuye al Estado y Marx al proletariado, Žižek se la atribuye ahora a la cumbre del imperialismo norteamericano. No hay base alguna para pensar que las cosas vayan a ser de esta manera. No creo que ninguna causa progresiva, en ningún lugar del mundo, pueda pensar en estos términos.¹¹

Cito este extracto no para reparar en su sesgo interpretativo ridículamente malicioso; por supuesto que jamás he abogado por que los Estados Unidos sean la clase universal. Cuando afirmé que los

¹¹ Laclau, “Las manos en la masa”, *Radar*, 5 de junio de 2005, p.20

Estados Unidos actúan globalmente y piensan localmente, no tuvo como objeto proponer que deban tanto actuar como pensar globalmente. Se trata sencillamente de que este boquete entre universalidad y particularidad resulta estructuralmente necesario, que es la razón por la que los Estados Unidos están cavando su propia tumba a largo plazo. E, incidentalmente, es *ahí* donde reside mi hegelianismo: el “motor” del proceso histórico-dialéctico es precisamente ese espacio entre el actuar y el pensar. La gente no hace lo que piensa que está haciendo; allí donde el pensamiento es formalmente universal, el acto como tal es particularizante, que es porqué, precisamente para Hegel, no hay un sujeto histórico auto-transparente. Todos los sujetos sociales actuantes están siempre y por definición atrapados en la astucia de la razón, desempeñando sus roles a través del propio fracaso de lograr su tarea intencionada. En consecuencia, el boquete del que estamos hablando aquí no es solo el espacio entre la forma universal del pensamiento y los intereses particulares que efectivamente dan sustento a nuestros actos legitimados por el pensamiento universal. La verdadera perspicacia hegeliana es que la forma universal como tal, al oponerse al contenido particular al que excluye, se particulariza, se vuelve su opuesto, de tal manera que ya no sea necesario buscar algún contenido patológico particular que manche a la pura universalidad.

La razón por la que cito este pasaje es para hacer una observación teórica precisa acerca del estatus de la universalidad; estamos lidiando con dos lógicas opuestas de la universalidad que deben ser estrictamente distinguidas. Por una parte, tenemos a la burocracia estatal como clase universal de una sociedad (o, a mayor envergadura, a los Estados Unidos como policía global, impositor y garante universal de los derechos humanos y la democracia), el agente directo del orden global; por otra, está la universalidad “supernumeraria”, la universalidad encarnada en el elemento que sobresale a partir del orden existente y que, siéndole interno, no tiene un lugar dentro de ella (lo que Jacques Rancière llama la “parte de ninguna parte”).¹² Estas dos universalidades

¹² Jacques Rancière, *Disagreement: Politics and Philosophy* (Desacuerdo: política y filosofía, trad. Julie Rose, Minneapolis, 1998), p. 23.

no son sólo distintas, sino que la lucha se libra también eventualmente entre ellas— no solo entre los elementos particulares de la universalidad, no solo con relación a qué contenido particular hegemonizará la forma vacía de la universalidad, sino entre dos *formas* exclusivas de universalidad en sí.¹³

Es por esto que Laclau se equivoca al oponer a *clase obrera* y *pueblo* sobre un eje de contenido conceptual versus el efecto del nombramiento radical: *clase obrera* designa a un grupo social preexistente, caracterizado por su contenido sustancial, mientras que *pueblo* emerge como un agente unificado por el mismo acto de nombramiento. No hay nada en la heterogeneidad de los reclamos que les predisponga a unirse en *pueblo* (ver OPR, p.183). Sin embargo, Marx distingue entre clase obrera y proletariado: la clase obrera es efectivamente un grupo social particular, mientras que el proletariado designa una posición subjetiva. (Es por ello que el debate crítico de Laclau sobre la oposición que hace Marx entre proletariado y lumpenproletariado tampoco acierta; la distinción no es la que se da entre un grupo social objetivo y un no-grupo, un exceso-remanente sin lugar dentro del edificio social, sino una distinción entre dos formas de este exceso-remanente que genera posiciones subjetivas diferentes). La implicancia del análisis de Marx es, paradójicamente, que aunque el lumpenproletariado parezca estar más radicalmente desplazado con relación al cuerpo social que el proletariado, en los hechos cuadra mucho mejor en el edificio social. Para referirnos a la distinción kantiana entre juicio negativo e infinito, el lumpenproletariado no es realmente un no-grupo (la negación inmanente de un grupo, un grupo que es un no-grupo), sino que no es un grupo, y su exclusión de todos los estratos no sólo afirma la identidad de otros grupos sino que además lo torna en elemento flotante que

¹³ El mejor ejemplo anecdótico de lo que tiene de malo el primer modelo de universalidad es la historia, que data de la Primera Guerra Mundial, del soldado inglés de clase obrera relevado del frente que se encoleriza al encontrar a un joven de la clase alta llevando una vida plácida de exquisito "Britishness" (ritos del té, etc.), sin estar en lo absoluto perturbado por la guerra. Cuando estalla contra el joven, "¿Cómo puedes simplemente sentarte aquí y pasarla bien mientras nosotros sacrificamos nuestra sangre para defender nuestro estilo de vida?", el joven le contesta serenamente: "pero si yo soy el estilo de vida que están defendiendo en las trincheras!"

puede ser usado por cualquier estrato o clase. Puede ser el elemento carnavalesco y radicalizante de la lucha obrera, que la lleva a pasar de estrategias moderadas de compromiso al enfrentamiento abierto, o el elemento utilizado por la clase gobernante para suprimir a su oposición desde adentro (la antigua tradición del hampa que sirve al poder). La clase obrera, por el contrario, es un grupo que es en sí, en tanto grupo dentro del edificio social, un no-grupo, en otras palabras, un grupo cuya posición es en sí contradictoria; son una fuerza productiva. La sociedad (y quienes estén en el poder) la necesita para poder reproducirse a sí misma y su gobierno sin que sea, pese a ello, posible hacerles un sitio adecuado.

Esto nos lleva al reproche básico que hace Laclau a la crítica marxiana de la economía política (CEP): que es una ciencia positiva “óptica” que delimita a una parte sustancial de la realidad social, de tal manera que cualquier basamento directo de política emancipatoria en la CEP (o, en otras palabras, cualquier privilegio concedido a la lucha de clases) reduce a lo político a un epifenómeno incrustado en la realidad sustancial. Esta perspectiva pasa por alto lo que Derridá llamaba la dimensión espectral de la CPE marxiana: lejos de proveer la ontología de un dominio social determinado, la CEP demuestra cómo esta ontología está siempre suplementada por la “espectrología”, o ciencia de fantasmas –lo que Marx llama las sutilezas metafísicas y las delicadezas teológicas del universo de comodidades. Este extraño espíritu o fantasma reside en el alma misma de la realidad económica, que es por qué, con la CEP, el círculo de la crítica de Marx se cierra. La tesis inicial de Marx, en sus obras tempranas, fue que es el punto de partida de toda crítica era la crítica de la religión; de ahí en adelante, procedió a la crítica del Estado y la política llegando, finalmente, a la CEP, que nos revela el mecanismo básico de la reproducción social. No obstante, una vez alcanzado este punto final, el movimiento deviene en circular y regresa a su punto de partida, o lo que descubrimos en el alma misma de esta dura realidad económica es, nuevamente, a la dimensión teológica. Cuando Marx describe la circulación furiosa y auto-aumentativa del capital, cuyo camino de auto-fecundación solipsista alcanza su apogeo con las actuales especulaciones metarreflectivas sobre futuros, resulta

demasiado simplista afirmar que el espectro de este monstruo auto-generativo que sigue su marcha desestimando cualquier preocupación humana o ambiental sea una abstracción ideológica y nunca hay que olvidar que, tras esta abstracción, existen gente real y objetos naturales sobre cuyas capacidades productivas y circulación de recursos del capital está afincado y se alimenta como un parásito gigante. El problema está en que esta abstracción no está solo en nuestra percepción inadecuada (de especuladores financieros) de la realidad social, sino en que es real en el sentido preciso en que determina la estructura de los muy materiales procesos sociales. El destino de estratos completos de la población y hasta de países enteros puede decidirse con el baile solipsista y especulativo del capital, que persigue sus metas de ganancia con una divina indiferencia con respecto a cómo afectará su movimiento a la realidad social. Ahí reside la violencia sistémica fundamental del capitalismo, tanto más inquietante que la violencia directa socioideológica precapitalista. Esta violencia ya no es atribuible a individuos concretos y sus "malas" intenciones sino que es puramente objetiva, sistémica, anónima. Aquí está la diferencia lacaniana entre realidad y lo Real: la realidad es la realidad social de gente real envuelta en la interacción y en los procesos productivos, mientras que lo Real es la inexorable lógica abstracta y espectral del capital que determina qué sucede en la realidad social.

Lo que es más, no olvidemos lo que el propio término CEP indica: la economía es en sí política de modo que no se puede reducir a la lucha política a ser un mero epifenómeno o un efecto secundario de un proceso económico social más básico. Esto es lo que la lucha de clases es para Marx: la presencia de lo político en el alma de la economía, que es por qué resulta significativo que el manuscrito del tercer volumen de *El capital* se interrumpe precisamente allí donde Marx tendría que haber tratado directamente a la lucha de clases. Este cese no es simplemente una ausencia, la señal de un fracaso, sino más bien la señal de que la línea de pensamiento se retrae sobre sí misma, se transforma en una dimensión que siempre estuvo ya-ahí. La lucha de clases política penetra al análisis entero desde el principio; las categorías de la economía política (digamos, el valor de la fuerza de trabajo, o el grado de

utilidades) no son datos socioeconómicos objetivos sino datos que siempre señalan el resultado de una contienda política. E, incidentalmente, al tratar a lo Real, Laclau parece oscilar entre la noción formal de lo Real como antagonismo y la noción más empírica de lo Real como aquello que no puede reducirse a una oposición formal: "La oposición A-B nunca será del todo A –no A. La "B-dad" de la B será en última instancia no-dialectizable. El "pueblo" siempre será algo más que el puro opuesto del poder. Hay un Real del "pueblo" que se resiste a la integración simbólica" (OPR, p.152).

La cuestión crucial es por supuesto cuál, exactamente, es el carácter de este exceso de pueblo sobre el ser el "puro opuesto del poder", o, ¿qué en el pueblo es lo que se resiste a la integración simbólica? ¿Se trata simplemente de la riqueza de sus determinaciones (empíricas u otras)? De ser este el caso, entonces no estamos lidiando con un Real que se resista a la integración simbólica, porque lo Real, en este caso, es precisamente el antagonismo A –no A, de tal modo que "aquello que es en B más que no-A" no es lo Real en B, sino las determinaciones simbólicas de B.

Se sigue que el capitalismo no es tan sólo una categoría que delimita a una esfera social positiva sino una matriz trascendental-formal que estructura al espacio social en su totalidad –un modo de producción, literalmente. Su fortaleza radica en su propia debilidad; está empujado a una dinámica constante, a una especie de estado de emergencia permanente, para evitar enfrentar su antagonismo básico, su desequilibrio estructural. Como tal, es ontológicamente abierto; se reproduce mediante su auto-superación permanente. Es como si estuviera endeudado con su propio futuro, sonsacándole préstamos y postergando para siempre el día de ajuste de cuentas.

LA MARCHA TURCA

A manera de conclusión general diremos que, aunque el tema del populismo está emergiendo como crítico en el escenario político

actual, no puede usarse como base para una renovación de la política emancipatoria. Lo primero a notar es que el populismo de hoy es distinto a su versión tradicional. Lo que lo distingue es el oponente contra el que moviliza al pueblo: al auge de la "postpolítica", la reducción de la política como tal a la administración racional de intereses en conflicto. En los países altamente desarrollados de Europa Occidental y los Estados Unidos, por lo menos, el populismo está emergiendo como el doble vago de la postpolítica institucionalizada; estamos casi tentados a decir que es su *suplemento* en el sentido derrideano, el área en la que los reclamos políticos que no cuadran en el espacio institucionalizado pueden articularse. En este sentido, hay una mistificación constitutiva que corresponde al populismo. Su gesto básico consiste rehusarse a enfrentar la complejidad de la situación, en reducirse a una lucha clara con una figura enemiga pseudoconcreta (desde la burocracia bruselense hasta los inmigrantes ilegales). El populismo es así pues, por definición, un fenómeno negativo, un fenómeno basado en una negativa, hasta una admisión implícita de impotencia. Todos conocemos el viejo chiste sobre el tipo que busca un juego de llaves perdido bajo el alumbrado público: cuando le preguntan dónde lo perdió, contesta "en una esquina oscura". ¿Pero porqué lo busca entonces bajo la luz? Porque la visibilidad ahí es mejor. El populismo siempre tiene algo de esta argucia. De modo que el populismo no es tan solo el área en la que los proyectos emancipadores de hoy habrían de inscribirse, debemos dar un paso más y proponer que la tarea principal de la política emancipatoria actual, su dilema de vida o muerte, es dar con una forma de movilización política que, aunque sea (como el populismo) crítica de la política institucionalizada, evite la tentación populista.

¿Dónde, entonces, nos deja esto con relación al contubernio europeo? A los votantes franceses no les fue dada una elección clara y simétrica, dado que los propios términos de la elección privilegiaban al sí. La elite propuso al pueblo una elección que no fue en los hechos una elección en lo absoluto; al pueblo se le pidió ratificar lo inevitable, el resultado de la pericia iluminada. Los medios y la elite política presentaron la opción como una elección entre la sabiduría y la ignorancia, entre la pericia y la ideología, entre la administración postpolítica y las

viejas pasiones políticas de Izquierda y Derecha.¹⁴ El *no* fue descartado como una reacción corta de vista e inconsciente de sus propias consecuencias, una turbia reacción de miedo ante el orden global postindustrial emergente, un instinto por permanecer en y proteger a la cómoda tradición de los estados de bienestar, un gesto de rechazo falto de cualquier programa alternativo positivo. No es de extrañar que los únicos partidos políticos cuyas posturas oficiales fuera favorables al *no* estuvieran a extremos opuestos del espectro político: a la Derecha, el Frente Nacional de Le Pen, y a la Izquierda, comunistas y trotskyistas.

Sin embargo, aunque hubiera un elemento de verdad en todo esto, el mero hecho de que el *no* no se sostuviese en una visión política alternativa y coherente es la condena más fuerte concebible de la elite política y mediática –un monumento a su inhabilidad de articular, de traducir en una visión política, a las añoranzas e insatisfacciones del pueblo. En cambio, en su reacción al *no*, trataron al pueblo como a un alumno lento que no comprendía la lección de los expertos; su auto-crítica fue la del maestro que admite haber fracasado en educar a sus pupilos. Lo que los defensores de esta tesis de la “comunicación” (el *no* franco-holandés significa que la elite ilustrada fracasó en su intento de comunicarse adecuadamente con las masas) no llegan a ver es que, al contrario, el *no* en cuestión fue un perfecto ejemplo de comunicación en el que, como diría Lacan, el portavoz recibe del receptor su propio mensaje en forma invertida o verdadera; los burócratas europeos iluminados recibieron de sus votantes la oquedad de su propio mensaje en su forma auténtica. El proyecto de la Unión Europea que fue rechazado por Francia y los Países Bajos representaba una trastada, como si Europa pudiera redimirse y derrotar a sus competidores mediante la simple combinación de lo mejor de ambos mundos –derrotando a los Estados Unidos, a la China y al Japón en materia de modernización científico-

¹⁴ La limitación de la postpolítica queda perfectamente ejemplificada no sólo por el éxito del populismo de derecha sino también por las elecciones de 2005 en el Reino Unido; donde, pese a la creciente impopularidad de Tony Blair (que fue y sigue siendo votado como la persona más impopular del Reino Unido), no hay manera de hacer que este descontento encuentre una expresión política efectiva; tal frustración sólo puede fomentar explosiones extraparlamentarias peligrosas.

tecnológica mediante el mantenimiento de sus tradiciones culturales propias. Debería insistirse aquí en que si Europa ha de redimirse, debería, opuestamente, estar dispuesta a tomar el riesgo de perder (en el sentido de cuestionar radicalmente) a ambos: para disipar el fetiche del progreso científico-tecnológico y liberarse de su dependencia en la superioridad de su acervo cultural.

Así que, aunque la elección no fuera una entre dos opciones políticas, tampoco se trataba de una elección entre la visión iluminada de una Europa moderna, presta a insertarse en el nuevo orden global, y antiguas y confusas pasiones políticas. Cuando los comentaristas describieron al *no* como el mensaje de un miedo confuso, se equivocaron. El gran miedo con el que estamos lidiando es el miedo que el *no* en sí mismo suscitó en la nueva élite política europea, el miedo a que el pueblo no vaya a aceptar tan fácilmente su visión postpolítica. Para todos los demás, el *no* es un mensaje y una expresión de esperanza—esperanza de que la política siga viva y sea posible, que el debate sobre qué debe ser y qué será la nueva Europa siga abierto. Esta es la razón por la que nosotros, de la Izquierda, debemos rechazar la insinuación despectiva de los liberales a los efectos de que en nuestro *no* nos encontramos entre insospechados camaradas neo-fascistas. Lo que la nueva Derecha e Izquierda populistas tienen en común es sólo una cosa: la conciencia de que la política en tanto tal subsiste.

Se dio una elección positiva con el *no*: la elección de la elección misma, el rehusarse a ser chantajeados por la nueva elite que nos ofrece solo la opción de cerciorar su sabiduría experta o exhibir nuestra inmadurez “irracional”. El *no* es una decisión positiva orientada a dar inicio a un debate propiamente político respecto a qué tipo de Europa realmente queremos. Hacia fines de su vida, Freud hizo la célebre pregunta, ¿qué es lo que desea la mujer? (*Was will das Weib?*), admitiendo su perplejidad al enfrentarse con el enigma de la sexualidad femenina. ¿No evidencia el contubernio de la Constitución Europea una perplejidad similar? ¿Qué Europa queremos?

El himno extraoficial de la Unión Europea, oído en numerosos eventos políticos, culturales y deportivos, es la melodía del “Himno a la

alegría” del último movimiento de la novena sinfonía de Beethoven, un auténtico significador vacío que puede representar cualquier cosa. En Francia, fue elevado por Romain Rolland al estatus de oda humanista de la confraternidad de todos los pueblos (“la Marsellesa de la humanidad”); en 1938, fue ejecutada como cima del *Reichmusikstage* así como también para el cumpleaños de Hitler; durante la Revolución Cultural en China, en plena atmósfera de rechazo a los clásicos europeos, fue rescatada como pieza representativa de una lucha de clases progresiva; y en el Japón contemporáneo ha alcanzado un estatus de culto, quedando imbricada en el tejido social con su presunto mensaje de alegría a través del sufrimiento. Hasta los años setenta, o durante el tiempo en que los equipos olímpicos de Alemania Occidental y Oriental tuvieron que participar juntos como uno solo, el “Himno a la alegría” fue tocado durante la presentación de la medalla de oro alemana; simultáneamente, el régimen rodesio de supremacía blanca de Ian Smith, que proclamaba su independencia a fines de los sesenta para poder mantener al apartheid, proclamó a esta misma canción como su himno nacional. Hasta Abimael Guzmán, el (hoy encarcelado) líder de Sendero Luminoso, mencionó al cuarto movimiento de la Novena de Beethoven cuando le preguntaron qué música amaba. De modo que nos es fácil imaginar una interpretación ficticia en la que todos los enemigos jurados, desde Hitler hasta Stalin, desde Bush hasta Saddam, olviden por un momento sus desavenencias y participen del mismo mágico momento de fraternidad extasiada.¹⁵

Pero antes de desestimar al cuarto movimiento como a una pieza destruida por el uso social, permítasenos observar algunas peculiaridades de su estructura. En el medio del movimiento, después que oímos la melodía central en tres variantes orquestales y vocales, en este primer clímax, sucede algo inesperado que ha molestado a los críticos desde su primera ejecución hace ya 180 años: en la barra 331, el tono cambia por completo y, en lugar de una solemne progresión hímica, el mismo tema de la “alegría” se repite en el estilo de la marcha turca

¹⁵ Ver Nicholas Cook, *Beethoven: Symphony No 9* (Beethoven: la Novena Sinfonía, Cambridge, Mass., 2003); a partir de acá abreviada B.

(*marcia Turca*), tomando en préstamo de la música militar para instrumentos de viento y percusión que los ejércitos europeos del siglo XVIII adoptaran de los jenízaros turcos. El tono es acá uno de marcha popular carnavalesca, un espectáculo bufo,¹⁶ y, pasado este punto, todo sale mal. La simple dignidad solemne de la primera parte del movimiento jamás se recupera. Tras esta parte “turca” y en claro contramovimiento a ella, en una especie de retrotracción a la más íntima religiosidad, la música de tipo coral (descartada por algunos críticos como un fósil gregoriano) intenta traducir la imagen etérea de millones de personas abrazándose arrodilladas, contemplando con asombro el cielo lejano y buscando al amante Dios paternal que debe de habitar sobre el follaje de estrellas (“*überm Sternenzelt Muss ein liebre Vater wohnen*”) (*B.*, p.108); sin embargo, parece que la música se atascase cuando la palabra *muss*, representada en un principio por los bajos, es repetida por tenores, altos y finalmente sopranos, como si esta conjura repetida presentara un intento desesperado de convencernos (y de convencerse a sí misma) de que lo que sabe no es cierto, haciendo de la línea “debe habitar un Padre amante” (*B.*, p.109) una súplica desesperada y atestiguando al hecho de que tras el follaje de estrellas no hay nada, ningún Padre amante que nos proteja y garantice nuestra hermandad. Pasado esto, una vuelta a un humor más celebrante es intentada so pretexto de la doble fuga que no puede sino sonar falsa en su excesiva brillantez artificial, síntesis falsa si es que alguna vez ha habido alguna, un esfuerzo desesperado por encubrir el vacío de la ausencia de Dios revelada en la sección previa. Pero la *cadenza* final es la más extraña de todas, sonando ya no a Beethoven sino a una versión inflada del final del *Rapto en el serrallo* de Mozart, combinando elementos “turcos” con el rápido espectáculo del rococó. (Y no olvidemos la lección de la ópera de Mozart: la figura del déspota oriental es presentada como la de un auténtico Maestro iluminado). El *finale* viene a ser así una inquietante mezcla de orientalismo y regresión a un clasicismo dieciochesco, una doble retracción del presente histórico, un silente reconocimiento del carácter netamente fantasmal de la alegría de la hermandad que lo abarca todo. Si es que alguna vez se

¹⁶ Hay críticos que incluso han comparado a flatulencias los “gruñidos absurdos” de los fagots y el bombo que acompañan al principio de la *marcia Turca*; ver *B.*, p. 103.

dio una música que se deconstruyera a sí misma, es esta. El contraste entre la progresión lineal altamente ordenada de la primera parte del movimiento y el carácter precipitado, heterogéneo e inconsistente de la segunda no podría ser más marcado. No es de extrañar que ya en 1826, dos años después de su primera ejecución, algunos comentaristas describieran al *finale* como “un festival de odio hacia todo lo que pueda entenderse por alegría humana. Con fuerza gigantesca la peligrosa horda emerge, arrancando corazones y oscureciendo la llama divina de los dioses con ruidosos, monstruosos remedos” (B., p.109). (Desde luego, estas líneas no están dirigidas como crítica a Beethoven; al contrario, a la usanza de Adorno, debe discernirse del fracaso del cuarto movimiento la integridad artística de Beethoven: el archivo honesto del fracaso del mismísimo proyecto Iluminista de hermandad universal).

La Novena de Beethoven está así llena de lo que Nicholas Cook llama “símbolos inconsumados”: elementos que exceden el significado global de la obra (o del movimiento en el que se presentan), que no encajan en este significado, aunque no esté claro qué significado adicional aporten (B., p.103). Cook enumera la “marcha fúnebre” a partir de la barra 513 del primer movimiento, el fin abrupto del segundo, los tonos militares del tercero, las llamadas “fanfarras del horror”, la marcha turca, y muchos otros momentos en el cuarto movimiento –todos estos elementos “vibran con un significado implícito que rebasa el escenario musical” (B., p.93). No es tan sólo que su significado deba descubrirse mediante una interpretación atenta; aquí se invierte la misma relación entre textura y significado. Si el “escenario musical” predominante parece situar a la música en un significado claro y preestablecido (la celebración de la alegría, la hermandad universal, y así sucesivamente), acá el significado no nos es dado de antemano sino que parece flotar en una especie de indeterminación virtual. Es como si supiéramos que hay (o más bien, *que tiene que haber*) algún significado, sin jamás poder establecer *qué* significado es este.

¿Cuál, entonces, es la solución? La única solución radical implica un desplazamiento entero de la perspectiva y la representación problemática de la primera parte del cuarto movimiento. Las cosas no

comienzan a ir realmente mal sólo con la barra 331, con la entrada de la *marcia Turca*; van mal desde el principio. Debemos aceptar que hay algo de insípidamente falso en el propio "Himno a la alegría" para que el caos que se introduce a partir de la barra 331 sirva como una especie de retorno de lo reprimido, como un *síntoma* de lo que estuvo mal desde un principio. ¿Y si hemos domeñado demasiado al "Himno a la alegría"? ¿Y si nos acostumbramos mucho a usarlo como símbolo de feliz fraternidad? ¿Y si tuviéramos que enfrentarlo de nuevo, rechazando lo que tiene de falso?

¿Acaso no se aplica esto a Europa hoy? Tras haber invitado a millones, de lo más alto a lo más bajo (gusanos) a abrazarse, la segunda estrofa cierra portentosamente: "mas quien no pueda regocijarse, que se escabulla en llantos" (*Und wer's nie gekonnt, der stehle Weinend sich aus disem bund*) (B., pp.108.09). La ironía con que el "Himno a la alegría" de Beethoven sea el himno extraoficial europeo está, por supuesto, en que la causa principal de la crisis actual de la Unión sea precisamente Turquía. De acuerdo a la mayoría de las encuestas, la razón principal por la que aquellos que votaron por el *no* en las últimas referenda en Francia y Holanda fue su oposición a la membresía turca. El *no* puede estar fundamentado en términos populistas de derecha (*no* a la amenaza turca a nuestra cultura, *no* a la mano de obra barata inmigrante turca) o en términos multiculturalistas (a Turquía no se le debe permitir el ingreso porque no dio suficientes muestras de respeto por los derechos humanos en su tratamiento de los kurdos). Y la perspectiva opuesta, el *sí*, es tan falsa como la *cadenza* final de Beethoven. Así que, debería permitírsele a Turquía el ingreso a la Unión, o debería ésta acaso escabullirse, llorando, de la Unión (*Bund*)? ¿Puede Europa sobrevivir a la "marcha turca"? ¿Y qué si, como en el *finale* de la Novena de Beethoven, el verdadero problema no es Turquía sino la melodía en sí, la canción de la unidad europea tal como nos la toca desde Bruselas la élite tecnocrática postpolítica? Lo que necesitamos es una melodía central del todo nueva, una nueva definición de Europa. El problema de Turquía, le perplejidad de la Unión Europea con respecto a qué hacer con Turquía, no es tanto sobre Turquía como lo es sobre la confusión respecto a qué es Europa en sí.

¿Cuál es, entonces, el predicamento actual de Europa? Europa yace entre las grandes tenazas de América, por un lado, y la China por el otro. América y la China, vistas metafísicamente, son ambas lo mismo –la misma desesperación desesperanzada de tecnología desbocada y de la organización desarraigada del hombre de a pie. Cuando el confín más remoto del globo ha sido conquistado técnicamente y puede explotarse económicamente; cuando podemos acceder a cualquier incidente que gustemos, en el lugar que queramos, tan rápido como prefiramos; cuando, gracias a la cobertura en vivo televisiva, podamos simultáneamente “experimentar” un combate en el desierto iraquí y una ópera en Pekín; cuando, en una red digital global, el tiempo no es otra cosa que velocidad, instantaneidad y simultaneidad; cuando un ganador de un espectáculo de “reality TV” pasa a ser considerado el gran hombre de un pueblo, entonces, sí, se cierne sobre todo este barullo como un espectro la pregunta ¿para qué? –¿hacia dónde?– ¿y luego, qué?¹⁷

Hay así una necesidad, para la mayor parte de los europeos, de lo que Heidegger llamara *Auseinandersetzung* (confrontación interpretativa) con otros así como también con el pasado de Europa en toda su magnitud, desde sus antiguas raíces judeocristianas hasta su recientemente occisa idea del estado de beneficencia. Europa está hoy desgarrada entre el llamado modelo anglosajón –de aceptar la “modernización” (la adaptación a la reglas del nuevo orden global)– y el modelo franco-alemán –de salvar lo más que se pueda del viejo Estado de beneficencia europeo. Aunque opuestas, estas nociones son dos caras de la misma moneda, y nuestra verdadera tarea no es ni regresar a alguna visión idealizada del pasado –esos modelos están claramente extintos– ni convencer a los europeos de que, si hemos de sobrevivir como potencia global, debemos ajustarnos lo antes posible a las últimas tendencias de la globalización. Ni es tampoco la tarea de la que es debatiblemente la peor opción, verbigracia, la búsqueda de una “síntesis creativa” entre

¹⁷ Quienquiera esté mínimamente enterado del pensamiento de Heidegger irá, por supuesto, a detectar fácilmente en este párrafo una paráfrasis irónica del conocido pasaje de Martin Heidegger, *Introduction to Metaphysics* (Introducción a la metafísica, trad. Gregory Fried; New Haven, Conn., 2000), pp. 28-29.

las tradiciones europeas y la globalización, con el objetivo de conseguir lo que tienta llamar una globalización con rostro europeo.

Toda crisis es en sí una instigación a un nuevo comienzo; todo colapso de medidas estratégicas y prácticas a corto plazo (para la reorganización financiera de la Unión, y así sucesivamente) una bendición encubierta, una oportunidad de repensar nuestros mismísimos fundamentos. Lo que necesitamos es un rescate mediante la reiteración (*Wieder-Holung*). Mediante una confrontación crítica con toda la tradición europea, debemos repetirnos la pregunta, ¿qué es Europa? o más bien, ¿qué significa para nosotros ser europeos? e ir así planteando un nuevo principio. La tarea es ardua y nos obliga a tomar el gran riesgo de marchar hacia lo desconocido, pero su única alternativa es un deterioro lento, la transformación gradual de Europa en lo que Grecia fue para el tardío Imperio Romano, el destino de un nostálgico turismo cultural sin efectiva relevancia.¹⁸

Y –un asunto más a propósito del cual debemos arriesgar la hipótesis de que Heidegger tenía razón, aunque no en el sentido en el que lo pensara– ¿qué si la democracia no es la respuesta a este predicamento? En sus *Notes towards a Definition of Culture (Notas hacia una definición de la cultura)*, el gran conservador T.S.Eliot observó que hay momentos en los que la única opción posible está entre el sectarismo y la incredulidad, en que la única forma en la que puede mantenerse viva a una religión es haciendo una separación sectaria de su cuerpo general. Este es nuestro único chance hoy. Sólo mediante una “escisión sectaria” del legado europeo estándar, mediante la separación del cuerpo

¹⁸ En marzo de 2005, el Pentágono hizo público el resumen de un documento de alta confidencialidad que esboza la agenda estadounidense para la dominación del globo. Implora por un abordaje más proactivo hacia la guerra, más allá de la noción más débil de las acciones preventivas y defensivas. Se centra en cuatro tareas centrales: forjar alianzas con los llamados *failing states* para derrotar las amenazas terroristas intestinas; defender la patria, incluso mediante ataques ofensivos a grupos terroristas que estén planeando ataques; influir sobre las decisiones de países en encrucijadas estratégicas, como China y Rusia; y prevenir la adquisición de armas de destrucción masiva por Estados hostiles y grupos terroristas. ¿Aceptará esto Europa, satisfecha con su rol de Grecia anémica bajo el dominio del poderoso Imperio Romano?

decadente de la vieja Europa, podremos mantener vivo al legado europeo. Esta escisión debe volver problemáticas las mismísimas consignas que tendemos a aceptar como nuestro destino, como información no-negociable de nuestro predicamento –el fenómeno designado Nuevo Orden Global y la necesidad de acomodarnos al mismo a través de la “modernización”. Para ser francos, si el Nuevo Orden Global que emerge es el marco no-negociable para todos nosotros, Europa está perdida; de modo que la única solución para Europa está en tomar el riesgo y *romper* este hechizo de nuestro destino. Nada debe aceptarse como inviolable en esta nueva fundación, ni la necesidad de una “modernización” económica ni los fetiches liberales y democráticos más sagrados.

Así que aunque el *no* franco-holandés no esté sustentado en una visión alternativa detallada y coherente, por lo menos le hace espacio abriéndole un vacío que reclama ser llenado de nuevos proyectos –en contraste a la postura a favor de la Constitución que efectivamente excluye al pensamiento, presentándonos con un *fait accompli* político-administrativo. El mensaje del *no* francés para todo quien se preocupe por Europa es un *no* a los anónimos expertos cuya mercancía nos es vendida en coloridos envoltorios liberales y multiculturalistas que no nos impedirán pensar. Ya es hora de que nos volvamos conscientes de que tenemos que tomar una decisión propiamente política con respecto a qué es lo que queremos. No existe el administrador iluminado que pueda hacerlo por nosotros.

Traducción de Mónica Belevan



POEMAS / Julio Carrasco

LOS DETERGENTES LÍQUIDOS

Los detergentes líquidos imitan
el color y el aroma del zumo de limón
Más de una vez estuve
tentado a beberlos siendo niño
Entre azulejos cubiertos de óxido
los miraba deslizarse de un recipiente a otro

La televisión resplandecía
desde el living a oscuras
delineando mi propio reflejo
en esos frascos de plástico

Un jugo verde intenso
como la fiebre

pero un niño no podría saberlo.

NAVES ESPACIALES QUE VUELAN EN PARALELO

Las naves espaciales tripuladas dejan una estela
que queda flotando por un tiempo en el cielo y se deshace

En algunas regiones el espacio parece sujeto a una telaraña metálica
como si alguien hubiera lanzado una red para inmovilizarlo

Algunos hilos van desapareciendo
mientras aparecen otros nuevos más bonitos

En las regiones donde el espacio no ha sido sobrevolado
no hay líneas que parezcan redes ni telas de araña

Pero pronto pasará una nave espacial tripulada
dejando una estela en línea recta

Recuerdo haber leído que las rectas paralelas
se cruzan en el infinito

Entonces si Su Alteza lo prefiere
nuestras vidas no se acercarán más

Sino que serán como los rastros
dejados por dos naves espaciales que vuelan en paralelo

Dos líneas a punto de borrarse
que (sólo) se cruzan en el infinito

PIENSO EN LAS COSAS Y LAS OLVIDO

hoy mirar por la ventanilla de la micro
vuelve a tener para mí el mismo sentido que cuando era niño

nunca traté de explicarme por qué quedaba absorto
viendo pasar el mundo con la cabeza reclinada en el asiento

creo que lo que llamaba mi atención era el poco tiempo que permanecen
visibles

las particularidades del entorno, con la micro en marcha

en momentos así, hipnotizado por la visión del paisaje cambiante
el pensamiento parece resignarse a su falta de poder sobre las cosas

con la edad añadí emociones a objetos y lugares:
trucos de adulto para aferrarme al mundo

una trampa al fin y al cabo siempre duele recordar, un simple aroma
termina conteniendo el mismo daño que toda una temporada de mi vida

queda el sentimiento asociado a la imagen

listo para reaparecer suavemente desde la ventanilla de una micro

así una plaza una estación de metro y otros accidentes insignificantes
pueden volverse peligrosos como el mundo

pero he vuelto a mirar como antes y no trato de explicarme por qué
me sigue fascinando la visión del paisaje cambiante

tomo y dejo las cosas con el pensamiento
soy mi pensamiento y soy el mundo tras la ventanilla

pienso en las cosas, las siento y las olvido
y no pienso más en las cosas

y no pienso más en ellas

LAS COSAS MÁS IMPORTANTES...

Las cosas más importantes se rompen en el aire

(esto dije a una joven que hacía una mueca de espanto al ver cómo un
vaso de cerveza caía de mis manos)

No debe preocuparnos aquello que para hacerse añicos necesita
llegar al suelo

Las cosas realmente frágiles

Las pompas de jabón, los edificios de naipes, la ceniza a punto de
desprenderse del cigarro de una joven que gesticula en una fiesta

(casi digo los corazones)

Se rompen en el aire.

MAÑANA DE MARTES

No temas nada, gato tendido a un costado de la calle

La postal que somos se disipará en unos segundos

Hoy martes en la mañana la niebla desciende sobre nosotros

pero no deshace mi reflejo en tus ojos de vidrio:

soy la última cosa que verás

¿Llevarás mi imagen contigo al paraíso de los gatos?

Respirar ahora es tan difícil para ti

como para mí lo es comprender

¿Llevarás mi imagen contigo, al paraíso de los gatos?

CRÍTICA DEL VALOR EN SAUSSURE Y MARX / Kojin Karatani¹

1. SAUSSURE

Saussure insistió en que el lenguaje es un sistema social. Si es así, entonces ¿cómo es posible aprehender la *langue* que es un sistema sincrónico? Es imposible enfrentarse a este problema de forma empírica, simplemente porque es imposible dar cuenta de la *langue* como un todo, es decir, dar cuenta de toda la variedad de palabras usadas en *este* momento. Se sigue que lo que Saussure llama *langue*—para él, como hablante del francés— es técnicamente la suma de todas las palabras del francés que él sabe en *este* momento. Puesto de otra forma, la lingüística de Saussure se aleja realmente de la introspección trascendental. Saussure dice que la *langue* no es un hecho sustantivo; existe solamente en el sujeto hablante. Rechaza la noción convencional de que el signo expresa un cierto significado porque, cuando existe un significado para un sujeto hablante, también existe una forma que diferencia el significado—y la inversa es imposible. La *langue* no existe como un objeto pero se supone que existe en tanto y en cuanto hay significados que se comunican mutuamente. Saussure también habló de la *langue* como un sistema sincrónico—pero sólo a posteriori, después de su propia experiencia de lenguaje. En el sistema saussureano, y en su legado, una palabra es la “síntesis” del *significante* (sensible) y del *significado*

¹ Traducido, con permiso de la editorial, de las páginas 76-80 y 228-232 de Kojin Karatani, *Transcritique. On Kant and Marx*. The MIT Press, Cambridge (2003).

(suprasensible). Pero el punto crucial aquí es que dicha síntesis se establece solamente ex post facto —cuando *yo* la establezco. Al final de cuentas, cuando Saussure sugiere que la forma (el significante) constituye un sistema diferencial y relacional, la arquitectura del sistema toma tácitamente como premisa lo que Kant ya había denominado “apercepción trascendental”.

Fue Roman Jakobson quien empezó a aclarar este punto. Él se opuso a la noción saussureana de que “en el lenguaje sólo hay diferencias, sin términos positivos”². Jakobson pensó que era posible reordenar la organización fonética, que Saussure había dejado hecha un amasijo, reconstruyéndola en base a un conjunto de oposiciones binarias.

Especialistas modernos en el campo de la acústica se preguntan extrañados cómo es posible que el oído humano no tenga dificultad en reconocer la gran variedad de sonidos en un lenguaje ya que son muy numerosos y sus variaciones tan imperceptibles. ¿Puede ser de que se trate exclusivamente de un hecho acústico? No, de ninguna manera. Lo que reconocemos en el lenguaje hablado no son diferencias de sonido en cuanto tales sino los diferentes usos a los que son puestas por el lenguaje, i.e., diferencias que, aunque no tengan significado en sí mismas, son usadas para diferenciar una unidad de otra de un nivel superior (morfemas, palabras).³

Los fonemas no son lo mismo que voces/sonidos; son “forma” que existe como diferencia solamente después de que unidades de un nivel superior hayan sido tomadas en consideración. Lo mismo puede decirse de los morfemas, las palabras, y aún de las oraciones; también ellos son extraídos como diferencia (o como forma) solamente cuando unidades de un nivel superior han sido consideradas.

Esto significa que las “estructuras” siempre se presuponen tácitamente en base a la “subjetividad trascendental” que las sintetiza.

² Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, McGraw-Hill, New York (1959) p. 120.

³ Roman Jakobson, *Six Lectures on Sound and Meaning*, The MIT Press, Cambridge, (1978) p. 74.

Sin embargo, los estructuralistas pensaron que era posible obviar, e inclusive negar, la subjetividad trascendental, porque suponían la existencia de una función que, aunque substancialmente inexistente, hace que un sistema sea un sistema: de ahí el *signo cero*. Jakobson introdujo el fonema cero para poder completar el sistema fonético. “Un fonema-cero”, escribió, “se opone a todos los otros fonemas del francés por la ausencia tanto de rasgos distintivos como de características acústicas consistentes. Por otro lado, el fonema-cero se opone a la ausencia de cualquier fonema.”⁴ Los signos cero de este tipo sin duda provienen de las matemáticas. Por ejemplo, la estructura matemática formulada por Nicolas Bourbaki (André Weil y otros) es una regla transformacional que no es visible como forma sino que es una función invisible. Incluía como *sine qua non* en una regla transformacional hay una función no-transformacional. El fonema cero propuesto por Jakobson corresponde al elemento *e* en los grupos transformacionales matemáticos. Debido a esto, un conjunto de oposiciones relacionales puede constituirse en estructura. Lévi-Strauss se inspiró en esta aserción sobre la composición ordenada del caos: “La lingüística estructural jugará el mismo papel renovador respecto de las ciencias sociales que la física nuclear, por ejemplo, jugó respecto de las ciencias físicas.”⁵ Y entonces aplicó grupos kleinianos (como estructura algebraica) a sus análisis de las estructuras de parentesco heterogéneas en sociedades “no-civilizadas”. Fue aquí que el estructuralismo en sentido estricto nació.

Sin embargo, a fin de cuentas, el signo cero no hace sino reintroducir la subjetividad trascendental –la nada que constituye la estructura de un sistema– y resulta imposible deshacerse de ella. El cero fue inventado en la India y originalmente era el nombre para *no mover una cuenta* en una tabla para contar parecida al ábaco. Si no fuera por el cero los números, digamos el 205 y el 25 serían indistinguibles. En otras palabras, el cero “se opone a la ausencia de cualquier otro número”. El

⁴ R.Jakobson y J.Lotz, “Notes on the French Phonemic Pattern”, en Roman Jakobson, *Selected Writings*, vol.1: Phonological Studies, 2 ed., Gallimard, Paris (1951) p. 872.

⁵ Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, vol. 1, Basic Books, New York (1963) p. 33.

cero introdujo el sistema del valor-lugar. En sánscrito la palabra para *cero* es la misma que para el concepto budista de vacío, *sunyata*. No es una exageración decir que la filosofía budista se desarrolló alrededor de este concepto.⁶ Cuando Gilles Deleuze observa que “el estructuralismo es inseparable de una nueva forma de filosofía trascendental en la que el lugar tiene preeminencia sobre aquello que lo ocupa”⁷ se olvidó de decir que una cierta filosofía trascendental ya operaba en el sistema del valor-lugar. Así, el estructuralismo comenzó con la introducción del “signo cero”, aunque después los estructuralistas no se hayan preocupado en observar sus implicaciones filosóficas. Mas bien, creyeron que habían limpiado el “pensamiento moderno” que se había originado en el ego cogito. Sin embargo, en el momento en el que se dieron cuenta de que podían obviar la subjetividad ya la habían aceptado tácitamente como premisa y luego se olvidaron de ella.

Regresando a Saussure, uno debe apreciar lo significativo de su ambigüedad –la fuente del descontento de Jakobson. Saussure proponía que en el lenguaje sólo hay diferencias. Él concibió a la *langue* como valor– una idea que para Jakobson representaba el caos. Es importante señalar, sin embargo, que cuando Saussure concibió a la *langue* como valor él ya había asumido la existencia del otro, esto es, de otras *langues*. El énfasis en “sólo diferencias” no fue hecho en referencia a un sólo sistema relacional (*langue*) sino, y desde un comienzo, fue hecho hacia afuera, en referencia a una multitud de sistemas relacionales (*langues*). Lo que quiere decir que Saussure descubrió la *langue* por el camino de la introspección, presuponiendo al mismo tiempo una externalidad más allá de la introspección, o una alteridad más allá de la internalización. La aproximación escéptica de Saussure hacia la lingüística parte del sentido mismo de la diferencia. Así, podría decirse que la lingüística de Saussure fue una crítica kantiana a dos tendencias existentes: de un

⁶ Traducida al árabe, *sunya* se convirtió en *sifr*, significando al mismo tiempo ‘cero’ y ‘signo’, o símbolo, similar al inglés ‘cipher’ [y al español ‘cifra’]. Un factor que contribuyó posiblemente a que se emplease el signo matemático ‘0’ es que es la primera letra de la palabra griega *ouden*, que significa ‘nada’.

⁷ Gilles Deleuze, “A quoi reconnaît-on le structuralisme?”, en *Histoire de la philosophie*, vol. 8: *Le XXe Siècle*, ed. François Châtelet, Hachette, Paris (1972) p. 300.

ado, a la lingüística de Wilhelm von Humboldt de comienzos del siglo XIX, que consideraba a los lenguajes como *Volksgeist*, y, de otro, a la lingüística histórica, que observaba la transformación del lenguaje como si fuera el resultado de una ley científica de la naturaleza, como un objeto independiente de la conciencia. Contra la primera tendencia, Saussure rechazó la coherencia interna del lenguaje, y la enfatizó contra la segunda. En otras palabras, su ambivalencia reside en el hecho de que él tomó a la *langue* como un sistema sincrónico cerrado, aún cuando al mismo tiempo le negaba tal coherencia interna.

Desde esta perspectiva, el significado de la proposición de Saussure de que la *langue* es *social* se vuelve claro. No está diciendo simplemente de que la *langue* es un *fait social* (Durkheim) más allá de la conciencia individual; ni está diciendo simplemente que los términos individuales existen sólo en un sistema relacional que los abarca. Tales concepciones asumen la posición de una sola *langue* –un sistema, una comunidad, y como tales replantean la subjetividad trascendental. Pero la *langue* es apropiadamente *social* solamente cuando es vista en relación a (y en comunicación con) otros sistemas de reglas (*langues*) o comunidades. Como noté previamente, Wittgenstein buscó analizar la comunicación lingüística en el contexto de su enseñanza a extranjeros. Negó la posibilidad del lenguaje privado no desde la posición convencional –que el lenguaje es una regla comunitaria– sino desde una heterología que ve al lenguaje como el tipo de comunicación “social” por medio del cual aquellos que pertenecen a comunidades distintas se encuentran. Por lo tanto, si existe tal cosa como *el giro lingüístico*, éste no existe en la negación de la subjetividad desde el punto de vista del lenguaje, sino más bien en el descubrimiento de un sujeto dentro de la “duda” albergada en el campo de la diferencia social. Tal es el lugar crítico de la transcrítica.

2. MARX

Ningún producto puede producirse sin trabajo. La economía clásica, por lo tanto, le confiere al trabajo valor sustantivo. Sin embargo,

lo que convierte a un producto en valor es la *forma* del valor, a saber, el sistema relacional de las mercancías. No es que sólo con materia prima y trabajo pueda conferírsele valor a una cosa. Es gracias a la forma del valor que la materia prima y el trabajo se vuelven objetos económicos. La economía clásica conceptualizó el valor-trabajo que existe más allá del precio empírico, mientras que los economistas neo-clásicos negaron el valor y buscaron mantenerse dentro de la esfera empírica de los precios. Lo que ambos pasaron por alto fue el hecho de que tanto el precio como el valor-trabajo son variantes derivadas de la forma del valor (qua sistema relacional). Para poder solidificar nuestro entendimiento de la forma del valor, una referencia "lingüística" es de gran ayuda, porque el valor es esencialmente como el lenguaje. Pero pronto nos damos cuenta de que, sin embargo, es más bien la lingüística la que siguió el modelo de la economía política.

[...] De hecho, Saussure empleó un modelo de economía política cuando concibió a la *langue* como un sistema sincrónico. El concepto de "sincrónico" indica un cierto estado de equilibrio más que un cierto instante en el tiempo. La lingüística convencional se había centrado en observar un cierto elemento lingüístico en su transformación histórica, como si estuviera separado del sistema entero. Saussure propuso una antítesis a esto: la transformación de los elementos en un sistema relacional provoca un cambio en todo el sistema y produce un sistema nuevo; la transformación diacrónica de la *langue* debe entenderse como un cambio del sistema mismo. No hay nada menos que un cambio de un estado de equilibrio a otro. Obviamente, la idea proviene del "sistema general de equilibrio" de Vilfredo Pareto (1848-1923) quien enseñaba en la Universidad de Laussane. Pero Saussure desarrolló y amplió esta idea; no se mantuvo en el modelo de Pareto, como muchos de los ejemplos de Jakobson, que no eran sino refraseos de la economía neoclásica.

Saussure se separó de la teoría neoclásica. Su convicción fue que en la *langue* no hay más que diferencias; es un sistema valores puros —estas ideas no hubieran sido posibles si hubiera pensado dentro de un sistema unitario (i.e. de una *Langue*). Saussure introdujo el concepto de valor

sólo cuando tomó en consideración otro sistema de *Langue*. El punto de Saussure es que cuando una palabra se traduce de una lengua a otra, posee el mismo significado, y sin embargo, el valor de la palabra se ha alterado en el nuevo/diferente sistema en correspondencia con sus diferentes relaciones con otras palabras. Desde este punto de vista, Saussure explica que no hay significado apodícticamente atado a un significante; en otras palabras, no hay significados inmanentes. Tal como lo señaló Hjelmslev, el significante y el significado no pueden separarse conceptualmente dentro de un único sistema sincrónico. El concepto de valor, distinto del de significado,—o “precio”, en economía— se vuelve necesario solamente cuando diversos/diferentes sistemas están en juego.

¿Y Marx? En términos generales, Marx negó la idea de considerar el dinero y el lenguaje analógicamente. “Comparar dinero con lenguaje no es menos incorrecto. Las ideas no se transforman en lenguaje de tal forma que sus atributos particulares se disuelven y su carácter social existe paralelamente al lenguaje tal como el precio existe paralelamente a la mercancía. Las ideas no existen independientemente del lenguaje. Las ideas que deben traducirse primero de la lengua madre a una lengua extranjera para poder circular e intercambiarse constituyen una analogía mejor; pero entonces la analogía no es con el lenguaje sino con el carácter extranjero.”⁸ Es decir que, si una analogía entre lenguaje y dinero se vuelve crucial, es solamente relativa a su carácter foráneo [*Fremdheit*].

Saussure empleó tropos económicos solamente cuando habló del valor en la *langue*, distinto de la cuestión del significado. Lo explicaba echando mano de ejemplos de diferentes unidades monetarias.⁹ Si uno sigue esta analogía, el significado se identifica con el precio mientras que el valor corresponde a la diferencia entre sistemas

⁸ Karl Marx, “Economic Manuscripts of 1857-58”, en *Collected Works*, vol.28, p99.

⁹ “Para responder esta cuestión, es relevante señalar que aún casos no-lingüísticos de valor de cualquier tipo parecen estar gobernados por un principio paradójico. El valor siempre involucra: (1) algo *disímil* que puede ser intercambiado por el objeto cuyo valor está bajo consideración; y (2) algo *similar* que puede ser comparado con el objeto cuyo valor está bajo consideración. [...]. *Course in General Linguistics*, p. 113-114.

relacionales que determina el precio. Dentro de un sistema sincrónico, una mercancía se relaciona con todas las otras mercancías. Intercambiar una mercancía por dinero no es simplemente un evento entre dos cosas (la mercancía y el oro), sino que es colocar la mercancía en relación con todas las otras mercancías. El precio de una mercancía no expresa simplemente una relación de equivalencia con el dinero, sino que agrega la relación con todas las otras mercancías. Más aún, el precio de una mercancía varía en diferentes sistemas. Y la diferencia persiste inexorablemente aún cuando un equilibrio de precios se presupone en un sistema individual. Si se coloca en diferentes sistemas, un intercambio –aún a un precio que es el mismo en sistemas individuales– puede generar un margen de ganancia (plusvalía).

Para repetir, Marx no le prestó atención al valor como distinto del precio de equilibrio, y esto se debe a que él comenzó a pensar desde una heterología de sistemas. Nunca presentó el valor como un dato empírico –que es una imposibilidad. Empíricamente hablando, todo lo que tenemos es un precio de equilibrio. Esto es lo mismo que decir que empíricamente sólo hay ganancias, pero no plusvalía. Lo que Marx descubrió como valor –el trabajo abstracto, social– toma como premisa la existencia de sistemas heterogéneos. Por lo tanto, el concepto de valor en Marx contiene en sí el secreto de cómo es que la plusvalía (o el dinero) se transforma en capital. Pero, aún si la plusvalía puede alcanzarse como resultado entre diversos sistemas, todo el evento es invisible para cada participante. Esto es así precisamente porque el proceso que genera plusvalía Dinero-Mercancía-Dinero' (D-M-D') se desdobra en D-M y M-D'–que ocurre en tiempos y lugares distintos.

[...] Este es el punto crucial: lo que produce capital también genera la posibilidad e inevitabilidad de una crisis. Este es el *destino* del capitalismo. Como dice Marx, a través del dinero, vender y comprar se desdoblan tanto espacial como temporalmente. El propietario del dinero puede comprar lo que sea, donde sea, cuando sea. Viendo esto una vez más en analogía con el lenguaje, el dinero es como la escritura [*écriture*] en contraste con el habla [*parole*]. Los textos escritos pueden ser leídos por quien sea, donde sea, cuando sea, y su circulación es invisible.

Lo que es unívocamente entendible para un otro presente en el habla debe ser leído diferentemente en diferentes *langues* mediante la escritura. Ambos son el resultado odioso de la comunicación mediada y van de la mano con la fantasía del intercambio directo y transparente. Tal como Jacques Derrida lo problematizara en *Of Grammatology*, la filosofía desde Platón ha tenido una hostilidad hacia las letras/cartas, mientras admiraba el intercambio comunicativo transparente y directo.¹⁰ Así como la crítica platónica de la escritura tomaba por dado el ser irresoluble de la escritura, la idea del trueque, el punto de partida de la economía clásica –tal como puede leerse en la narrativa de Robinson Crusoe– tácitamente tomó como premisa el irreductible ser del dinero (qua el equivalente general).

Traducción de Mario Montalbetti



¹⁰ Jacques Derrida, *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore (1976).

CUENTOS BREVÍSIMOS / Carlos Eduardo Zavaleta

IMAGEN DEL PERÚ

Alguna vez, acuciado por un periodista que preguntó cuál sería la imagen de su país, él recordó una fotografía del cusqueño Martín Chambi, la del indio grandazo, de llanques y de ropa agujereada y rotosa, con el sombrero de lana manchado de negro por el sudor, y envuelto el cuerpo dos veces por una reata de arriero.

Esa mezcla de fuerza y pobreza (y sin duda de hambre, la bola de coca en sus carrillos), esa mirada polvorienta, debieran tener colgada en sus oficinas los gobernantes, como señal de vergüenza y también de acicate para lograr un cambio que ya no puede postergarse.

Así, un fugaz cuerpo entero, visto en los extremos del llanque y del sombrero de lana, puede ser un intruso duradero entre los documentos históricos.

UNA FIGURA EN EL LOUVRE

Entre las maravillas que vi tiene asimismo un sitio la joven tullida (única en la multitud de impetuosos amantes del arte), a quien, sin duda por cortesía, un empleado del museo había colocado en una especie de tubo vertical en forma de cañón, oh no, de un ascensor largo

y metálico que la llevó muy arriba, por encima de nuestras cabezas, tocando casi la espléndida pirámide de vidrio, y desde ahí dentro le señaló con el brazo las maravillas que sólo ella podía contemplar, los majestuosos y quizá eternos edificios de ahí afuera, y las calles como plazas públicas, y los miles de coches cruzando como animales sedientos, y la “otra” pirámide de Napoleón, y todo ese espacio de bellísimas simetrías casi casi comparables con la música.

La tullida parecía un bulto arrugado, sin clavículas, apagado y doblado sobre el pecho, aunque luego alzó la cabeza, los brazos, y sonrió al joven empleado que la había subido hasta ese observatorio del mundo.

EL CUARTO DEL LOCO

En los techos de Lima
siempre hay un cuarto para
el loco

Paul Gauguin

En el cuarto penumbroso de mi memoria está la voz de Estuardo:

—Éramos muy jóvenes entonces. Rafael y yo, digo, Martín Adán y yo, al salir del colegio Alemán, paseábamos en grupos que se iban disolviendo a medida que él y yo decíamos cuál era nuestro destino (Barranco), y así, nuestros condiscípulos se quedaban por la avenida Arequipa como hilos de un ovillo que luego se esfumaría. Casi convertidos en el aire de la nada llegábamos primero a su casa, y yo, el último testigo de la amistad, a la mía. Una vez, no sé cómo, Rafael no estaba en el grupo y entonces un par de muchachos y yo íbamos a buscarlo, quizá a tomar lonche en su casa. Así, no puedo olvidar una tarde en que golpeamos la puerta y algo sucedió en cadena ahí adentro, el ruido súbito de la sala, y el otro ruido mayor del pasadizo, los gritos que se esforzaban

por acallar, los pasos repentinos que subían coléricos o miedosos por la escalera, y otra vez el estrépito no sólo en el segundo piso, sino la estampida hacia más arriba. Luego, venía el silencio como un lago que no se mueve. Hasta que él, tratando de sonreír y con los pelos por la cara, abría la puerta:

—¿Qué pasó, Rafael?

—Nada, nada ¿quieren un café con leche?

Pero de nuevo surgía el rumor incomprensible en los altos, e inclusive una voz extraña, perdida, un grito de libertad o de su asfixia, un alarido insoportable. Entonces él volvió a sonreír, esta vez tranquilamente.

—¿Ah, eso? No le hagan caso. Un pariente está mal de la azotea y no sabe que lo escondemos en el altillo. Desde ahí dice que mira los barcos *ausentes* del Callao.

HOMBRE INVADIDO POR LAS POSIBILIDADES

En inglés, el principal significado de *Choke* es atragantamiento, digamos, privación del aire y luego asfixia mortal.

De la infancia recuerdo que cada vez que yo subía a una camioneta de mis parientes, leña *Choke* en un botón del pintoresco tablero de dirección. Se tiraba de lo que parecía una cabecita, y el auto empezaba a remecerse y a encender. Era el antiguo *starter*, el arrancador, o sea, el significado opuesto al de la asfixia predicha.

Hace años, al llegar a Londres en setiembre, mi mujer y yo nos dimos en la calle con una familia muy ruidosa, muy movediza, muy peruana. La madre y las dos hijas eran bellas, y para completar la belleza, no estaba ahí el marido. La madre, en vista del mal tiempo de Londres,

nos invitó a conocer su cabaña (una *shack*), eufemismo para una casona estilo Tudor, con las cintas de madera oscura, muy visibles en la fachada, y por supuesto remozada y moderna por dentro, pero siempre techada con paja, con ese toque final de los *thatchers*, dicho sea sin las alusiones políticas de aquel tiempo.

La casona estaba casi en el centro de Inglaterra, en la famosa ciudad de Chester. Oyendo sólo esos sibillantes vocablos de *shack*, *thatcher* y *Chester* tuvimos, creo yo, que aceptar la invitación.

Pero los inconvenientes del último traslado a Londres nos enredaron las manos por meses y sólo pudimos llamar a la dama amiga a comienzos del frío noviembre. Hablamos con ella y con sus bulliciosas hijas, y nos citamos en Chester para el 20 de noviembre. Sin embargo, para confirmar el viaje, yo llamé la víspera.

Me respondió una breve y áspera voz de hombre inglés. Por esa voz pude saber que el desconocido estaba apresurado y quizá molesto. Luego, se frenó un poco cuando le dije quién era y le recordé la invitación de la dueña de casa.

—Mi mujer ha muerto —dijo con esa voz dura y cortante.

—¿Cómo, y cuándo, señor?

—Anteayer. La enterramos ayer y hoy es sábado.

—Pero ¿cómo, así no más? —se me salió la frase infantil.

—Algo oí de esa invitación —dijo él.

—Pues mi sentido pésame, señor. ¿Se puede saber de qué murió tan súbitamente?

—De *choke* —dijo—, de *choke* —repetió, cuando mi cabeza giraba por dentro, ubicando los casilleros y buscando el significado terrible.

—¿No pudo tragar algo, entonces? —pregunté.

—Fue un *choke*. Fue un pedazo de carne. Ella se había quedado sola en casa —y me colgó esa voz de abreviaturas, que parecía acorazada contra los detalles.

El hombre creyó sin duda que iba a salvarse de mí. Mi mujer me iba a someter a otro interrogatorio peor. Yo sabía poco sobre esa clase de muertes, y de pronto, a lo lejos, envolví a ese desconocido en una súbita y talvez profunda compasión. Volví a llamar, pero no, ahora no supe qué decir.

—¿Para qué más llama usted?

—Para preguntar por el resto de la familia, señor, por sus hijas.

—Ellas han salido. Estoy solo y es la hora de mi almuerzo. Estoy comiendo un pedazo de carne—y volvió a colgar.

GOLPES DE CIEGO

—¿Cuál es la escena callejera más extraña que hayan visto? —dijo el preguntón.

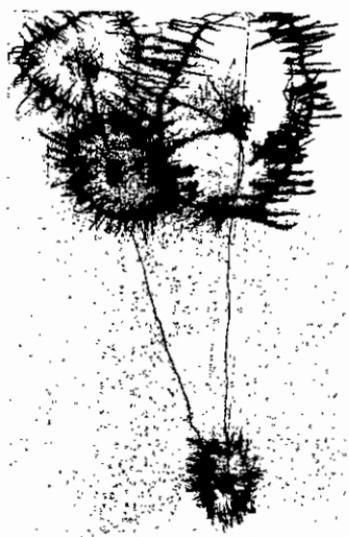
—Para mí —dijo uno de los tres hombres—, fue una pareja joven y semidesnuda, fornicando tranquilamente en la sombra, inclusive con un inesperado cambio de posturas. Era vísperas del Año Nuevo y así nadie excepto yo miraba esa soledad.

—Hablando de soledades —dijo el segundo hombre—, recuerdo una madrugada en la plaza Bolognesi, con la única banca en que un borrachín fue asaltado por una mujer mestiza y fornida. Ella lo abofeteó y lo dejó torcido, como a un muñeco, y luego le robó tranquilamente el reloj y se alejó metiéndose por Guzmán Blanco. Desde la esquina, se volvió a estudiar mejor a su víctima, y luego de unos minutos, regresó a la banca y le robó los zapatos, y cuando creí que la cosa había acabado, volvió por tercera vez a quitarle el saco y la corbata. Yo estaba en el

balcón de mi casa y quizá me robaban algo también a mí. Pude haber gritado, pero lo miré todo hasta el final.

—Hablando de la plaza Bolognesi —dijo el tercero—, ahí funciona un local de la asociación de ciegos. Casi caía la tarde cuando en una de las anchas veredas, chocaron dos bandos de ciegos, gritándose y golpeándose con palos. Mi ómnibus se detuvo y pude mirar bien a los dos bandos que se llamaban primero y luego se arremetían, pero entre el grito y el golpe siempre hubo un silencio, un ritmo, un estudio del aire y los mínimos ruidos en esa plaza tan ruidosa.

—A mí los ladrones, los ciegos y las parejas de vagabundos me llegan hasta donde ustedes saben —dijo el que había preguntado—. Vamos, carajo, a chupar en la chingana del frente.



FRAGMENTO DE EL FILO Y LA NAVAJA:
WITTGENSTEIN, DUCHAMP Y UNA
ESTEREOMETRÍA DE LA DESTRUCCIÓN /
Mónica Belevan

§229. El *Tractatus* está escrito en clave de límite: considérese si no su redacción en aforismos. Aforismo deriva del griego *aphorismos*, *aphorizein*: *apo-* + *horizein*, delimitar, definir un horizonte.

Una vez demarcada el área se construye –si tan sólo *gestualmente*– hacia arriba, como si lo que se estuviera erigiendo fuera no ya un esquema sino un esqueleto, la construcción: “[p]arte poderosa del silencio y, poco a poco, se alza en bóveda, sostenida mediante proposiciones laterales, maravillosamente distribuidas alrededor del instante, dictamina y rechaza sus incidencias, que remonta, para llegar finalmente a su clave y volver a descender, después, por prodigios de subordinación y equilibrio hasta el término seguro y la resolución completa de sus fuerzas” (Valéry, *Estudios...*, p.81).

§230. Pero el *Tractatus* no es de piedra (como ningún libro que presuma de serlo, *sobre todo* en filosofía, donde la presunción implica los peligros del apriorismo). “Libros de piedra” llamaba a las catedrales Fulcanelli. La extraña casa-catedral que erigiera Wittgenstein en Viena con piedra de verdad y no en base a los valores de verdad de las proposiciones, podría considerarse digna del epíteto.

§231. Una de las razones por la que la forma del *Tractatus*, de por sí inusual, fuera a resultar dura al lector y paulatinamente frágil a su autor, estribaba en que un edificio como éste pudiera erguirse sobre aire y cristal de roca.

Hay en el *Tractatus* un desequilibrio estructural patente: este libro de valor casi escultórico, redactado a contraluz, dispuesto a renunciar a lo experiente por lo transparente, tallado con una maestría y un cuidado tales que pareciera hecho de una sola pieza; es tan perfecto en su disposición y tan etéreo que *nada* sino una cierta condición de irrealidad *implícita* a la obra, –una falla endémica al propio material o a su cantera– explica el hecho de que esté vetada tan oscuramente por un surco acre, o dotada de una nervadura tan aguda.

§232. “El impulso artístico original” diría Worringer, “está en busca de la pura abstracción como única posibilidad de sosiego ante la confusión y oscuridad de la imagen del mundo, y crea una abstracción geométrica a partir de sí mismo, de manera puramente instintiva” (Ferrier & Pichon, p. 94).

La problemática del artista en Worringer es cercana en aspectos a la problemática intertractaria en Wittgenstein. El mentado “impulso artístico” genera un cisma solipsista entre el impulsado –el artista– y el mundo externo. De éste, el artista toma, abstrae, y restituye a los objetos con debida artisticidad –es decir, despojándolos de vida, de tiempo y de toda muestra de mundanidad–, logrando así “el entrecruzamiento de la presentación artística con el mundo rígido cristal-geométrico”; algo bastante similar al *Tractatus* (o al “castillo de pureza” del que hablara Paz al referirse a Duchamp). Desearía apoyar mi caso sobre las palabras del propio Wittgenstein (*Investigaciones*, 103): “El ideal, tal como lo pensamos, está inamoviblemente fijo. No puedes salir fuera de él: Siempre [sic] tienes que volver. No hay ningún afuera; *afuera falta el aire*” (Las itálicas son mías).

§233. La frase está situada de tal modo que puede entenderse como un *caveat lector*, y la más superficial de las lecturas permite apreciar que Wittgenstein *no esconde nada*: “No hay ningún afuera”, dice, categórico, “*afuera falta el aire*”, de repente endeble, vítreo, timorato. Porque afuera falta el aire *para mí*.

El terror de esta frase me parece tan auténtico, y, desde un punto de vista "literario" tan frontal y *mal trabado*, que no caben dudas que se trata de un terror real, una variante invertida del "*Lasciate ogni speranza, voi che entrate...*".

§234. El horror hierático y característico de un arte frío, falto de empatía.

El único ámbito de encuentro en el que se pueden dar en simultáneo empatía y abstracción es, según Worringer, en la perversión enérgica del gótico. De ajustarnos a esta consigna, podría sostenerse que para dar con la superación del *Tractatus* no habría que remontarse ya a las *Investigaciones* (en las que, por cierto, prima de manera abrumadora lo empático por sobre lo abstracto; todo lo cual confirmaría que no se opera en ellas una contraposición al *Tractatus*, sino una contraposición *complementaria* al mismo) sino a 1926 y Stonborough, la casa-catedral.

(La tensión que hay en el *Vidrio* se repara con su resquebrajadura).

En lo que concierne al *Tractatus*... hay demasiado *arte*, demasiado *Wittgenstein*, en el *Tractatus*.

*

§235. Lo cual no debe sorprender, ya que el proceso de su redacción fue penoso en extremo, conducida en un estado colindante con la insania y señalado por depresiones abismales, entusiasmos absolutos y las tentaciones leales de un suicidio en apariencia tan confiable –tan seguro–, que Wittgenstein parece haberlo imaginado *hasta como postergable*. El hecho es que, entre 1912 y 1914, el propio Russell –quien aún era poco propenso a la exageración– teme por la vida del alumno, cuya inteligencia:

"Se siente a sí misma vivamente, se representa, se lamenta [...] como un animal que se acosa a sí mismo, [y] excita los grandes recursos de los que dispone, el poder de su lógica y las admirables virtudes de su lenguaje, para corromper todo lo visible y cuanto no

es desolador en absoluto. Es una inteligencia que se quiere frágil y absolutamente amenazada, rodeada por todas partes de peligros y de soledad, y de todas las causas de terror y de desesperanza. No puede soportar haber caído en las redes del tiempo, del número, de las dimensiones; no puede soportar estar cogida en la trampa del sistema del mundo" (Valéry, *Estudios*, pp.45, 47).

§236. Como resultado, el *Tractatus* obedece menos a las estructuras arduas pero reforzadas típicas a la filosofía que a los lineamientos –harto más providenciales– de la prueba ordálica: en el lector emerge algo parecido a un reclamo de piedad que el libro no le puede dar.

Las ideas gobernantas del *Tractatus* (interioridad/exterioridad; esencialidad/generalidad; realidad/idealidad; simplicidad/complejidad; exactitud o precisión, unidad y correspondencia) se ensamblan en una Tiranía de las Once cuya purga y eventual exilio es precisamente el objeto de las *Investigaciones*.

Si se sigue por donde se había empezado no se sigue a ninguna parte, "vamos a parar a terreno helado en donde falta la fricción y así las condiciones son en cierto sentido ideales [¿ideales para qué, pregunto yo?], pero también por eso mismo no podemos avanzar. Queremos avanzar; por ello necesitamos la fricción. ¡Vuelta a terreno áspero!" (*Investigaciones*, 107).

*

§237. Una forma decididamente rara, casi incantatoria y semejante a una *letanía*, puede detectarse en dos puntos cruciales en Wittgenstein: uno en cada una de sus grandes obras.

La primera está en el *Tractatus*, y puede concebírsela como una cantata autohipnótica en la que se opera el "embujo del lenguaje" por el que el filósofo habría de sentirse vulnerado y vulnerable

tantos años. “Una figura nos tuvo cautivos. Y no podíamos salir, pues reside en nuestro lenguaje y este parece repetírnosla inexorablemente” (*Investigaciones*, 115, ver §103).

La secuencia, de elegíaca musicalidad, va de 6.1223 a 6.1263 aproximadamente, y puede observarse a manera de estribillo o *kyrie* el: “está claro”.

Comprobablemente, no es sino hasta *este punto* que el *Tractatus* tropieza del todo: hasta antes de aquí, el libro entero incluye casi todas las prescripciones que Wittgenstein a duras penas desempolvaría para trasladarlas a las *Investigaciones* (ver §17).

§238. No es hasta la letanía que *el medio se apodera de los fines del autor* y la obra doblega a su obrero. De ahí que podamos decir sin temor a excedernos que los últimos “parágrafos” del *Tractatus* son un auténtico canto de cisne. Lo que no ha de perderse de vista es que hay *dos* zonas de quiebre en el *Tractatus*, el “*kyrie*” y la conclusión (o quizá sólo una rajadura qué, como la que atraviesa al *Vidrio* de Duchamp, alterna entre, y une a, dos planos). Y como en el caso del *Vidrio*, las grietas que atraviesan al *Tractatus* no lo hacen ver *del todo* o meramente como: “...un cristal hecho añicos”. No; tienen *forma*. “Hay una simetría en esas resquebraduras... una curiosa intención añadida [...] por la propia obra [...] una intencionalidad *ready-made*, y me merece un respeto” (Tomkins, p. 342).

¿No será, acaso, esto lo que el *Tractatus* muestra?

§239. Veamos ahora la segunda “letanía”, en las *Investigaciones*, más o menos de 53 a 90. Escrita de manera casi exorcística, parece empeñada en expeler, uno por uno, a esos 11 demonios del *Tractatus*.

Lo que sale a relucir aquí es que no hay nada que *sacar* a relucir, y que las presunciones de la filosofía general no coinciden de manera alguna ni empalman por ninguna parte con las intenciones profilácticas de la “afilosofía” particular de Ludwig Wittgenstein.

A veces las unos y el otro caen en errores de la misma índole. La diferencia está en que cuando Wittgenstein ve una señal de alarma, se cubre la cabeza donde otros se entusiasman [...]. Wittgenstein se cubre la cabeza *precisamente* allí dónde otros se entusiasmarían. *Ese entusiasmo es su señal: Ese, su coraje filosófico.*

*

§245. A LA MANNIERE DE TROIS STOPPAGES ETALONS

Tres lecturas del *Tractatus Logico-Philosophicus*

LECTURA POSIBLE DEL TRACTATUS, I (REPRESENTACIONAL):

Wittgenstein logra con el *Tractatus-Logico Philosophicus* la representación a escala real de una filosofía completa, y sus arrebatadores párrafos finales confirman al libro como el fracaso más perfecto en la historia del filosofar, una biopsia de la enfermedad que venía minado la salud mental del pensamiento desde la modernidad.

Seguramente sin siquiera proponérselo, lo que logra Wittgenstein con el *Tractatus* es poner en evidencia –no diciéndolo, sino *mostrándolo* en cuerpo entero– hasta qué punto el lenguaje es idéntico, no al mundo, sino a la concepción de mundo que tengamos. El *Tractatus* muestra mucho más, retrospectivamente, de lo que cree mostrar (gran arte es el que no se agota en sus creencias. Excede a su autor y supera a su época a la vez que pertenece a él y está inscrito en ella):

“Las exigencias de una prosodia estricta son el artificio que confiere al lenguaje natural la calidad de un material resistente, extraño al alma y aparentemente sordo a nuestros deseos. Si tales exigencias no fueran insensatas más que a medias y no nos incitasen a la rebeldía, serían radicalmente absurdas. Una vez que se aceptan, ya

no se puede hacer todo, ya no se puede decir todo; y para decir aquello que fuera, no basta con concebirlo intensamente, o con estar pletórico y embriagado, ni con dejar escapar del instinto místico una figura prácticamente construida. Solo a los dioses les es concedida la inefable indiscriminación acto pensamiento. Lo nuestro es penar, conocer con amargura la diferencia; lo nuestro es perseguir palabras que no siempre existen, coincidencias quiméricas; lo nuestro es resistir en la impotencia, tratando de armonizar sonidos y significados, creando a plena luz una de esas pesadillas en las que el soñador se agota en el esfuerzo inacabable por igualar dos fantasmas de siluetas tan inestables como él mismo" (Válerý, *Estudios...*, p. 63-4).

LECTURA POSIBLE DEL *TRACTATUS*, II (ORGANICISTA):

Tomemos al *Tractatus* por una obra completa. Sería la única obra jamás llevada a término por Wittgenstein, en parte por tener entre sus fines el establecimiento de los primeros principios proposicionales, las "proposiciones atómicas" tan indispensables para su éxito como imposibles de acotar.

Peró el orden propuesto es tal, que el término de la obra implica su exterminio.

El *Tractatus* es la *parte* completa de un pensamiento completo en virtud y a pesar de su incompletitud.

Es la *representación* de un pensamiento de cabo a rabo (es decir, de un pensamiento entero, con rabo de paja anexo).

No se trataría pues, de un *picture theory*, sino de un *picture of a theory*.

En su ilustración de una Idea de principio a fin, el *Tractatus*, acorde a la literatura de su época, sería una escatología.

"...se reduce el pensamiento ordinario a algo parecido a las ensoñaciones de un durmiente que despierta, y parecería que la secuencia de esas ensoñaciones, la nube de combinaciones, de contrastes, percepciones [...] flotan indeterminadamente y a gusto, desa-

rollándose con una regularidad *perceptible*, con la obvia continuidad de una máquina. Luego surge la idea o el deseo de precipitar el movimiento de este progreso, de empujar sus terminos hasta sus límites, los límites de la expresión imaginable "tras lo cual, todo habrá cambiado. Y si este modo de consciencia se volviese habitual, uno llegaría a considerar de una vez todos los posibles resultados de un acto contemplado, todas las implicancias de un objeto concebido, para así conseguir su aniquilación" (Válery, *Selected Writings...*, p.99).

LECTURA POSIBLE DEL TRACTATUS, III (BARROCA):

Si: la estructura de las *Investigaciones...* corresponde al *lexis eiromene*, o estilo "suelto" empleado en filología griega; la del *Tractatus* es más cercana al *lexis katastrammene* o estilo "periódico".

Obsérvese: el estilo suelto se caracteriza por poder detenerse en cualquier parte (o en ninguna, en teoría podría deber seguirse indefinidamente). Por más controlado y consciente que sea, sienta un tono ingenuo y que impresiona por su parecido al lenguaje ordinario. El estilo periódico, en cambio, tiene por lo general un punto de partida, un punto de inflexión y un fin. Estos textos tienden a mostrar pautas de varios tipos (pautas que en el caso del Tractatus subdividiría en tipos, o recursos estilísticos: de orden (i.e., la notación decimal); de ritmo (i.e., el uso de reiteración); y, porque creo que es significativo, de "lógica" (que es lo mismo que decir que la lógica del libro es su estilo, que se trata de un libro de lógica, même, pero que es, además, algo más. Si recordamos §190 y ss., podríamos incluso concebir al Tractatus como la imagen de un libro de lógica, como una representación —¿mecánica?—, no muy distinta en su intención al Gran Vidrio, en tanto ejercicio o estrategia de insatisfacción definitiva).

Se sigue así la verdadera solución definitiva a los problemas de la lógica: "Sentimos que cuando todas las posibles cuestiones científicas hayan recibido respuesta, nuestros problemas vitales todavía no se han rozado en lo más mínimo. Por supuesto que entonces ya no quedará pregunta alguna; y esta es precisamente la respuesta" (*Tractatus*, 6.52).

Esto cancela la presunta “contradicción interna” del *Tractatus* al incorporarla.

Todas las pautas estilísticas del libro estarían, pues, a la vista, son *lo que hay, son* el libro. Bien que mal, el *Tractatus* puede seguirse; lo que no anticipamos podemos inferirlo *a posteriori*. Así, vamos trazando un camino que creemos medianamente predecible, medianamente seguro, hasta que Wittgenstein nos arranca de esa medianía en los párrafos finales y nos deja, como Duchamp con sus *readymades*, sorprendidos y extraviados, encontrados bajo nuevos ojos: los mismos, pero reposicionados.

Según Hansen, este tipo de composición implica el armado satisfactorio de asunciones respecto a cómo una oración (o en nuestro caso, una secuencia de oraciones, un proceso argumental) va a desarrollarse. En resumen, genera expectativa, es una especie de suspenso. La trampa en el *Tractatus* es que este desarrollo, esta expectativa, quedan no sólo insatisfechos, sino violentados.

En esto el *Tractatus* es barroco, un trampantojo, algo con un fuerte parecido a un tipo de juego. La primera mención de los juegos de lenguaje podrá estar en *El cuaderno marrón*, pero su primer y más extraordinario ejemplo sería el *Tractatus*.

§246. Este experimento (tres lecturas válidas y enteramente coherentes que ni se incluyen ni se excluyen mutuamente) parece indicar que, además de una (refinada) continuidad filosófica, hay entre el *Tractatus* y las *Investigaciones* un salto en materia estilística: es como si en Wittgenstein el *corpus* u “obra entera” –la posibilidad de un *corpus* o una obra entera– tuviera que determinarse en razón de una especie, no digamos de *lenguaje*, sino de “registro privado” que el autor en ningún momento explicita, pero al que responde.

En otras palabras, la “reglamentación” cambiante y *el proceso* en Wittgenstein –tanto más importante que sus (mal-llamadas) “conclusiones”–, sólo pueden apprehenderse en retrospectiva [...].

§247. Quien crea dominar el *Tractatus* cae presa de una ilusión que ni siquiera requiere de tanta imaginación (pues las imágenes nos han sido dadas). Donde todo nos es dado no nos queda nada por superar.

La imaginería de las *Investigaciones* es, en cambio, más ambigua y enredada, menos parecida a un “espejo” y más a una “ciudad”, y es sólo a partir de una serie de penetraciones y expediciones en lo que es esencialmente un mismo campo de batalla, que podemos hacernos de una idea (más que de una imagen) de cuál es momentáneamente el panorama.

Hay entre ambas obras no una escisión, sino el seguimiento contrastante y escarpado de un pensamiento, la observación del mismo mediante dos vidas no siempre ni mutuamente compañeras o coherentes –la del pensador y la de lo pensado– que se intervinen por momentos y en lugares, y que a veces dialogan, y que a veces monologan en tandem.

§248. La distancia entre filosofía como disciplina y como actividad es la distancia entre el filósofo profesional y Wittgenstein es la distancia entre el *Tractatus* y las *Investigaciones*, más o menos.

Y no podríamos considerar a ninguno de los casos siquiera distantes entre sí si no estuvieran ya *relacionados*.

El *Tractatus* versa sobre relaciones (no hay nada oculto en su parecido a un poema). Las *Investigaciones* las muestran.

Entre el *Tractatus* y las *Investigaciones* median varios énfasis, algunos años, y un pensamiento extraordinariamente vigoroso que es cualquier cosa salvo esquizoide (que es lo que parecen proponer, sin proponerlo, los amigos de ese meridiano imaginario entre Wittgenstein primero y segundo).

§249. El hecho es que Wittgenstein logra con el *Tractatus*, más allá del *Tractatus* –y a pesar del *Tractatus*, incluso– una filosofía más completa que cualquiera, en tanto ésta puede reclamar, en su derrota,

el área de sus propios derroteros. Es la prueba de grandeza que hay en Wittgenstein, su entereza unificadora. ¿Puede preguntarse, es siquiera *justo* preguntar, si hay dos Wittgenstein? No hay más que un Wittgenstein, y una filosofía de Wittgenstein: la actividad de clarificación incesante y escrupulosa que permite a un mismo hombre un giro tan dramático como el suyo a medio camino sin por ello renunciar a la coherencia y a la prueba de nobleza filosófica que es la personalidad.

Si el *Tractatus* y las *Investigaciones* fueran verdaderamente antitéticos –si por así decirlo el uno cancelara al otro– no podría hablarse de un *progreso* en Wittgenstein ni del equilibrio geodésico entre sus polos que propicia las condiciones exquisitas que requiere el desarrollo de un pensamiento de expresividad altísima.

A diferencia de tantos filósofos que yacen acuartelados en defensa de sistemas indefendibles (sin que haya nada tangible de qué defenderlos), Wittgenstein no se autoinmola: se sublima y hasta alcanza a transmutarse. Lo logra reconociendo que no *hay* nada que defender: nada puede desafiar o refutar (o defender, tampoco) su visión de la filosofía. Una creencia, un artículo de fe, se reconoce o no; no se derrota.



LA LINGÜÍSTICA DEL DISCURSO / Roland Barthes

*L*a lingüística del discurso, más conocida como análisis del discurso, hoy en pleno desarrollo dentro de la comunidad lingüística sobre todo europea, tiene como objeto de estudio predilecto los textos narrativos y poéticos, como lo confirma el reciente gran libro de François Rastier Artes y ciencias del texto. Esta ponencia inaugural y premonitoria de los estudios actuales, fue presentada por Barthes en el Coloquio John Hopkins, y publicada en *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy* por *The Johns Hopkins Press, Londres y Baltimore, 1970, pp. 134-145.* [E.B.A.]

1º El cuento, la novela, el mito, la poesía, el estilo, en una palabra eso que podría llamar de manera poco rigurosa pero cómoda, la Literatura, han sido ya objeto de cierto número de aproximaciones estructurales y suscita trabajos importantes que se encuentran en plena elaboración. Estos análisis, en razón de su origen diverso (etnología, crítica literaria, análisis del contenido, lingüística) se sitúan en niveles por lo común diferentes: unos proponen estudiar las funciones o las figuras (función poética, metáfora y metonimia en Jakobson), otros las unidades distribucionales (funciones del cuento en Propp, *connected speech* de Harris).

Al situarnos únicamente en el punto de vista de una clasificación de las semióticas, proponemos unificar esas tentativas y las que no dejarán de suscitar las obras infinitamente variadas del folclor, de la literatura y de una parte de las comunicaciones de masa (aquella que dispone del habla, escrita o hablada), bajo una sola semiótica que

nosotros llamaremos provisionalmente, *lingüística del discurso* o *translingüística* (el término *metalingüística*, preferible, ha sido ya tomado en un sentido diferente).

2º El principio de unificación de los objetos de la translingüística depende de la unidad de su substancia: en todos los casos se trata del habla, escrita o hablada. Todos los sistemas translingüísticos sufren, pues, una misma obligación, que es la del lenguaje articulado: la linealidad del mensaje; los signos sucesivos predominan sobre los signos simultáneos. Las incidencias de la linealidad sobre los sistemas translingüísticos han sido poco estudiados; sin embargo, dichas incidencias son capitales, puesto que la linealidad de los signos, al imponerse a los usuarios del sistema la irreversibilidad fundamental del mensaje, los lleva a desarrollar todo un juego de operadores de reversibilidad, como se ve en los lenguajes narrativo y poético. La unidad de la sustancia lingüística reúne ciertos sistemas, pero obliga también a divisar ciertos "géneros" y así se distinguirá, por ejemplo, entre el relato-habla y el relato-imagen; si esos dos modos de relato tienen una estructura común, propiamente "diegética", ésta sólo puede ser descrita a posteriori, en un nivel superior, extensivo a las semióticas del tiempo puro (irreversibilidad) y a las del tiempo-espacio (reversibilidad).

3º Los sistemas translingüísticos se construyen a partir del lenguaje articulado, objeto de la lingüística; sin embargo, no se confunden con él. El objeto estudiado por la lingüística se halla restringido a una finalidad de pura comunicación: los objetos ofrecidos a la translingüística asumen sin duda esta finalidad, puesto que su sustancia es lingüística, pero en ellos la función de comunicación se diversifica y se especializa según cierto número de finalidades secundarias. El sentido común sabe que una obra comporta un objeto de comunicación pero también que este objeto es comunicado con fines estéticos, persuasivos, de distracción, rituales, etc. y que esos fines no son de ningún modo contingentes sino que son codificados por la sociedad. Si se llama *discurso* al objeto translingüístico (homólogo al *texto* sobre el cual trabaja la lingüística), se puede dar una definición provisional del discurso: *toda extensión finita de habla, unificada desde el punto de vista del contenido,*

emitida y estructurada con fines de comunicación secundarios, culturizados por factores distintos a los de la lengua.

4º El territorio de la translingüística (o si se quiere, el territorio del discurso) puede, pues, definirse a partir de la lingüística, puesto que uno y otro tienen la misma sustancia. Ahora bien, nosotros sabemos que, al menos por ahora, la lingüística se detiene en la frase. Este no es el lugar de entrar en la discusión que se ha desarrollado en torno del concepto de frase (carecemos, por lo demás, de esa competencia). Nosotros nos atenderemos a la puntualización de E. Benveniste, porque ella plantea la frase como el límite superior del objeto lingüístico (“Los niveles del análisis lingüístico” en *Problemas de lingüística general*, Gallimard, 1966). Resumiremos así el pensamiento de Benveniste: una frase sólo se define por sus constituyentes; se la puede segmentar pero no se la puede integrar; ella es el último nivel de integración de los signos lingüísticos; ella contiene signos pero no es un signo. Con la frase, se deja pues la lingüística por una nueva descripción que es la del discurso en que la frase puede ser una unidad. La frase es entonces una bisagra entre el texto y el discurso; como lo remarca Benveniste “ella es portadora a la vez de sentido y referencia: sentido porque está informada de significación; referencia, porque ella se refiere a una situación dada”. Desde un punto de vista taxonómico, el territorio de la translingüística se sitúa, pues, *más allá de la frase*.

5º Ese territorio es inmenso. Ha sido ya explorado. Primero por Aristóteles y sus sucesores que han intentado dividir el discurso (no mimético) en unidades de talla creciente, de la frase a las grandes partes de la *dispositio*, pasando por el período y el “trozo” (*ekfrasis, descriptio*). Enseguida, en términos esta vez abiertamente estructurales, por nuestros contemporáneos: la Escuela Formalista Rusa, Jakobson, Shcheglov y sus colegas soviéticos, Harris, Ruwet, sin olvidar por supuesto a los etnólogos, que han dado un impulso capital al análisis estructural de los mitos, Propp y Lévi-Strauss.

Desde el punto de vista epistemológico, es decir, desde un punto de vista susceptible de extenderse a todas esas investigaciones, queda un problema importante por resolver: el de la exhaustividad de

las descripciones. Por ejemplo, entre el *connected speech* de Harris y las funciones de Propp, completamente separadas de la sustancia verbal, se nota claramente que un relato, una novela, por ejemplo, posee una cantidad enorme de mensajes que, más allá de la frase, no son asumidos por ninguna descripción. El tamiz es, si se puede decir, muy fino (si retiene sólo la materia lingüística) o muy grueso (si retiene unidades que podrían ser extra-lingüísticas). De la misma manera, uno podría satisfacerse con una lingüística que se redujera a la fonología y a la gramática.

La exhaustividad no de *la* descripción sino de *las* descripciones, es para toda ciencia una exigencia ineluctable. El más allá de la frase deberá ser, pues, descrito exhaustivamente. Por una parte, no importa qué información provista por la letra del corpus¹ debe poder ser situada en un nivel sistematizado de descripción; por otra parte, el conjunto de esos niveles debe formar una continuidad integradora ya que cada unidad de un nivel sólo tiene su sentido, según lo formulaba Benveniste, encerrada en las unidades del nivel inmediatamente superior, como ocurre sucesivamente con el rasgo fonético, el fonema y la palabra (se ha dicho que la frase, lingüísticamente hablando, integra la palabra, pero la frase no puede integrarse). La translingüística no puede pues constituirse sino establece, para cada uno de sus objetos, los niveles de integración del discurso, desde la frase que es el último nivel de integración lingüística y el primer nivel de integración translingüística, hasta el momento en que el discurso se articula sobre la *praxis* social.

6^o La necesidad de una descripción integral no es solamente epistemológica sino también operatoria, pues de ella depende la segmentación del discurso en unidades. En efecto, la sustitución necesaria para la segmentación (al menos así lo creemos) sólo puede hacerse en nombre del sentido y el sentido –según la formulación de Benveniste a la cual nos referimos una vez más– depende de las relaciones integrativas, anudadas de un nivel a otro, y no de relaciones distribucionales anudadas entre elementos de un mismo nivel. En otras palabras, para conmutar hay que saber en nombre de qué se conmuta. La conmutación lingüística se

¹ Se denomina 'corpus' al texto o conjunto de textos que sirve de objeto de estudio concreto.
(N. del T.)

hace, por así decirlo, en nombre del sentido "bruto" necesario para la pura comunicación, con exclusión de toda otra función del mensaje; pero más allá de la frase, en el universo del discurso, el sentido se convierte fatalmente en referencial, se determina en relación a una situación fuera de la cual la nueva conmutación no puede funcionar. Paul Valéry hacía notar que la frase "Abren la puerta" no tenía ningún sentido en pleno desierto, pero esa frase sólo tiene sentido si el desierto fuera metafórico, etc. El enunciado, tomado ahora de manera burda, tiene un sentido, pero ese sentido sólo es lingüístico; pasar a la esfera translingüística, es precisamente dar al enunciado un sentido suplementario. Ese mismo enunciado puesto, por ejemplo, en situación de relato, se ofrecerá a una nueva conmutación, la que determinará si es necesario o no integrarlo allí luego de las funciones narrativas y si, en consecuencia, se le puede definir como un segmento-signo. Dicho de otra manera, mientras el enunciado no está situado en un discurso, queda, desde el punto de vista del mismo discurso, como una simple función proposicional, in-significante; para transformar esta función en proposición, es necesario someterla a una nueva pertinencia, que es la de su situación. Todo ello es bien conocido. Sin embargo, en adelante proponemos dar claramente a las situaciones del discurso un pleno valor estructural, puesto que de un lado ellas determinan cierta jerarquía de los niveles integratorios y, de otro lado, ellas permiten la nueva conmutación translingüística.

7º Las situaciones iniciales (por ejemplo, la situación de relato) corresponden directamente a la comunicación que une al emisor del discurso (Narrador) al receptor (Narratario). Esto no ocurre con los niveles subsecuentes (por ejemplo, los personajes y las funciones), todos ellos enteramente sometidos a la función referencial (contenido del tema narrado, la historia). Por ejemplo, la situación del relato constituye un nivel de descripción autónomo, tanto más si nos percatamos que dicha situación dispone de significantes propios (por ejemplo, el pasado simple en español) y la conmutación poética tiene los suyos, estrictamente codificados hace mucho. Es posible que el análisis sistemático de las situaciones del discurso lleve a modificar la distinción tradicional de los géneros, pero es posible también que ella la confirme;

esto importa poco, lo importante es disponer de un primer nivel seguro que sirva de plano integrante inicial a la serie jerarquizada de otros niveles. Ciertamente, el número de esos niveles varía de acuerdo al nivel de partida (o de llegada, según se tome el discurso por sus unidades mínimas o sus grandes funciones): en la poesía lírica es probable que las unidades inferiores –desarrollo distribucional de una sola metáfora– sean directamente articuladas en la situación lírica; en el relato, al contrario, las unidades mínimas, índices o términos de funciones, pasan por diversos relevos de integración (función, actante) antes de alcanzar el nivel propiamente narrativo. El número, la organización de los niveles integradores podrán ser un criterio de clasificación de los discursos. Lo mismo ocurre para las relaciones distribucionales, una vez que los niveles de integración hayan sido establecidos; el relato, por ejemplo, parece haber sido bien caracterizado por eso que Bally llamaba, en el plano lingüístico, la *dystaxia*, o ruptura de la linealidad progresiva de la cadena hablada. En el relato los términos de una misma función pueden ser ora distendidos, es decir, separados por infijos o inserciones muy extensas (el *suspensio*), ora incluso por inversos y anticipos (el *feed-back*), todo de modo contrario al discurso intelectual que se da de modo progresivo.

8° Para resumir esta breve intervención, recordaré los, a mi parecer, dos principios necesarios para la constitución de una semiótica del discurso. El primero precisa la manera como la translingüística toma el relevo de la lingüística. La lingüística se detiene en la frase, porque la frase constituye el predicado puro y comprende siempre, además del “sentido”, una referencia que la lingüística ha rechazado siempre codificar, aunque las nuevas exigencias de la semántica, de la traducción automática y del concepto mismo de gramaticalidad, llevan a poner cada vez más en primer plano la noción de *contexto* o de *situación*. Es, en suma, ese concepto de gramaticalidad es el que la translingüística toma para sí; su tarea esencial es la de codificar la referencia. Se puede decir que la retórica ancestro de la translingüística, ha tenido igualmente como fin, durante siglos, establecer un código del habla (normativo, es verdad) y que para establecer ese código, ella ha comenzado por distinguir cuidadosamente algunas situaciones de discurso (mimético,

deliberativo, judicial, epidéctico). En una palabra, lo referencial es extra-lingüístico e intra-semiológico.

El segundo principio nos lleva a la lingüística. El sistema del discurso reproduce, de manera homeográfica, el sistema de la frase con sus dos coordenadas: de una parte, sustitución, segmentación y relaciones distribucionales entre segmentos de un mismo nivel y, de otra parte, integración de las unidades de cada nivel en una unidad de nivel superior que le da sentido. Nosotros pensamos que es capital considerar el discurso no solamente como un conjunto distribucional (tal es lo que, por ejemplo, ha hecho Propp, puesto que sus funciones se desarrollan en un solo nivel) sino también como un conjunto integrado. El principio de integración tiene en efecto un doble alcance: en primer lugar estructural, por supuesto, ya que teóricamente permite la descripción del sentido y operatoriamente la segmentación del discurso; enseguida general, ya que permite dar un estatuto descriptivo al *límite* del sistema, designando, *en términos semiológicos* (aquí está lo importante), el momento en que el sistema se articula sobre la praxis social e histórica: una semiótica respetuosa del principio de integración tiene todas las probabilidades de cooperar eficazmente con las disciplinas extra-semiológicas, como la historia, la psicología o la estética.

Traducción de Enrique Ballón Aguirre



COMO EN UNA MENTIRA / Roberto Aliaga

Cuando el tipo de la cicatriz nos habló de la puerta, alzando la voz, todos callamos.

Quienes por cuestiones de soledad se hallaban sentados a la barra, giraron a un tiempo sus taburetes hacia el hombre que había tomado la palabra, y que tomada la mantenía después de haber callado. Los que esperábamos en las mesas, mejor o peor acompañados, bebiendo, jugando cartas o aún durmiendo, también dejamos nuestros aburridos quehaceres. Incluso los indolentes músicos, vestidos de etiqueta y alzados en su breve escenario, dejaron de besar los instrumentos.

Aquello es una puerta, dijo el tipo de la cicatriz, *porta* en latín, para los más viejos. Su voz desgarraba el silencio, ahora en pie y señalando con dedo, brazo y cabeza hacia aquello recién identificado, para conocimiento de todos los presentes.

Con el desacostumbrado silencio paseándose entre la concurrencia, dejamos de mirar la cicatriz al tipo de la cicatriz y nos volvimos hacia aquella cosa. Puerta, la había llamado, término olvidado por todos y revenido con alegría, como siempre acontece a los olvidos que dejan de serlo. Aquello, rectangular, de madera dice Mariano que es. Tanto tiempo aquí y ni cuenta nos habíamos dado. Yo jamás la había visto hasta ahora, y estuve allí sentado, a la par. Ha debido ponerlo él mismo mientras dormíamos.

Una puerta, repitió el tipo de la cicatriz en voz alta, ahogando los murmullos. Y puerta seguía siendo el vano que dejaba al abrirse, y

que, según después aseguró, tenía una finalidad concreta, una intención de ser, aunque secreta a nuestros ojos nublados por las sábanas; la culpa era del olvido. Que servía para desplazarse, dijo, para entrar y salir, para las dos cosas al mismo tiempo, porque cuando se entra en uno, aunque no lo creamos, saliendo de otro se está, y viceversa.

Doña Angelines, a mi derecha, había dejado las cartas sobre la mesa, boca abajo, en espera de que no se extendiera la conferencia y pudiéramos continuar con la partida. Se rascaba la frente pensativa. ¿De dónde habría sacado este hombre, centro de atención por hoy y mañana, aquellas extrañas conclusiones? ¿Qué maldades le habrían hecho partícipe de semejante información? ¿Alguien se acordará de cuándo llegó? No es de los viejos, pensaba doña Angelines, que no me suena esa cicatriz en la boca partiéndole la sonrisa, si es que alguna vez la tuvo.

Los relojes, detenidos en la noche, marcaban las cuatro menos cuarto. Siempre las cuatro menos cuarto.

El tipo de la cicatriz sostenía la mirada al público, girando la cabeza de un extremo al otro del circo, con detenimiento, afirmando con el gesto las dudas que pudieran surgir en esta variada concurrencia, unos más lentos, otros más rápidos, como siempre se vio. Después de la tercera vuelta cogió su vaso, lo apuró de un trago y lo llevó hasta la barra. No obstante, algo que no fue de su agrado debió ver en el camarero, pues vino a sentarse como arrepentido, coartado por el silencio, por la expectación creada. ¿Quién te mandará abrir la boca a destiempo? No sabes beber, Juanito. Parece increíble no haber aprendido con los años, y con las marcas que éstos te dejaron.

Se hundió en el asiento, pero como nunca fue gustoso de dejar las medias por enteras, y el mal ya estaba hecho, concluyó en un susurro: sólo hay que empujar hacia fuera, un empujoncito y un paso, si no me creen.

El primero en salir fue un hombrecillo de cara enfermiza. Estaba solo en una mesa, de las soledades de bar la peor, plañidero de pose, quejándose siempre de traje y zapatos. Se levantó con decisión y

fue ligero hasta allí, empujó aquella cosa, puerta había dicho el de la cicatriz que se llamaba, y desapareció por el hueco, puerta también, tragado por una espesa nube de luz que deslumbró el local por un instante. Contuvimos el aire y nos volvimos hacia el de la cicatriz, que se ratificaba con la cabeza, arriba y abajo, con un pícaro asentimiento, con una certeza y una satisfacción grotescas, pero que no tardarían en desaparecer.

El camarero, que había salido de la barra con el fognazo de luz, se abalanzó sobre él. Forcejearon. La sangre, escandalosa, manchaba el sillón, el suelo, el blanco delantal del camarero, la camisa, y hasta la pajarita negra que adornaba su cuello. Rojo sobre negro.

También se tiñó la cicatriz que le partía la boca al agredido, y el cuchillo que de detrás de la barra el camarero trajo consigo, instrumento siempre eficaz contra la influencia negativa que suponían los amigos de espantar la clientela.

A mí también me había llegado la sangre, salpicada y espesa, por encontrarme más cerca de lo convenido. Y por cerca estar pidió de mí el camarero, luego te pongo lo que mil veces quieras, Marcial, pero ayúdame con el muerto. Vamos hacia allí, dijo señalando la tal puerta con la barbilla.

La abrió de una patada, aunque ésta no ofrecía resistencia al tránsito, y haciéndose con el cuerpo él solo, en medio de la nube de luz que quemaba los ojos, lo hizo desaparecer arrojándolo con fuerza. Fuera de aquí pero dentro de otro sitio habría ido a parar, según dedujimos de la explicación que antes nos había dado el ahora desaparecido.

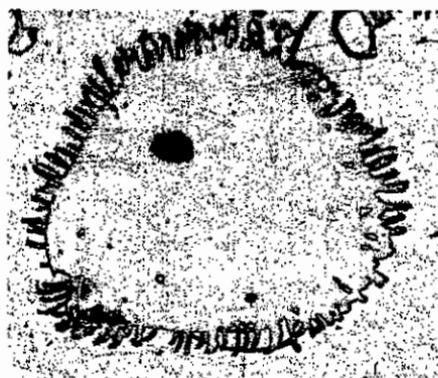
El camarero limpió sus manos en el delantal, y con voz temblorosa me dijo: tenemos que cerrar esto un par de días, hasta que se olvide la gente. Vigila Marcial, vigila que no salga nadie, me dijo mientras se volvía hacia la barra en busca de...

El tercero en salir fui yo. Sin haberlo pensado, sin saborear mi traición ni ser consciente de ella. Debió ser como el que se tira desde una terraza sin la intención de suicidarse, sin premeditación, empujado

simplemente porque estaba allí, porque la altura era grande y daba miedo, porque sintió un deseo trastornado e irrefrenable, y antes de que terminara de sentirlo o fuera consciente del sentimiento ya estaba cayendo, como yo caía, mareado por las vueltas, sumergido en aquella nube blanca donde nada podía verse, ni mi propio cuerpo, y donde al cabo mis oídos se atronaron por quejidos, ruidos que se asemejaban a extrañas voces, indescifrables, extranjeras, y que se confundieron después con mi propio llanto de recién nacido.

¿Dónde habré venido? ¿qué sufrimientos me esperarán aquí?, pensé.

Nunca debí hacerlo. No debí dar el paso. Le tenía ganada la partida a doña Angelines, y allá estábamos bien. Como en el cielo. Como en una mentira que nadie vendrá a desmentir.



LA REVOLUCIÓN FRANCESA Y EL CINE: INTERPRETACIONES Y CONTEXTOS¹/

Alberto Vergara Paniagua

INTRODUCCIÓN

El cine ha sido el arte emblemático del siglo XX. No fue sólo un medio de comunicación, tampoco un mero entretenimiento. Ha sido algo bastante más trascendente. Walter Benjamin no se equivocó al verlo como la principal fuente de crisis para la obra de arte tradicional. La posibilidad de reproducción infinita modificaba la raíz misma del arte. Si en el pasado cualquier obra había sido creada para ser apreciada por una sola persona o por un pequeño grupo de ellas, el cine enterraba esta aproximación; el arte dejaba de descansar en lo ritual para fundarse en lo político. La crisis del arte, se lamentaba Benjamin durante la entreguerra, está dada por pretender dirigirse a las masas². El cine es, pues, percibido desde sus inicios como un arte de masas, para alegría de unos y tristeza de otros³. Si el retrato sólo pudo nacer cuando el concepto de individuo se iba fraguando durante el Renacimiento, a comienzos del XX, política y arte volvieron a estar en sintonía: arte de masas y política de masas. Tanto la revolución bolche-

¹ Muchas gracias a Lula Paniagua quien realizó una primera traducción de este artículo.

² Benjamin, Walter. *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. París, Editions Allia, 2004.

³ Es interesante comparar las aproximaciones conservadoras de Benjamin hacia el cine (y en especial hacia Chaplin) con las de otro marxista heterodoxo y contemporáneo suyo: "Chaplin... artística, espiritualmente, excede hoy al teatro de Pirandello y a la novela de Proust y de Joyce... el arte logra con Chaplin, el máximo de su función hedonística y libertadora".

Mariátégui, José Carlos. "Esquema de una explicación de Chaplin". En: *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. Ed: John Skirius. México DF, FCE, 1994. pp. 158-163.

vique (Eisenstein y sus retratos combatientes del proletariado y del hombre ruso), como el nazismo (las películas y documentales de Leni Riefenstaldt) o *el american dream* y la felicidad americana de la posguerra, tuvieron una representación en la pantalla. El cine moldeó y transportó las pasiones nacionales, anestesió dolores y endulzó la amargura de la guerra. En la oscuridad de las salas, muchas sociedades celebraron poco a poco la comunión nacional. A través del cine, la nación encontró una nueva vía para inventarse o imaginarse (Hobsbawm o Anderson, aquí da un poco lo mismo).

En Francia, ningún momento es tan importante y seminal como la Revolución. El 14 de julio de 1789 es el punto excepcional donde la historia termina y se reinicia al mismo tiempo. En sólo una tarde, la *République*, la *Nation* y el *Citoyen* –todo con mayúsculas– ajustan cuentas con la monarquía, Dios y la desigualdad. Francia entera descansa sobre esas presunciones. Tal momento ha sido objeto de apasionadas discusiones y distintas recreaciones. En este ensayo propongo ver las relaciones entre las discusiones académico-históricas sobre la Revolución y algunas puestas en escena cinematográficas de la Revolución.⁴

Las películas que tomaré como referencia son *La Marsellesa* (1937) de Jean Renoir; *Danton* (1982) de Andrzej Wajda, y *La inglesa y el duque* (2001), de Eric Rohmer. Las analizaré desde los puntos que mayor debate han generado en las discusiones académicas sobre la Revolución. Fundamentalmente, el terror de Estado bajo Robespierre y las relaciones entre dos instituciones clave: el rey y la nación. De un lado sostendré que las películas proponen una mirada alejada de las ideas marxistas de la Revolución, vale decir, no proponen que ésta sea un hecho económico que da lugar a una revolución política, sino una revolución de lo político con consecuencias sociales. Así, las puestas en escena parecen confirmar las tesis del historiador François Furet. De otro lado, creo que cada película es radicalmente hija de su contexto, temporal y geográfico.

⁴ La revolución ha sido objeto de algunas decenas de películas. No es objeto de este artículo revisarlas todas sino observar algunas de ellas a la luz de las interpretaciones clásicas e la revolución.

COMPRESIONES DE LA REVOLUCIÓN

La Revolución Francesa fue objeto de defensas y ataques desde su inicio. No ha habido análisis desapasionado del hecho revolucionario, ellos han ido acompañados siempre de la condena o el elogio. El primero en hacer un análisis claramente condenatorio fue Edmund Burke. En 1790 –sólo un año después de la toma de la Bastilla– el conservador inglés escribió una larga carta titulada *Reflections on the French Revolution*. Allí Edmund Burke sentaba los principios clásicos del conservadurismo al rechazar cada uno de los postulados que animaban la Revolución. Ahora bien, cuando uno lee el texto de Edmund Burke, percibe que más que oponerse a lo sucedido del otro lado del Canal de la Mancha, Burke no lo comprende, no entiende qué locura ha raptado a los franceses para lanzarse a semejante aventura.

Burke rechaza *todo* el proceso revolucionario. Es importante recordar que cuando Burke escribe sus reflexiones, la Revolución no ha caído aún en su etapa radical y autoritaria. Por el contrario, las tesis que sugieren mantener una monarquía constitucional son fuertes y plausibles. Así, el inglés tiene algo de visionario, pues ve en los principios que han fundado la Revolución el germen del desprecio por la libertad. Cuando el Terror se apropie de la Revolución, un par de años después, Burke solo constatará que tenía razón. En ese sentido, Edmund Burke es el más radical opositor de la Revolución. No percibe etapas mejores que otras en la aventura revolucionaria, toda ella es una aberración. Y la aberración máxima es creer en el día radicalmente novedoso. La doctrina del futuro sin pasado lo aterra. Si Inglaterra es el país que goza de la mayor libertad es gracias a su historia, gracias a siglos de paciente desarrollo de las libertades. Los ingleses no le deben su libertad a unos cuantos filósofos. La libertad se consigue, no se decreta. El delirio francés tiene raíces metafísicas. Alejados de toda práctica, los franceses se han dejado seducir por las grandes racionalizaciones. *Les philosophes* han creado un discurso sordo frente a la realidad y lleno de invenciones desastrosas para la vida política. La igualdad, por ejemplo, es una noción absurda para Burke. Santificarla abre las puertas a la rebelión pues, al no poder ser conseguida de manera real, sólo consigue agravar las desigualdades.

De otro lado, la Asamblea Nacional está llena de abogados sin sentido de lo práctico. Y los representantes de la Iglesia son apenas curas sin ilustración alguna. Así, las ideas de la Ilustración han preparado la debacle práctica de Francia.

Aristócrata y liberal, Alexis de Tocqueville intentó comprender qué significaba la Revolución Francesa más que denunciarla. Y su conclusión fue una deconstrucción de la Revolución. Su objetivo es mostrarnos que aquello que se ha presentado siempre como la verdad más evidente sobre la Revolución Francesa es falso: su carácter absolutamente novedoso es sólo una ilusión. Para él, la Revolución surge de las viejas instituciones, realiza algo que de cualquier manera hubiera ocurrido, *si elle n'est pas eu lieu, le vieil édifice social n'en serait pas moins tombé partout, ici plus tôt, là plus tard; seulement aurait continué a tomber pièce à pièce au lieu de s'effondrer tout à coup*⁵. Hay una Francia institucional histórica que ya estaba antes de la Revolución. Asimismo, Tocqueville invierte casi todas las ideas sobre la Revolución: allí donde se ve una revolución irreligiosa, señala que se llevó a cabo como las rebeliones religiosas; allí donde se cree que la centralización administrativa es una conquista revolucionaria, constata que ya se había creado bajo el Antiguo Régimen.

Una segunda cuestión central en Tocqueville es su moderación ante la Revolución. Como otros liberales –Constant, en particular– acepta la posibilidad de diferenciar 1789 del terror. Si para Burke, la locura revolucionaria era la misma de inicio a fin; para Tocqueville, 1789 es un tiempo *où l'amour de l'égalité et celui de la liberté partagent leur cœur; où ils ne veulent pas seulement fonder des institutions démocratiques, mais des institutions libres; non seulement détruire des privilèges, mais reconnaître et consacrer des droits*⁶. Este será un debate infinito: ¿Puede desligarse 1789 del Terror, como lo sugiere Tocqueville? ¿O son siameses atados por una misma lógica, como piensa Burke?

Michelet es otro personaje central en la historiografía de la Revolución Francesa. Sin embargo, su papel es el de quien recrea la

⁵ TOCQUEVILLE, Alexis. *L'Ancien Régime et la Révolution*. París, Flammarion, 1988. p. 115.

⁶ *Ibid* p. 91.

jornadas revolucionarias, no el de quien las analiza. Michelet reinventa la Revolución, es una pieza atemporal que conecta pasado y presente. Es él quien ha hecho posible que las generaciones siguientes conozcan la Revolución: *ces fameuses journées, qui les saurait sans moi?*⁷ Se pregunta en el prólogo a una nueva edición de su *Historia de la Revolución Francesa*.

En Michelet, la Revolución es un punto de inicio. Su *Historia de la Revolución Francesa* comienza en 1789. Antes no hay historia. Escribe una épica, celebra a la nación liberándose. Hay algo de mesiánico en Michelet. Escuchemos su relato del amanecer del 14 de julio:

“Le 13 au soir il y avait encore de doutes, et il n’y en eut plus le matin. Le soir était plein de trouble, de fureur désordonnée. Le matin fut lumineux et d’une sérénité terrible. Une idée se leva sur Paris avec le jour, et tous virent la même lumière. Une lumière dans les esprits et dans chaque cœur une voix: “va, et tu prendras la Bastille!” Cela était impossible, insensé, étrange à dire... Et tous le crurent néanmoins. Et cela se fit.”⁸

El gran protagonista de la Revolución de Michelet es el pueblo. Como dice Michel Vovelle, Michelet es todo menos objetivo. Lo importante en Michelet es la imagen que va a construir de la Revolución: La nación liberándose en las calles, la construcción *ex nihilo* del día nuevo, la acción de hombres y mujeres de carne y hueso en cada episodio revolucionario. Nadie influyó tanto en la creación del imaginario de la Revolución Francesa como Michelet. El lector siente que ya que Michelet no pudo ser un hombre de 1789, debió conformarse con ser el portavoz de los revolucionarios un siglo después de las grandes jornadas.

Durante el siglo XX se intentó una aproximación más científica a la Revolución Francesa. Distintas escuelas provistas de métodos se acercaron a estudiarla. La escuela marxista dominó las interpretaciones de la Revolución Francesa. Comprensión diferente a la de Burke,

⁷ Citado en: Furet, François. *La Révolution en débat*. París, Gallimard, 1999. p. 63.

⁸ MICHELET, Jules. *La Révolution Française. Les Grandes journées*. Librairie générale française, 1989. p. 28.

Tocqueville o Michelet, para los historiadores marxistas el proceso revolucionario era, antes que nada, un fenómeno económico que conlleva conflictos de clases. Para Jaurès, Lefebvre o Mathiez, *behind the collapse of the bourbons rule in the eighteenth century loomed a struggle between an economically retrograde feudal aristocracy and a progressive capitalist bourgeoisie*⁹.

Estas ideas marxistas de la Revolución Francesa se desarrollaron desde la cátedra sobre la Revolución Francesa en la Sorbona. Georges Lefebvre fue quien primero la dirigió, lo sucedió Albert Soboul y luego le siguió Michel Vovelle. Estas sucesiones garantizaron una línea particular de pensamiento. Todos estos intelectuales, además, pertenecieron al Partido Comunista Francés, lo cual reforzaba también una forma particular de interpretar la Revolución.

La escuela marxista pensó la Revolución desde una doble perspectiva. En primer lugar, una comprensión estrictamente económica de la Revolución, es decir, como un profundo cambio de régimen económico del feudalismo hacia el capitalismo, a través de una alianza entre la burguesía y el pueblo contra la aristocracia. En segundo lugar, el marxismo no era simplemente un método de lectura, era también un proyecto político. En ese sentido, las revoluciones eran procesos inexorables en el devenir de la historia. Las revoluciones no debían ser simplemente constatadas sino también alentadas. De allí que desde esta tradición hubiera una lectura menos severa de los episodios violentos (y más exactamente del terror) en la Revolución. Robespierre no era un dictador, nos dice Mathiez, sino un político democrático respondiendo a la presión popular¹⁰. En dos palabras, la escuela marxista al mismo tiempo que utilizaba una lupa economicista desarrollaba también una valoración ética del momento revolucionario.

Pero hacia el final de los años sesenta la hegemonía del marxismo histórico comenzó a ser cuestionada. En 1967, George Taylor escribió que la Revolución Francesa fue *a political revolution with social*

⁹ STONE, Bailey. *Reinterpreting the french revolution*. Cambridge, University press, 2002. p. 2.

¹⁰ Citado en: KATES, Gary. *The French Revolution. Recent debates and new controversies*. London, Routledge, 1998. Introduction.

*consequences and not a social revolution with political consequences*¹¹. Los argumentos en esta dirección se multiplicaron y, en 1978, la aparición de *Penser la Révolution Française* de François Furet significó un corte certero con esta hegemonía. Con una prosa elegante y misteriosa, Furet retiró una a una las piedras que sostenían el edificio marxista.

Para Furet la Revolución Francesa es una aceleración de la evolución ideológica de lo político. Ataca las concepciones marxistas debido a dos características que le parecen falsas: *celui de la nécessité de l'événement et celui de la rupture du temps: concept, ou masque providentiel, qui réconcilie tous les niveaux de la réalité historique et tous les aspects de la révolution française*¹². Su enfoque, por el contrario pretende *restituer à la révolution française sa dimension la plus évidente, qui est de nature politique, et de placer au centre de la réflexion la vraie solution de continuité par quoi elle sépare l'avant et l'après, celle des légitimations et des représentations de l'action historique*¹³.

Furet está en deuda con Burke y Tocqueville. Del francés retoma la idea de continuidad histórica estatal frente a quienes creen que 1789 es un corte radical con el pasado. Del inglés, recupera la condena de toda la Revolución pues desde su nacimiento cargaba una violencia sin precedentes. En 1789 ya estaba presente el terror de 1793, e incluso el totalitarismo comunista¹⁴. Resulta importante tener en cuenta que no hay lectura neutra de la Revolución. Para Furet y los marxistas, hablar de la Revolución era también discutir sobre lo que ocurría en el mundo comunista. El debate sobre la Revolución fue un conflicto más de tantos crecidos al abrigo de la guerra fría.

Cada uno de los análisis vistos aquí conlleva también una valoración. Se verá que las representaciones cinematográficas de la Revolución desarrollan también este tipo de valoraciones. Los distintos argumentos que la historiografía utilizó para estudiar –juzgar– la Revolución pueden encontrarse también en la pantalla.

¹¹ STONE, p. 7.

¹² FURET, François. *Penser la révolution française*. París, Gallimard, 1978. p. 40.

¹³ Ibid, p. 52.

¹⁴ FURET, François. *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el Siglo XX*. México, FCE, 1995.

LA REVOLUCIÓN PROYECTADA

Si se compara con otros acontecimientos históricos fundamentales, la Revolución Francesa no ha tenido un gran número de representaciones cinematográficas. La conquista del *Midwest* americano, el Imperio Romano o la Guerra Civil española, han sido temas mucho más recurrentes que la Revolución Francesa. Como afirma Michel Vovelle, *dans le domaine du cinéma, la révolution n'a jamais réussi à avoir un droit de cité*¹⁵. Jean Tulard sólo contó 61 películas sobre la Revolución Francesa entre 1904 y 1988¹⁶.

1793 Y EL TERROR

No hay análisis de la Revolución que no se detenga ante el régimen de Thermidor. Para justificarlo, explicarlo o sancionarlo, el año en que Robespierre dirigió el Estado ha sido el centro de debate en todas las interpretaciones de la Revolución. El cine no ha sido ajeno a esta problemática. Todas las películas abordan de alguna manera el tema del Terror. Incluso cuando no lo representan, la ausencia también sugiere un significado. La toma de la Bastilla, por ejemplo, fue dejada de lado en las películas que revisaremos. El consenso nacional sobre su importancia parece ser tan claro que no hay necesidad de regresar a ella. En cambio, al régimen de Thermidor no basta con recordarlo, hay que mostrarlo ya que no hay un consenso similar al que genera 1789.

Tanto en *La Marsellesa*, como en *Danton* y en *La inglesa y el duque*, la toma de la Bastilla no es recreada. Todas ellas se inician cuando la Revolución ya está instalada. Acaso deberíamos hacer una excepción extraña. La primera escena de *La Marsellesa* se desarrolla el 14 de julio en el Palacio de Versalles. Allí, La Rochefoucauld informa al rey que los revolucionarios han tomado La Bastilla. El rey, mientras come y bebe

¹⁵ VOVEL, Michel. *Pas de Marseille pour le bicentenaire?* En: *Vertigo*, n.º 4, 1989.

¹⁶ TULARD, Jean. "Filmographie de la révolution française". En: *Histoire et dictionnaire de la révolution française 1789-1799*. TULARD, FAYARD, FIERRO (Ed). París, Editions Robert Laffont, 1988. pp. 1195-1197.

sobre su cama, responde: esto es, pues, una rebelión. No, responde La Rochefoucauld, es una revolución. Fin de la escena. La película, propiamente dicha, comienza en 1790. Así, hecha esta excepción, nuestras tres películas se inician luego del 14 de julio. Comienzan con la Revolución ya instalada. *La inglesa y el duque* se inicia con una escena en 1790, pero luego de la presentación de los personajes principales (la inglesa Grace Elliott y el duque de Orleans, primo del Rey Luis XVI y padre futuro del Louis Philippe) pasamos rápidamente al 10 de agosto de 1792, día revolucionario por excelencia, cuando el pueblo entra a las Tullerías. Así, la película se desarrolla en este ambiente donde 1789 es apenas un alejado punto histórico, rehén de un presente mucho más violento. *Danton*, por su parte, comienza en 1794, el año II. A partir de la primera escena —una cámara elevada nos muestra la carroza de Danton volviendo a París— apreciamos una guillotina en el centro de una plaza. El contexto del terror es, por lo tanto, explícito desde los primeros minutos. De esta manera, en las tres películas el día fundacional no es recreado.

En *La Marsellesa* el terror está ausente. En primer lugar porque la historia que se nos cuenta termina en 1792, antes de la batalla de Valmy, un año antes del terror de Estado. Sin embargo, bastante más importante que el hecho cronológico, es la representación que Renoir hace del pueblo. El pueblo de Renoir es virtuoso a su paso por las calles. Una visión idealizada si se la contrasta con aquellas que Eisenstein hizo del proceso revolucionario ruso. *La Marsellesa* no es *Octubre*.

El pueblo de Renoir rechaza la violencia mientras puede. Sus personajes populares son pacientes frente a los aristócratas, les tienden la mano (todos somos la nación). Es únicamente frente al rechazo aristocrático que ceden a la violencia. Varias escenas de la película nos lo muestran. Una vez que los marseleses han llegado a París —luego de marchar desde Marsella entonando permanentemente la canción que luego sería el himno francés— se cruzan con los aristócratas. Arnau, el ilustrado entre esos marseleses simples, pide a la tropa no responder a las provocaciones. Responden solamente cuando los aristócratas desencadenan la trifulca. Incluso en medio de un combate de espadas, Arnau le propone a un aristócrata dejar de pelear pues forman parte de la

misma nación. “¿Nación?”, le responde su adversario, “no entiendo el idioma que usted habla”. Una vez más, es la intransigencia de la nobleza la que obliga a la violencia del pueblo.

Otra escena emblemática de esta bondad popular se desarrolla después de la toma de las Tullerías. Los revolucionarios han tomado el castillo, vemos dos revolucionarios haciendo las cuentas de las joyas encontradas, la cámara da un giro de 45 grados y de pronto percibimos los pies de un colgado. ¡Por primera vez la violencia popular! ¡Unos aristócratas colgados! Sin embargo, cuando el plano se abre, leemos sobre el pecho del colgado un cartel que dice: “ladrón”. El pueblo de Renoir es virtuoso en extremo: no roba, es hablador y divertido. Bomier, el personaje principal, es ignorante y optimista, nos hace pensar en Sancho, en figura y en espíritu. Los personajes de Renoir tienen enamoradas, son pobres y felices, ni miserables ni rencorosos. El gesto más revolucionario que se les podría reprochar es el de difundir un canto subversivo que llama a los ciudadanos a ir a las armas.

La inglesa y el duque se sitúa en otra perspectiva. Rohmer nos presenta la Revolución a través de los ojos de una extranjera, los de una aristócrata inglesa en el París revolucionario. Grace Elliott es una heroína del Antiguo Régimen, no duda en salvar a camaradas de clase burlando a los Comités de Salud Pública y poniendo en riesgo su propia vida. La violencia en este filme no es un canto. No conocemos el rostro alegre de la Revolución. La Revolución es una constante amenaza para Grace y su entorno.

En la película de Rohmer, el terror es el pueblo en las calles. No existe una racionalización del terror, sólo se percibe el sentimiento del terror. La extraordinaria escena de Grace volviendo a París es un excelente ejemplo. Grace vuelve en una carroza, la cámara fija nos la muestra de perfil. Detrás de ella, la ventana a través de la cual vemos pasar una a una, decenas de personas sucias, desdentados miserables que la observan con desprecio. Son los revolucionarios. En primer lugar es necesario pensar en la imagen; ella está petrificada, ella es el Antiguo Régimen. En el exterior aquello que se mueve: el pueblo. El individuo visible a

contraluz de la masa informe que pasa una a una al costado. Fuera de la carroza sólo hay caos. La escena llega a su punto más grave. La carroza se detiene y los revolucionarios le acercan, entre risas grotescas y amenazas, la cabeza de *Madame de Lamballe*, amiga de Grace. El Terror, aquí, no es un periodo histórico, sino el miedo real de Grace. Rohmer nos presenta al pueblo tal como lo observó Chateaubriand:

*Paris n'avait plus, en 1792, la physionomie de 1789 et de 1790 ; ce n'était plus la révolution naissante, c'était un peuple marchant ivre à ses destins, au travers de ses abîmes, par des voies égarées*¹⁷.

El pueblo aparece siempre como una masa desordenada. No es un canto lo que los une, es una voluntad sin límites. Además, hay un doble efecto cinematográfico importante. Los personajes de Rohmer (como en todas sus películas) hablan sin cesar. No es palabrería sobre tubérculos, como en las bucólicas conversaciones que tienen los marseleses de *Renoir*, asistimos a debates políticos, filosóficos, sobre la naturaleza de los acontecimientos que se desarrollan. En contraste, el pueblo de Rohmer no habla, no reflexiona: *On peut être agacé par un représentation de la Terreur où le peuple n'a jamais son mot à dire, sino pour hurler des menaces de mort et des propos paillardes, où le seul point de vue adopté est celui d'une microsociété aristocratique commentant les événements avec une angoisse croissante*¹⁸.

De otro lado, Rohmer recreó un París de arquitectura y colores maravillosos a través de una sofisticada puesta en escena. Rohmer filmó las escenas de sus personajes en estudio y luego las incrustó con ayuda del digital sobre enormes lienzos que recreaban París en el XVIII. El resultado es maravilloso, París luce unos colores vivaces y sus cielos son imponentes. Luego, la muchedumbre informe camina sobre este fondo bello (pisotea el escenario, podríamos decir) recalcando la naturaleza irracional y sin estética del pueblo en las calles.

¹⁷ CHATEAUBRIAND. *Mémoires d'outre tombe*. Anthologie par Jean Claude Berchet. París. Librairie générale française, 2000. p. 153.

¹⁸ HERPE, Noël. "L'anglaise et le duc. Rohmer, an 01". En: *Positif*, n.º 487, 2001. pp. 34-35.

El relato de Grace Elliott –la tierra obliga– es el de Edmund Burke. Como el célebre conservador inglés, no consigue entender lo que está ocurriendo en París. Su referencia son las instituciones inglesas, la libertad política construida durante siglos. No puede desligar 1789 del Terror posterior, todo forma parte de la misma catástrofe. “¡Y los ilustrados que nos hablan de la razón!”, exclama llena de incompreensión. *Les philosophes* que han venido escribiendo durante el siglo XVIII son los grandes culpables de la locura popular. La Revolución es, ante todo, un cambio ideológico con consecuencias prácticas. De ahí el aspecto negativo de todo el proceso revolucionario, tanto en Grace como en Burke.

El *Danton* de Wajda nos muestra también el Terror revolucionario. Sin embargo, lo conocemos como terror de Estado, es el Terror una vez institucionalizado. En *La inglesa y el duque*, el terror radica en la muchedumbre. En *Danton*, en cambio, se aprecia la borrachera de un régimen fanático, de Robespierre y sus espías intentando controlarlo todo, lo público y lo privado, la Asamblea Nacional y las habitaciones matrimoniales. Este Terror dirigido desde el Estado lo apreciamos en todas estas dimensiones pero, sobre todo, lo observamos en el proceso judicial contra Danton, es allí donde somos testigos de una maquinaria estatal sin límites. Se acusa a Danton de haber conspirado contra el régimen. No hay peor acusación en boca de los revolucionarios. El proceso de Danton implica una nueva etapa en la Revolución. El régimen de Thermidor ha decapitado a aristócratas y luego girondinos, pero ahora comienza a utilizar la guillotina con sus más próximos. Danton, durante buena parte del filme, piensa que los jacobinos no irán tan lejos, no se atreverán a condenar a muerte a un héroe de la Revolución.

La importancia del proceso contra Danton está en la forma como se lleva a cabo. No hay una prueba definitiva de la conspiración dantoniana ni ley que posibilite una condena. Hay, simplemente, la voluntad política de castigarlo. El Gobierno firma el decreto de detención luego de una deliberación política, jamás jurídica. Una vez que el proceso se ha iniciado, el Comité de Salud Pública y el mismo Robespierre presionan al juez Fouquier para que encuentre los motivos necesarios

para guillotinar a Danton. El juez Fouquier le responde, *soy un juez, no un burócrata a tu servicio*. Sin embargo, la máquina oficial ha decidido cortar una cabeza más. Philippeaux, amigo de Danton y condenado también a la guillotina dirá: *les hommes n'ont des droits que quand ils peuvent les défendre*. He aquí la situación en la que ha caído Francia, el reino de la política sobre cualquier otra consideración: del binomio Estado de derecho ya sólo queda el Estado. Es el momento, nos dice François Furet, en que la Revolución no tiene ya legalidad, sólo legitimidad.

El Terror está resumido en una frase de Robespierre delante del Asamblea Nacional, el incorruptible desafía a los representantes, *voulez-vous faire des exceptions pour Danton que vous n'aviez pas faites pour d'autres?* La Asamblea reconoce aún a Danton como uno de los suyos, todavía tiene resquicios de moralidad –al menos– frente a quienes hicieron la Revolución. Sin embargo, el régimen del Terror debe rechazar toda consideración ética y legal. Robespierre hace gala de una lógica que llega hasta las últimas consecuencias. El incorruptible ha intentado en privado salvar a Danton, pero éste se niega a formar parte de un gobierno absolutista, que ha rechazado los principios que animaron la Revolución de 1789. La película nos muestra una cena entre Danton y Robespierre fantástica. Todo aquello que los diferencia es puesto en escena alrededor de una mesa. Danton rechaza ser asimilado a un régimen fanático, de monjes laicos (Danton se burla de Robespierre quien parece nunca haber estado con una mujer). Así, la película nos muestra un Danton cercano al descrito por Mona Ozouf, el enemigo mayor de la nueva etapa revolucionaria que en la búsqueda de sus fines ya no diferencia lo público de lo privado: *en ce sens Robespierre et Saint Just ne se sont pas trompés d'adversaire*¹⁹.

Cada película retrata el Terror a su manera. Guardar silencio sobre él, como hace *La Marsellesa*, es también una forma de expresar el Terror. *La inglesa y el duque* identifica el Terror con el movimiento político desencadenado en 1789 y el pueblo en las calles. En el retrato de Danton

¹⁹ OZOUF, Mona. "Danton". En: *Dictionnaire critique de la Révolution Française. Acteurs*. Edité par François Furet et Mona Ozouf. Paris, Flammarion, 1992. pp. 129-146.

apreciamos el Terror en su nueva encarnación: el Estado burocrático, trágico anuncio de los totalitarismos del siglo XX. Es muy interesante tener en cuenta que ninguna película legitima el Terror, ninguna muestra las condiciones que empujaron a los revolucionarios a mostrarse intolerantes en extremo. Si en el ámbito académico la historia marxista ha atenuado —¿justificado?— la etapa thermidoriana-democrática (1793) de la Revolución frente a la liberal de 1789 (Rousseau ajustando cuentas con Montesquieu) esta óptica no ha sido adoptada en las películas sobre la Revolución²⁰.

EL REY Y LA NACIÓN

En todas las historias de la Revolución, el rey y la nación son hermanos enemigos. La intransigencia de un lado o del otro impide que coexistan. El centro de la controversia es la soberanía: ¿sobre quién descansa la legitimidad del poder? El debate separa dos universos. En 1789, aún bajo influencia del modelo inglés que inspiró a Montesquieu, la nación no rechaza la monarquía constitucional. Entre 1789 y 1792, el rey y su nación se alejan. Y luego asistimos al divorcio definitivo. Ya nadie parece estar preparado para la amalgama entre ambas instituciones, no hay forma de salvar el abismo. El rey ha sido educado para reinar en un mundo ya muerto y el pueblo ha sido educado para mandar en un mundo que todavía no ha nacido, ¿cómo podrían ambos sobrevivir?

Ni en la historiografía ni en la filmografía de la Revolución el rey es visto como alguien cruel o malvado. Aparece, más bien, como alguien débil, sin ambición particular alguna. Es víctima de unas circunstancias históricas que no llega a comprender. La Revolución

²⁰ Una visión contemporánea y menos severa con el jacobinismo es la de Michel Vovelle. Presenta las tesis clásicas del marxismo: 1789 liberal, frente a 1793 socialista. *C'est sous la pression du mouvement et de la revendication populaire que les jacobins [vont] dénoncer l'égoïsme des riches et des négociants, mettant l'accent tant dans la pratique que dans les mots sur l'assistance aux plus défavorisés, comme aux familles de soldats, multipliant les contributions volontaires et les quêtes.* VOVELLE, Michel. *Les jacobins. De Robespierre à Chevènement*. París, La découverte, 2001. p. 52.

triumfa sobre un rey que no puede ya representar el poder divino en la tierra. Luis XVI, comparado con su abuelo Luis XV –quien reinó durante 59 años–, sólo es una mala broma. Sin embargo, si no se le reprocha maldad, sí se le achaca haber traicionado a la nación a través de su intento de fuga de 1791 y por intentar aliarse con los estados extranjeros para restablecer la monarquía.

En *La Marsellesa*, el rey es estelarizado por Pierre Renoir, hermano de Jean. El rey es simple, un poco niño y desatinado. Aun cuando Renoir nos dice que quería mostrar a Luis XVI como alguien que conocía el futuro, el rey de Renoir nos da la impresión, más bien, de ignorar las consecuencias de sus actos²¹. Nada de lo que hace parece ser hecho por un visionario. Nunca prevé que a cada paso que da está desperdiciando las últimas oportunidades que le quedan para salir vivo del proceso revolucionario. Por el contrario, frente a cada decisión importante duda y elige la opción que a la postre le valdrá el guillotino final. Así, presionado por su mujer, en 1792 firma el manifiesto de Brunswick, por el cual los ejércitos de Prusia y Austria atacarían Francia si la monarquía no era restablecida. Cuando el pueblo toma conocimiento de la traición va tras él y la reina. En las Tullerías, con el pueblo enardecido a las afueras del palacio, el rey, presionado una vez más por María Antonieta (llamada “la austriaca” por ser hija del Emperador de Austria), decide abrir fuego contra los insurgentes. Es cierto, el rey de Renoir duda a cada paso, cuestiona sus decisiones. Sin embargo, más que estar frente a alguien que muestra sabiduría, observamos a un rey que cree poder restablecer el orden natural del mundo. Sus marchas y contramarchas obedecen a no querer pelear contra su propio pueblo, no a que conozca el fatal destino que le aguarda a él, su mujer y al Antiguo Régimen en su conjunto.

La nación, de otro lado, es representada por Renoir como una suma de personajes ignorantes pero intuitivamente sabios y justos. En

²¹ Renoir afirma sobre su rey: “I wanted to give the impression of a character who *knows*... I think that Louis XVI knew it was the end, and he said to himself: there is nothing I can do to change destiny”.

RENOIR, Jean. *Renoir on Renoir*. Cambridge, University press, 1989. p. 13.

la tercera y cuarta escena de *La Marsellesa*, podemos apreciar esto en toda su dimensión y belleza. Cuatro hombres están en las montañas: Bomier, el hombre simple de provincia (el Sancho de quien ya hablé); Arnaut, la voz moderada del pueblo; Cabri, un pobre campesino sin nada en la vida; y, finalmente, un sacerdote también pobre e indignado porque el obispo de la región vive como un rey, en un palacio con amante incluida. Desde la cumbre de la montaña, estos cuatro personajes (el corazón de la nación, no hace falta decirlo) observan cómo los castillos están siendo incendiados por los rebeldes. Arnaut al contemplar esto dice: *ils nous ont fait barbares, parce qu'ils le sont*. La culpa de la destrucción recae sobre aquellos que se niegan a comprender que la nación es la suma de todos los franceses. El clero no está fuera de la nación, ni siquiera los aristócratas, pero es necesario que "se nacionalicen", que acepten ser iguales, el obispo al pobre sacerdote, los aristócratas a Cabri y a Bomier.

La nación de Renoir es una comunión. Si Benedict Anderson habló de la nación como la comunidad imaginada, se diría que la de Renoir es la de la comunidad cantada. El batallón de marseleses que marcha hacia París va diseminando un canto guerrero y solidario, la marselesa se despliega sin cesar por todo el territorio, significando y expandiendo la pertenencia a la nación. A este respecto, la escena de los marseleses entrando a París es absolutamente maravillosa. Un gran plano desde lo alto de una plaza nos muestra al batallón que ingresa cantando; observamos y oímos desde la cumbre el momento alegre de la comunión entre París y la provincia auspiciado por aquello que luego sería el himno nacional francés. Cuando estamos contemplando esta comunión nacional desde lo alto, Renoir hace un repentino corte y la cámara desciende a la calle a mezclarse con los abrazos de unos y otros. El propio espectador pasa a ser parte de la fiesta, la película permite que también forme parte de la nación.

El contexto donde se desarrolla *La Marsellesa* muestra las incertidumbres del momento. El rey cohabita con la nación. A través de la tolerancia que el pueblo de Renoir muestra hacia todos los sectores sociales, así como a través de las dudas del rey frente a la posibilidad de abrir fuego contra su propio pueblo, *La Marsellesa* nos muestra un momento histórico abierto. La supervivencia de la Monarquía consti-

tucional o la ruptura radical con todo el Antiguo Régimen son todavía opciones viables. Todavía pareciera haber espacio para todos en la nación francesa, para su rey y el pueblo. En definitiva, es María Antonieta –la austriaca– quien impide el entendimiento entre el rey y su nación. En *La inglesa y el duque* la situación es representada de otra manera. Grace Elliott nos cuenta una historia en la que se pierde todo, ninguna reconciliación entre el Antiguo Régimen y la nación aparece en el horizonte. Ella llora y el pueblo grita. No hay forma de encontrar un punto en común, el desgarró es total. El rey en la guillotina no es más que la constatación del choque de dos universos. Durante toda la película la muerte del Antiguo Régimen es un hecho consumado.

El rey, por lo tanto, aquí tampoco es visto como un tirano. Su destino trágico es inevitable. Su mujer es la principal causa y su incapacidad, la segunda. Su intento de fuga constituye, por supuesto, el cenit de sus torpezas. Su detención en la ciudad de Varennes en medio de su intento por alcanzar la frontera, liquida toda posibilidad de entendimiento con la nación. El camino de vuelta a París *fut le vrai procès de Louis XVI, plus qu'au janvier, il entendit quatre jours de suite, de la bouche de tout le peuple, son accusation, sa condamnation*²². Estúpidamente preparada, la fuga de Luis XVI es su descenso al infierno. *La nuit de Varennes* –película de 1982, de Ettore Scola– muestra en toda su amplitud este episodio donde *cinq jours seulement [...] séparent le départ clandestin, nocturne et joyeux du retour public, diurne et honteux*²³. Pues bien, tanto en *La inglesa y el duque* como en *La Marsellesa*, la muerte del rey no es deseada, simplemente acontece. Se tiene la sensación de corroborar a Albert Camus: *Es un escándalo repugnante el presentar el asesinato de un hombre débil y bueno como un gran momento de la historia*²⁴.

Nación y pobreza. Hay una escena en *La Nuit de Varennes* que merece ser reseñada. Uno de los personajes principales es una aristócrata francesa –de quien podrían plantearse diferencias y similitudes con

²² MICHELET, op cit, p. 65.

²³ OZOUF, Mona. "La Révolution française est aléatoire: l'exemple de Varennes". En: *L'homme régénéré. Essais sur la Révolution française*. Paris, Gallimard, 1989. pp. 67-92.

²⁴ CAMUS, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires, Losada, 1996. p. 113.

Grace Elliott— quien hacia el fin del filme, cuando el rey ya ha sido apresado, se pregunta: “¿por qué el pueblo no defiende a su rey?”. La pregunta está formulada como una voz en *off* mientras Scola pasea la cámara entre decenas de rostros pobres. Porque tienen hambre, pareciera responder la imagen. Porque son miserables, pareciera espetarle a la voz en *off*: he allí la razón por la cual no defienden a su rey. Este plano es interesante de confrontar a los de Rohmer. El pueblo de Scola es silencioso y paupérrimo; el de Rohmer, gritón y descontrolado. Es curioso cómo esta idea del hambre nacional no se ha utilizado con más frecuencia en las películas sobre la Revolución. Lo vemos en la primera escena de *Danton*, largas filas para comprar pan, pero después el pueblo con hambre desaparece para dar paso a la historia de los grandes héroes de la Revolución (que no pasan hambre). Y en *La inglesa y el duque*, sobra decirlo, los salones aristocráticos no son lugares donde el hambre esté presente. Por último, *La Marsellesa*, en su corrección, puede mostrar la modestia pero no la miseria.

Sobre este punto, y a diferencia de las tres películas que hemos venido comparando, Scola toma realmente una postura de izquierda. Moviliza un argumento a menudo utilizado por las interpretaciones marxistas de la Revolución Francesa. Albert Soboul, historiador claramente marxista escribía: *More than to demands for liberty, the popular urban masses were sensitive to the demand for daily bread*²⁵. *La Marsellesa* es una película de izquierda en el sentido amplio del término y no en uno marxista. Lo es en la medida en que hay una visión idealizada y positiva del pueblo en las calles asumiendo su propio destino, pero no porque la película nos muestre a la Revolución como una transformación social donde la feudalidad está en proceso de ser reemplazada por el capitalismo. En realidad, todas las películas analizadas parecen estar en la órbita de las ideas de François Furet: más que pan, los revolucionarios pedían la institución del nuevo imaginario político. En cada filme, la Revolución es mucho más la expresión de una nueva cultura política que arrasa con lo que encuentra a su paso, que la expresión de cambios económicos respecto de los medios de producción feudales.

²⁵ SOBOUL, Albert. “The French revolution in the history of the contemporary world”. En: *The French revolution. Recent Debates & new controversies*. Edited by Gary Kates. Routledge, London, 1998. p. 29.

LOS CONTEXTOS

Cada una de las películas que hemos analizado moviliza una percepción particular respecto de la Revolución Francesa. Ahora bien, tan importante como la postura *vis à vis* de la Revolución es el contexto específico bajo el cual se filmaron. La percepción del pasado se hace con catalejos del presente bastante determinados.

La Marsellesa de Jean Renoir fue filmada en 1937 bajo el entusiasmo del gobierno del Frente Popular dirigido por Léon Blum y bajo la crisis de entreguerras. *La Marsellesa* fue pensada como un filme militante, se concibió como una película para el pueblo y por el pueblo. Incluso su financiamiento fue pensado con un carácter popular y participativo. La Confederación General de Trabajadores estuvo comprometida en el proyecto, el Frente Popular también participó, e incluso la gente podía aportar al presupuesto con dos francos que serían deducidos de las entradas cuando la película se proyectase. Sin embargo, esta participación popular en el presupuesto fue insuficiente y Renoir tuvo que recurrir a otros medios para financiar su película²⁶.

De otro lado, la película también buscaba ser popular por la historia narrada y por los actores en escena. La Revolución mostrada no es la de los grandes héroes de 1789, es la del pueblo anónimo. Y este pueblo que marcha desde Marsella a París fue protagonizado por actores desconocidos. Así, la película de Renoir es la celebración del pueblo en fondo y forma.

Sólo se puede comprender el filme de Renoir a la luz del gobierno del Frente Popular. Si *La gran ilusión* movilizaba los temores de una nueva guerra mundial que la historia confirmaría en 1939, *La Marsellesa* moviliza las necesidades políticas de una época y un régimen. En medio de la impaciencia de los años treinta en Francia, *La Marsellesa* debe ser una suerte de bálsamo, debe glorificar *la gran revolución, la de 1789 para no hacer la de 1937*²⁷. La película, por lo tanto, lleva a las pantallas las incer-

²⁶ GUILLAUME-GRIMAUD, Geneviève. *Le cinéma du Front Populaire*. Lherminier, París, 1986. pp. 95-96.

²⁷ CHARDERE, Bernard (Ed). *Renoir*. Revue Premier Plan: numéro spécial 22-23-24. Mai, 1962.

tidumbres de una realidad concreta. Todos los personajes de Renoir, inclusive los peores villanos, pueden ser salvados a través de su “nacionalización”. Clero y aristócratas deben confundirse con la nación y, por lo tanto, aceptar la igualdad. En definitiva, el único personaje insalvable es María Antonieta, la razón es simple: es austriaca. Curas y nobles, acaso sin saberlo, forman parte de la nación francesa, pueden expiar las desigualdades pasadas a través de una comunión nacional hacia el futuro. Para María Antonieta tal comunión está vedada. El mensaje en 1937 es sencillo y claro: No hay de qué asustarse con el Frente Popular, el clero –muy importante– puede dormir tranquilo. Según Geneviève Guillaume-Grimaud, la película lleva dos mensajes políticos claros en función del contexto político. En primer lugar, uno dirigido a todo el país: una voluntad pacífica del pueblo y un llamado a todas las personas de buena voluntad. El segundo, dirigido a la izquierda: la revolución pasa más por la persuasión que por la violencia, ni 1792 ni 1937 pueden cambiarlo todo²⁸.

Si Renoir celebra al anónimo pueblo revolucionario a través de unos también anónimos actores, el polaco Andrzej Wajda optó por lo opuesto. Su película se centró en Danton, quien es representado por Gerard Depardieu. Filme de 1982 y basado en una pieza de teatro de la polaca Stanislawa Przybyszewska, no hay forma de esquivar la presencia polaca en escena. Nadie escapa a la analogía entre el terror thermidoriano y revolucionario, con el régimen comunista polaco. Danton-Depardieu es un Walesa combatiente, Robespierre es un Jaruzelski frío y fanático. *Si Wajda voulait qu'on entende à son de cloche-là, la mission est accomplie*²⁹. ¿Qué otra película podría haber hecho un polaco en los años ochenta, cuando el mundo comunista y totalitario seguía aplastando naciones aquí y allá?

De otro lado, Eric Rohmer, célebre por sus historias de amor y desamor en la ciudad, se comprometió a los 81 años con un proyecto mayor: llevar al cine las memorias de una aristócrata inglesa atrapada en

²⁸ GUILLAUME-GRIMAUD, Geneviève. Op cit, p. 107.

²⁹ TOUBIANA, Serge. *L'Histoire en dolby*. En: Cahiers du cinéma, n.º 343, janvier, 1983. pp. 54-55.

el París revolucionario. La Revolución puesta en escena a través de una doble distancia. De un lado, la del autor que emprende un proyecto de madurez y cuestiona la Revolución en el último tramo de su vida. No es el joven y entusiasta Jean Renoir. La segunda y central distancia está dada por el momento cuando se filma. En 2001, la guerra fría ya no es más que un capítulo en los libros escolares. La Revolución no es un patio más donde comunistas y capitalistas se lanzaron piedras. El 2001 permite un acercamiento laico a la Revolución. *La inglesa y el duque* fue calificada como una película de derecha. Ahora bien, en los años sesenta, el batallón de la izquierda parisina no se habría conformado con el calificativo, Rohmer se habría llevado, sin duda, una *fatwa* marxista. Se tolera esta visión conservadora de la historia (conservadora por la anécdota que es puesta en escena y sus relaciones con la historia del pensamiento político, pero jamás por sus ambiciones estéticas que son notoriamente progresistas) porque el mundo está preparado para escuchar una historia desde aquella orilla de las ideas. La avalancha de publicaciones y estudios en el contexto del bicentenario (1989) posibilitaron estas lecturas de la Revolución que desafiaban la ortodoxia marxista. Asimismo, en 1989 no sólo hubo un bicentenario que celebrar sino fundamentalmente una Europa derruida que se liberaba de medio siglo de opresión. Así, en 2001, Rohmer pudo hacer una película distinta sobre la Revolución, una película de su tiempo.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La revisión historiográfica de la Revolución destaca varias oposiciones que no se podrían reducir a una única dicotomía. Sin embargo, se podría construir una escala de gradación sobre el rechazo a la Revolución. De quienes la rechazan abiertamente (Burke, Furet) a quienes la glorifican (la escuela marxista) pasando por Tocqueville y Michelet que, aunque consternados por 1793, no rechazarán 1789. También podemos hacer una segunda división en torno a la naturaleza del cambio producido durante el periodo revolucionario. Tocqueville al estudiar el estado francés pre y posrevolucionario concluyó que el

cambio no fue radical, se había preparado durante siglos. Los marxistas detectaron un radical cambio del modo de producción que implicó transformaciones políticas. François Furet, en cambio, destacó el cambio de imaginario político. La Revolución fue ante todo, una rebelión ideológica, la aparición del imaginario político de la democracia.

Mi primera conclusión es que todas las películas analizadas se acercan al razonamiento de François Furet. Lo que vemos en ellas es una rebelión de lo político, el desgarramiento de las antiguas categorías y su sustitución por un nuevo discurso político democrático. *La inglesa y el duque* lo muestra muy claramente, las discusiones entre los aristócratas subrayan el carácter ideológico que sostiene el proceso revolucionario. *Danton*, de Wajda, es una película del diálogo y el debate acerca de las instituciones revolucionarias. Danton y Robespierre deben convencer a la Asamblea Nacional o a los tribunales utilizando la gramática de la Revolución, usando el novedoso vocabulario ideológico que impone la nación. E incluso *La Marsellesa –le seul film français totalement, absolument, incontestablement favorable sans ambiguïté ni tergiversation, à la Révolution française*³⁰ – nos muestra también, antes que nada, un cambio ideológico. Si este filme está más a la izquierda que los otros se debe a su visión idealizada de la nación liberándose en las calles, no a que muestre un proceso económico por el cual la feudalidad era sustituida por el capitalismo y daba paso a un Estado de tipo burgués. Celebra la unidad de la nación francesa, no la de clases elegidas para trastornar el orden feudal.

El Terror. *La Marsellesa* no lo muestra nunca. La película prefiere observar la Revolución durante los años pacíficos –1790-1792– antes que tener que explicar las dos grandes rupturas de la Revolución: la de 1789 con el Antiguo Régimen y la de 1793 con ella misma. No obstante, el silencio también es una puesta en escena. Este pueblo divertido, cantor y moderado, exorciza los miedos de 1937. *La inglesa y el duque* nos muestra el terror popular. El 10 de agosto de 1792, el pueblo porta cabezas aristócratas sobre sus picas. El mismo día-acontecimiento que Renoir nos muestra sin violencia popular alguna (¡excepto para colgar ladrones!), en Rohmer

³⁰ ONS, Marcel. "La révolution et l'empire". En: *L'histoire de France au cinéma*. GUIBERT, Pierre et Marcel ONS (Ed). Cinéma action, 1993. p. 119.

es absolutamente grotesco y depravado. *Danton*, por su parte, pone los reflectores sobre el terror de Estado. El terror popular se encarna en las instituciones estatales. Son ellas las que deben mantener encendido el fuego revolucionario. Wajda va más allá del momento revolucionario parisiense y observa ya el proceso contra Joseph K.

El imaginario del rey permanece como el de un hombre débil y sin crueldad. Su crimen es personificar la institución por destruir. La destrucción de la institución monárquica tras los errores de Luis XVI ya no puede ser sólo teórica, hace falta decapitar a quien la encarna. Luis XVI parece haber nacido para la derrota. En *La Marsellesa* es manipulado por su mujer, sus dudas jamás devienen en elecciones correctas, vale decir, aquellas que podrían salvarle la cabeza. *La nuit de Varennes* lo muestra torpe, intentando una fuga vergonzosa. Cuando un rey es prisionero no de otro rey sino de un gendarme –dice uno de los protagonistas de esta película– es como si ya estuviese muerto. He aquí la triste figura de Luis XVI: un rey que no encarna ya ninguna realeza. Sin embargo, no llega a caer en la cuenta de su situación. Como un anacronismo vivo, su muerte es necesaria para eliminar del presente las impurezas del pasado.

Los hombres son más hijos de su tiempo que de sus padres. La frase de Marc Bloch es una buena conclusión respecto de las distintas visiones y comprensiones de la Revolución Francesa. Renoir hace la única película que se podía hacer en los años del Frente Popular, Wajda difícilmente habría podido construir otro *Danton* bajo el contexto de Solidaridad y las represiones de Jaruzelski que Polonia vivía mientras rodaba su película. ¡Y que decir de *La inglesa y el duque*! Imposible imaginar tal película unos años antes. Cualquier comentario la habría lapidado por reaccionaria. Después de todo, no es diferente de los enfoques históricos. Mientras existió el campo comunista (y, sobre todo, después del triunfo de la Revolución de 1917), el marxismo fue la lectura oficial de la Revolución Francesa. Luego, François Furet y sus ideas de una Revolución eminentemente política pasaron a ser dominantes durante las celebraciones del bicentenario (que coincidieron con el derrumbe del comunismo). Y ahora, la Revolución espera nuevas lecturas y nuevas películas.

BIENVENIDOS AL EXCESO DE LO REAL / Mario Montalbetti

Slavoj Žižek es el principal responsable de este segundo aire que la teoría lacaniana viene experimentado en los últimos diez años. El rango de sus contribuciones es un factor importante en todo esto. Ellas van desde sus ya clásicos análisis del cine de Hitchcock hasta elaboraciones cuasi estalinistas en materia de filosofía política, pasando por teoría de la ópera, una revaloración del cristianismo paulino, sus meditaciones sobre el 11 de setiembre, su “afinidad espontánea” con la física cuántica (el amor es para Žižek la única salida radical al desbalance cuántico responsable de la existencia de la materia en el universo) y por supuesto sus propias contribuciones a la teoría psicoanalítica lacaniana. Žižek es un animal teórico. Para hacer todo esto, Žižek publica mucho. Y su método de publicaciones es un homenaje tácito al reciclaje industrial. Casi todos sus libros contienen ideas de casi todos sus libros. Para usar jerga lacaniana: sus libros están constantemente *trufados* de ideas que se pueden leer en libros previos. Sin embargo, decir que Žižek se repite es cometer una injusticia. Cada vez que Žižek vuelve a una idea ya proferida con anterioridad lo hace como el músico que revisita un tema para explorarlo a través de nuevas variaciones.

Pero el método, aún en manos de una mente tan creativa y brillante como la de Žižek, tiene sus límites. Y creo que Žižek ha conocido ese límite con la publicación de *Visión de paralaje* (Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 2006). Žižek ya había publicado en inglés este mismo año *The Parallax View* (MIT Press, Cambridge 2006). Uno podría suponer que la versión en español es una traducción de la obra en inglés pero no lo es. O no lo es completamente. O lo es

incompletamente más un texto sobre Wagner que no aparece en el libro en inglés pero que ya apareció en el *Journal of Philosophy and Scripture* (Fall 2004). La versión española es menos entonces que la inglesa (faltan párrafos, secciones, referencias) pero al mismo tiempo es un ilusorio más con la inclusión del texto sobre Wagner. Las razones de todo esto no son obvias. No hay ninguna indicación en la edición del FCE de que ya hay un texto previo en inglés con el mismo título, ni indicación alguna sobre el peculiar coctel editorial. Consultado el Fondo (argentino) sobre el libro, éste sostiene que han traducido un manuscrito entregado por el propio Žižek. Por lo tanto la culpa (o la razón) es del autor. ¿Qué quiso hacer entonces?

Una pista la puede proporcionar el título mismo del libro, *Visión de paralaje*. En astronomía, la *paralaje* alude a “la diferencia entre las posiciones aparentes que en la bóveda celeste tiene un astro, según el punto desde donde se supone observado” (DRAE). El uso del término por parte de Žižek proviene de Kant (*Sueños de un visionario*) vía Karatani (*Transcritique*). Escribe Žižek: “La definición común de paralaje es: el aparente desplazamiento de un objeto (su deslizamiento de posición sobre un contexto) causado por un cambio en la posición de observación que brinda una nueva línea de visión” (p25). Esta diferencia no debe considerarse “subjetiva” en el uso que le da Žižek sino constitutiva del objeto. Es decir, la diferencia *crea* el objeto, de la misma manera en la que todo objeto deseado no es un objeto perdido sino un objeto cuya búsqueda lo crea. Así, cabría aplicar esta misma visión de paralaje para ubicar el objeto que ambos textos (el libro en inglés y el libro en español) paralácticamente construyen. Por lo tanto, las dos versiones no deben entenderse como un obstáculo incómodo para reconstruir el objeto Žižekiano, sino como su clave.

El primer dato es que la versión española es más cauta, menos atrevida, casi más mojigata que la versión inglesa. Por ejemplo, en la edición del Fondo faltan tres párrafos en la p22 (p12 de la edición del MIT) sobre el cortocircuito entre lo sublime de la especulación filosófica y el examen de ciertos detalles sobre las prácticas sexuales. Este es un tema hegeliano en el que el esloveno se suele deleitar pero que suprime

en la edición española, privándola del provocativo análisis dialéctico por el que si la cópula *a tergo* es la Tesis y la masturbación su Antítesis, la Síntesis no es otra que la posición del misionero que Žižek define como el grado cero de la pulsión propiamente humana. ¿Qué pudor o qué delicadeza cognitiva le hace excluir a Žižek esta referencia de la edición en lengua española? Obsérvese que son apenas tres párrafos. En otros casos es apenas uno como en la referencia al análisis de la Zupancic (p68) sobre un tema similar, el de las relaciones entre la vulgaridad material y la dignidad simbólica, a pesar de que aquí el ejemplo ilustrativo es menos procaz: el del diplomático que pisa una cáscara de plátano.

El recato sexual va de la mano con el político en la edición del Fondo. Comentando la posición de Heidegger respecto de la cuestión judía en la Segunda Guerra Mundial, Žižek escribe:

Hay que ser en general cuidadosos con las generalizaciones y las excepciones escondidas de Heidegger: cuando define a la “grandeza interna” del nazismo como la confrontación del hombre moderno con la esencia de la tecnología, hay que recordar que *nunca* atribuye la misma “grandeza interior” al capitalismo estadounidense o al comunismo soviético.

Este párrafo es igual en la edición en inglés (p285) y en la edición en español (p443). Pero los remates son contrastivamente distintos. El texto continúa así en ambos casos:

Edición Fondo: ¿Qué es lo que está mal con la idea aparentemente neutral-universal de tecnología moderna, de modo que termina por privilegiar a una de sus tres principales concreciones modernas?

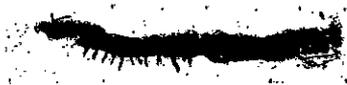
Edición MIT: Es mi tesis que él debió haberlo hecho: que, en contraste con el Nazismo y el capitalismo Americano, fue sólo el Comunismo Soviético el que, a pesar de la catástrofe que representa, sí tuvo verdadera grandeza interior.

Hola Stalin. Uno puede convenir con, o disentir de, esta idea pero ¿por qué ahorrársela al lector hispano?

También hay variaciones un tanto más vulgares. La prominencia del teórico japonés Kojin Karatani en la edición en inglés se diluye en la edición en español. En la edición del Fondo dice Žižek que “El *cogito* no es un ente sustancial, sino una función puramente estructural...” (p19). En la edición de MIT dice Žižek (traduzco): “Por lo tanto, Karatani está justificado en enfatizar el carácter insustancial del *cogito*” (p8). En la p20 de la edición del Fondo se lee “Se admitiría la vieja idea de Kant de una sociedad civil mundana”. En la p9 de la edición del MIT se lee (traduzco nuevamente): “Karatani afirma –contra Hegel– la idea de Kant de una sociedad civil mundana”. Como si las referencias a Karatani en la edición del Fondo fueran innecesarias o demasiado eruditas o sabe Lacan qué.

Una borradura llamativa en la edición en español tiene un toque poético. En la edición en inglés Žižek se pasa casi dos páginas enteras (p154-5) analizando tres poemas de Pizarnik. En la edición del Fondo este análisis no aparece. ¿Debo recordar acaso que Alejandra Pizarnik es argentina?

Hay más omisiones, desplazamientos, abreviaciones en el texto del Fondo. No por ello *Visión de Paralaje* (en español) deja de ser un texto brillante, creativo y seductor del gran pensador esloveno. Pero uno no puede dejar de preguntarse por las motivaciones de este texto que tiene menos filo y más condescendencias que el texto (¿original?) en inglés. Original o copia, sigo creyendo con Žižek, y antes que él con Lacan, que lo Real no es sino un apéndice indispensable del orden Simbólico. Todo exceso es, por lo tanto, bienvenido.



YUYACHKANI: EL ARTE DE LA PRESENCIA / Peter Elmore

Con 35 años de existencia, que celebra a través de una temporada retrospectiva, Yuyachkani, es el colectivo teatral peruano de más larga vida y mayor aliento. De agosto a diciembre del 2006, el grupo presenta en sendos meses los trabajos –en todos los casos, se trata de espectáculos teatrales; no en todos, de obras– estrenados durante el nuevo siglo: *Antígona*, *Santiago*, *Vitrinas para un museo de la memoria* y *Sin título*. A estos montajes recientes se une la reposición de *Los músicos ambulantes*, que es la obra más conocida y difundida del grupo.

Yuyachkani sigue vigente y presente muchos años después de la desaparición tanto del circuito cultural alternativo como de la corriente política –la “nueva izquierda”– en los cuales participó, con pasión, en las décadas del 70 y 80. No es que se haya extinguido del todo el llamado “teatro popular”, pero es evidente que los términos del debate y de la práctica teatrales son muy distintos a los que prevalecían a mediados de los 80, cuando estaba en su apogeo el Movimiento de Teatro Independiente (su sigla, festiva y rebelde, era MOTIN) que agrupó a decenas de grupos peruanos. En la producción teatral se impuso el modelo del grupo –que suponía una comunidad políticamente comprometida y estéticamente radical– a la noción de compañía, que exige tanto una estructura empresarial como la adhesión a las obras de un canon culturalmente prestigioso o probadamente comercial. El ethos anticapitalista y el cuestionamiento al orden jerárquico (acaso de filiación más romántica que marxista, a pesar de lo que se solía creer) sirvieron de justificación y sustento, no siempre de manera explícita, a la opción por el teatro de grupo y por el método de la creación colectiva. Los márgenes eran amplios, y en ellos cabían con comodidad desde el

Cuatrotablas de *Oye* hasta el Yuyachkani de *Puño de cobre*. No solo la relación con Eugenio Barba y el Odin Theatret aproxima los tramos iniciales de ambos grupos. Una coincidencia mayor radica, precisamente, en la afirmación creativa de un modo de hacer teatro que privilegiaba la inserción en el momento histórico y la participación intensa de los actores en la elaboración del texto dramático. Aun así, las diferencias se dejaban notar ya desde temprano. En el caso de Yuyachkani, fue muy cercana la relación con los sindicatos, los barrios y las comunidades campesinas que estaban en el área de influencia de la izquierda radical y ‘clasista’ –ese adjetivo que, en el dialecto político de los años 70, servía para deslindarse tanto de los pro-moscovitas como de los partidarios de las reformas emprendidas por el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado.

Hacia mediados de los 90, en pleno tsunami neoliberal y con la izquierda en escombros, el teatro de grupo podía parecer una forma (o, peyorativamente, una fórmula) obsoleta y quimérica. Yuyachkani persistió, al principio de una manera que fue sobre todo defensiva: *Hasta cuándo corazón*, con sus vecinos enfrentados a la inminencia de un desalojo y poseídos melancólicamente por sus ilusiones, testimonia ese estado de ánimo y esa actitud. Sería exagerado (y, creo, injusto) decir que *Hasta cuándo corazón* es un ejercicio colectivo de introspección, pero es cierto que en la obra se elabora y asume la relación existencial (aunque no autobiográfica) entre cada personaje y el actor (o actriz) que lo encarna; también es legítimo destacar la simetría entre la premisa de la fábula y la circunstancia real de Yuyachkani. ¿Cuál era (y, por extensión, cuál es) el sentido de mantener la organización, el método, la ética y la poética del teatro de grupo? La respuesta no podía ser programática, sino dramática: el lenguaje del espectáculo tenía que articularla. Cabía, ciertamente, la posibilidad de que la contestación fuera negativa. De hecho, no era imposible imaginar que la experiencia de Yuyachkani acabara en 1994, que fue el año del estreno de *Hasta cuándo corazón*. Si los miembros del grupo decidieron seguir juntos fue porque el marco colectivo permitía continuar, con rigor y a profundidad, la exploración de la *presencia* del actor en el espacio escénico y la búsqueda de formas no lineales de *representación*. Ese doble empeño ha llevado a Yuyachkani en direcciones que hubieran resultado imprevisibles en el periodo juvenil y abiertamente activista del colectivo.

La investigación de las formas locales de lo espectacular (que van desde expresiones tradicionales andinas como la fiesta patronal hasta la manipulación televisiva y periodística de la esfera pública) se manifiesta en algunos de los trabajos recientes de Yuyachkani. *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* y *Sin título. Técnica mixta* son puestas (y apuestas) limítrofes, en las cuales el formato de la obra teatral se confronta con un tratamiento de lo visual y de la observación que proviene de las artes plásticas: “instalación” es como llama Yuyachkani, con buen humor pero sin ironía, a *Sin título. Técnica mixta*, que descompone el escenario para establecer con los espectadores un vínculo maleable y móvil, en el cual se privilegian el instante de la mirada y las relaciones cambiantes en el espacio sobre el orden secuencial de la trama. No se trata de suprimir la historia (en ninguno de estos dos sentidos: memoria de la polis, tejido de acciones que se despliega en el tiempo); de hecho, el registro histórico reclama sus fueros en el extenso trabajo de documentación que sostiene a *Sin título*, y *Antígona* es la relectura en clave urgente de una obra clásica y un ascético homenaje al mayor de los trágicos griegos. De todas maneras, en los últimos años Yuyachkani se centra sobre todo en explorar la relación entre espectador y espectáculo: las puestas acentúan y ponen en cuestión los modos de experimentar el cuerpo de las imágenes y las imágenes del cuerpo. Walter Benjamin, que fue el primero en comprender la revolucionaria novedad del ‘teatro épico’ de Bertolt Brecht, entendió también que la reproducción mecánica (y, puede agregarse, electrónica) de las obras de arte no solo las democratizaba drásticamente, sino que suprimía su aura. El aura, ese efecto de la índole única del producto artístico, obviamente se relaciona con la actitud reverencial y, por eso mismo, con la esfera de lo sacro y la práctica del rito. No me parece irrelevante notar cómo la imaginería religiosa del barroco andino cobra vida y aliento en *Santiago*. La actitud ante los iconos tiene un sesgo crítico, pero éste no es irónico. El ácido de la ironía hubiera disuelto el pathos y la gravedad de esas presencias (el Santo, el Moro) que en la obra libran una contienda paralela a la de los fieles que intentan reiniciar una tradición interrumpida por los años de la guerra interna. El espectáculo teatral es secular y la ficción dramática no es el simulacro de una jornada sacra, pero el vigor de la puesta en escena se funda en la capacidad de evocar —de

hacer sensorialmente intenso— el ámbito del sacrificio y la ofrenda. La concentración del espectador no equivale, por supuesto, a la devoción del feligrés. Las acerca, sin embargo, su distancia del estado de atención flotante al que se habitúa quien vive rodeado de mercancías simbólicas. En las antípodas de lo sacro, pero siempre en el terreno de la producción de lo imaginario, se encuentra la banalidad vistosa del lenguaje publicitario y comercial —que subyace, deconstruido, en las vitrinas entre dramáticas y plásticas de *Hecho en el Perú*—, así como la estridencia autoritaria de la propaganda —que, a través de la estilización grotesca y la irreverencia satírica, comparece en varios de los cuadros de *Sin título. Técnica mixta*. A los últimos espectáculos de Yuyachkani se les nota solidarios con géneros y medios de las artes plásticas porque le propone al espectador reexaminar sus hábitos de recepción y percepción.

El interés de Yuyachkani en el entrenamiento, la ética del trabajo teatral y la poética de grandes maestros del teatro moderno como Tadeusz Kantor o Peter Brook comienza temprano y, en buena cuenta, es uno de los factores que explica la duración y la perseverancia del grupo: ni comuna libertaria ni núcleo de agit-prop, Yuyachkani entendió hasta en su fase más militante que el teatro no era un vehículo propagandístico, sino un medio capaz de poner en cuestión las formas cristalizadas y domesticadas de la comunicación social. Incorporar la música y el baile a las puestas teatrales, como en *Allpa Rayku*, o usar dramáticamente las máscaras, como en *Los músicos ambulantes*, no solo revelaba el deseo de dominar el oficio de la escena y enriquecer las técnicas de actuación. Al dotar a los espectáculos de una textura festiva o casi circense, se hacía posible entablar con el público una relación más fluida y desinhibida; asimilados a la experiencia teatral, la fiesta popular y el circo invitaban a los espectadores a participar de un modo lúdico y comunitario, sin que por eso se perdiera la dimensión reflexiva (y hasta didáctica) de los montajes. En todo caso, la conexión en el espacio y el tiempo de la función se sostenía en el desempeño virtuoso y versátil de un conjunto de actores y actrices que combinaban varias destrezas. Mascareros, intérpretes e instrumentistas, los integrantes de Yuyachkani se convirtieron en artistas múltiples: en la práctica, el criterio de la excelencia era la acumulación (y la exhibición) de pericias.

El entrenamiento y los ensayos no son menos exigentes en la actualidad. De hecho, la técnica se ha depurado y los recursos de los que disponen los actores son más numerosos. Sin embargo, desde inicios de los 90 hay en el trabajo cotidiano y en las puestas del grupo una tendencia marcada al despojamiento y a la concentración, que contrasta con la variedad de medios y el ánimo expansivo que distinguieron a los trabajos de los 80. En el Perú, no fue infrecuente confundir el modelo brechtiano con la propuesta de un teatro austero que eliminaba toda ilusión de realidad para, en cambio, exponerle al público los silogismos de la prédica ideológica. Yuyachkani no participó de esa confusión, salvo (parcialmente) en *La madre*, de Gorki-Brecht, que es un montaje de mediados de los 70. La asimilación creativa de Brecht se percibe, más bien, en la concepción del actor múltiple y en la elaboración de espectáculos nutridos por formas y prácticas populares: uno no puede olvidar la influencia que en la estética brechtiana ejercieron el cabaret berlinés de los años 20, el cine –ese nuevo entretenimiento de masas– y el circo. Una inflexión significativa ocurre, creo, en los 90. El elan ascético y la onífrica parquedad que se advierte en varios montajes de la última década del siglo XX, como *No me toquen ese vals* o *Retorno*, revelan que la impronta de Samuel Beckett se ahondó en la práctica y la poética del grupo mucho más que la huella de Brecht. El dato ilumina un desplazamiento que, sin duda, desconcertó a parte del público que había seguido la trayectoria de Yuyachkani.

En todo caso, me importa sobre todo notar cómo ya desde la década del 90 se precisa y define una visión que, a contramano de la profusión de elementos y de la exuberancia estilística, concibe el cuerpo del actor como nudo de la experiencia escénica. Sujeto del dolor y del placer, figura mortal y presencia tangible, organismo al cual trabaja el tiempo y circunscribe el espacio, el cuerpo –también en tanto sitio vulnerable del conflicto social y la diferencia cultural, como atestiguan dramáticamente entre nosotros la guerra interna y su resaca en el debate público– está en el centro de la indagación estética y política de Yuyachkani, que a 35 años de fundado explora, con apasionado rigor, el sentido y los fundamentos de su práctica.

GAMONEDA: CLARIDAD SIN DESCANSO / Miguel Casado

Desde otras lenguas y otras tradiciones, quizá no sea fácil entender el lugar clave que, en el conjunto de la poesía española, ocupa la obra de Antonio Gamoneda. Y ello es así, porque ofrece pruebas de cómo la escritura más poderosa crece fuera de las restrictivas casillas y clasificaciones en que nuestra historia de la literatura suele afanarse; porque es una obra que viene del *exterior*, no de dentro de un espacio predeterminado por la llamada *tradición* española ni del respeto a su horizonte de expectativas; viene de un *exterior* libre, donde construir un mundo personal sólo se concibe como construir una lengua propia, como riesgo de una voz. Precisamente por su carácter ajeno a los circuitos establecidos, esta poesía fue creciendo de una manera singular y poderosa; pero su impacto sólo empezó a manifestarse gradualmente después de *Edad*, volumen que obtuvo el Premio Nacional en 1988. Sólo desde hace muy poco, se ha producido un cambio radical en sus condiciones de recepción, algo semejante a una jubilosa acogida, y la publicación de sus *Poesías Reunidas*, con el título *Esta luz* (Galaxia Gutenberg, 2004), ha profundizado esta especie de reconocimiento, de justicia.

Querría centrar estas líneas en los especiales vínculos recíprocos que asumen la poesía y la vida en su escritura. Quizá aún no se haya reparado suficientemente en el replanteamiento teórico a que obliga la poesía de Gamoneda, con su sostenida tensión entre autonomía del texto y referencia autobiográfica. Se trata de una tensión tan manifiesta como difícil de nombrar: un edificio de palabras riguroso y autosuficiente que, a la vez, no conoce otros materiales, otras temperaturas que los de

la propia vida. Así, indagar en la memoria del poeta se hace indistinto de releer su obra; no hay en ella propiamente relato, pero sí diseminación y fragmentación de cápsulas narrativas, las figuras y los personajes de un relato inexistente, la huella honda de sus episodios. Las imágenes y los núcleos de atención del poema proceden del lugar del relato y en ellos se manifiesta la vida; sin llegar a declararse, *se muestra*.

Es esta coincidencia entre la memoria y el desarrollo de la obra lo que le proporciona raíz a su lenguaje; no es cuestión de *temas*: “la poesía no tiene temas”, decía Vicente Núñez. Eso es lo que se revela cuando Gamoneda hace balance de sus imágenes y escribe: “Éstas son las huellas de mis ojos, los contenidos de mi alma”. Todo lo que nos conmueve en el poema nace así: aislar un elemento de la memoria, removerlo como las brasas que parecen apagadas y que al agitarse se llenan de luz, reconocer sus metamorfosis, sentirlo retornar... Y, a lo largo de ese proceso, siempre permanece latente un núcleo personal de sentido que creció en aquella raíz, en aquellos ojos en los que imprimía huella: un resto de vida privada, que garantiza su ser de *poema vivo*.

De este modo, por debajo de las palabras fluye una corriente de memoria, para cuyas emergencias Gamoneda encuentra una imagen que –significativamente– también actúa en autores como Walter Benjamin o Cesare Pavese: la del relámpago. El sustrato de memoria aparece, estalla en súbitos *relámpagos* que tiñen, cambian el color, las proporciones y perspectivas de la luz, hacen que el sentido exceda siempre su circunstancia concreta. El fondo de la memoria no es, sencillamente la niñez, sino algo que no es de una edad de la vida, que no pasa; Lyotard ha recordado el sentido etimológico de infancia, *infantia*, aquello que no habla, y ha fundamentado ahí la escritura: “Nadie sabe escribir. Cada cual, sobre todo el más ‘grande’, escribe para atrapar por y en el texto algo que él no sabe escribir. Que no se dejará escribir, él lo sabe. (...) Bauticémosla *infantia*, lo que no se habla”. Así, el sentido excede cada circunstancia a causa de esta ansiedad, de las *formas invisibles* que –procediendo de ella– habitan cada frase, del mismo modo que las personas que estaban próximas, cercanas, y han desaparecido, siguen habitando la vida, son *las pérdidas* que en ella no cesan de *arder*.

Esta permanencia de la memoria y la actividad de sus “formas invisibles” se ve potenciada por la inquietante *interacción* que la escritura de Gamoneda ha mantenido consigo misma a lo largo de tres décadas: el mundo cristalizado en *Descripción de la mentira* (libro de 1977) se prolonga, con muy fuertes transformaciones, hasta los recientes *Arden las pérdidas* y *Cecilia*. Las palabras van sumergiéndose en la materia creada entonces, moviéndose dentro de sus límites y coordinadas, y eso provoca –cada vez que se pronuncian de nuevo–, que se enciendan de luz retrospectiva: cada poema hace nuevos los anteriores, alterando, removiendo sus condiciones de lectura; cada libro queda abierto y sigue transformándose al compás de cada libro posterior que aparece.

Hay en ello un espesor o una consistencia existencial y, a la vez, un palpito de límite, de inminencia destructiva, una intensa intuición de negatividad. Lo que algunos hemos calificado como *poética de la muerte* de Antonio Gamoneda es, realmente, una poética de la vida conducida a su límite, como en las palabras de Agustín de Hipona: “La muerte que el alma debe vencer no es tanto la única muerte que pone fin a la vida, como la muerte que padece sin cesar el alma mientras vive en el tiempo”. El mundo de Gamoneda –cuando se decanta en la mitad de los años setenta– era el de un superviviente, un estadio residual, al que definía una y otra vez la fórmula *lo que queda* (“lo que queda de mí”, “lo que queda de nosotros”, “lo que queda de mi patria”): hacerse fuerte en los residuos, convertir la necesidad en virtud, producir en ese lugar mínimo y precario una concentración de energía existencial, incluso si aparece dada como negativa, pues ya desde Heidegger –al menos– conocemos esta convertibilidad de las energías personales.

Y, retomando el hilo de lo anterior, este precario lugar de refugio, paisaje de restos, actúa forzosamente como un haz de preguntas dirigidas a la memoria, que acabarán tornándose preguntas acerca de uno mismo. No en vano este espacio se distingue por una paradoja de la experiencia y el pensamiento: *lo que queda* se compone, en realidad, de *lo perdido*. Es el escenario en que hacen su aparición las figuras de la pérdida, las que integran la memoria: “vienen rostros”, se lee, y hay un diálogo permanente con ellos. El personaje de los poemas se ve empuja-

do a las galerías más oscuras de sí mismo, e intenta perfilar su autorretrato en el negativo de esos rostros, de ese film interior y espectral; en ello coincide Gamoneda, de manera reveladora, con algunos de los pensadores contemporáneos más decisivos –Freud, Benjamin otra vez, Derrida, Agamben– que, por vías muy diversas, han buscado en los fenómenos espectrales la posibilidad de considerar simultánea y abarcadoramente lo real y lo irreal como elementos de un solo cuerpo, de una sola vida, de una sola sociedad, de un solo destino.

En el deambular de las *formas invisibles* se alimenta el poder que constituye el lenguaje de Gamoneda y que podríamos llamar –recordando la aguda intuición de Pavese– *mítico*. El escritor italiano asociaba el núcleo de silencio que constituye la infancia con el espacio del mito, y trabajaba en trasladarlo de su borrosa intemporalidad prehistórica a la íntima intemporalidad de un sujeto que se busca a sí mismo. Decía así, con palabras que siempre tengo presentes cuando leo a Gamoneda: “De la niñez, de la infancia, de todos aquellos momentos de fundador contacto con las cosas y con el mundo, que encuentran al hombre desprevenido y conmovido e inmediato, de todas las ‘primeras veces’ irreductibles a racionalidad, de los instantes en los que se formó en la conciencia una imagen, un ídolo, un sobresalto de adivinación frente a lo amorfo, se eleva, como de una garganta o de una puerta abierta de par en par, un vértigo, una promesa de conocimiento”. El mito se manifiesta en Gamoneda como poder del habla para fundir la intimidad y el ser de la vida, para hacer persistente a lo largo de décadas el olor de unas hortensias, el tacto de unos guantes, la luz de una habitación donde alguien lloraba, unas manos lavando la ropa de los muertos, la serpiente prodigiosa de una melodía deslizándose sobre el corazón. El mito es la respuesta allí donde no hay respuesta.

Y es que, en efecto, el auto-análisis, el deseo de un conocimiento de sí, es el hilo que teje toda la obra de Gamoneda, viniendo a coincidir en él de nuevo la vida y la escritura. Por eso escribe en ocasiones que lo que está diciendo le resulta a él mismo *incomprensible, indescifrable*, que le induce a *perplejidad*. Escribir para entender, para entenderse. El poeta se sitúa ante una materia de memoria y palabras que se le impone, que se

anuncia desbordante de sentido pero sin cederlo, que no muestra otra *claridad* que la repetición, el retorno obsesivo. El poeta persigue ese núcleo, nos permite a los lectores ser testigos de su lenta erosión, de un conocimiento al que vamos llegando casi al compás con que él llega, un conocimiento aplazado, intenso y a la vez efímero, como el de aquellos relámpagos de la memoria infantil:

La luz hierve dentro de mis párpados.

De un rruiseñor absorto en la ceniza, de sus negras entrañas musicales, surge una tempestad. Desciende el llanto a las antiguas celdas, advierto látigos vivientes

y la mirada inmóvil de las bestias, su aguja fría en mi corazón.

Todo es presagio. La luz es médula de sombra: van a morir los insectos en las bujías del amanecer. Así

arden en mí los significados.



SPIVAK, LOS SUBALTERNOS Y EL PERÚ / Rocío Silva Santisteban

Lo subalterno no puede hablar. Y si habla, dejará de ser subalterno. En términos bastante prosaicos, ésta sería la sentencia que resume el texto más difundido de los estudios poscoloniales: *¿Puede el subalterno hablar?* (o *¿Puede la subalterna hablar?*) de Gayatri Spivak¹. Se trata de un artículo largo que parte de un análisis bastante sofisticado de algunos pensadores post-estructuralistas para luego centrarse en la inaudible voz de las viudas bengalíes que se lanzan a la pira funeraria del marido y su “uso” de parte de los discursos nacionalistas de los hindúes y los discursos “occidentales-colonialistas” de los británicos. Lo subalterno estaría definido por la falta de capacidad de “significar” en una sociedad y también, por supuesto, por el derecho que se arrogan muchos, letrados o políticos, para representar al otro.

En este artículo Spivak sostiene una compleja y aguda polémica con Michel Foucault y Gilles Deleuze y advierte que los dos pensadores

¹ Gayatri Chakravorty Spivak es especialista en literatura inglesa y bengalí por la Universidad de Calcuta, posteriormente, se traslada a Cornell y a Cambridge, para luego regresar a la primera, donde se gradúa como doctora en literatura comparada. Actualmente es profesora de la Universidad de Columbia en Nueva York. Se trata sin duda de una de las intelectuales más influyentes en el mundo académico anglosajón. No obstante, son pocos los artículos de Gayatri Spivak traducidos al español. De hecho, ninguno de sus libros hasta este momento se ha traducido completamente. *Can the subaltern speak?* se publicó en 1985 en la revista *Wedge* y luego se reimprimió en 1988 en la colección de ensayos *Marxism and the Interpretation of Culture*. Pero es sólo en 1992 que se traduce en la revista *Orbis Tertius*. Cholonautas, el portal del Instituto de Estudios Peruanos, también consigna un artículo de Spivak en español sobre historiografía postcolonial.

franceses no pudieron escapar de su logocentrismo al confundir dos significados del término representación en alemán (*vertreten/darstellen*) que derivan de textos marxistas, para asumir confusamente la representación del otro “sin poder” hablando por él, considerando este acto como una *violencia epistémica*. Spivak sostiene que, paradójicamente, la voz de dos intelectuales radicales occidentales reclamando la representación de los subalternos silencia su propia voz, de la misma manera como los benevolentes colonizadores británicos silenciaron la voz de las viudas bengalíes (Morton 57). Spivak parte de un hecho atroz que sucedió en su país y que la indignó a tal punto que escribió este texto “geopolíticamente denso”, para calificarlo de alguna manera.

En efecto, a propósito del suicidio de la joven Bhubaneswari Bhadur al realizar el ritual tradicional hindú del sati (*suttee*) a través del cual las viudas se arrojan a la pira funeraria del marido como demostración de fidelidad, Spivak sostiene que, tanto británicos como hindúes, “hablaron por ella” sin permitirle sino morir. Los británicos cuando conquistaron la India prohibieron “el sacrificio de la viuda” por medio de leyes coloniales; los hindúes a su vez defendían este ritual como un acto propio de resistencia a la normatividad colonial, tanto así, que cuando se produjo la independencia de la India se restituyó oficialmente el sacrificio de la viuda. En medio de estas luchas por el poder, las viudas seguían muriendo (Spivak 212-214).

Los canales patriarcales de comunicación simplemente no permitían a las viudas decir nada con su voz y las obligan a inscribir sobre su cuerpo, en el ritual, la única manera que tenían de “dejar huella”. Para Spivak se trata de la lucha de dos afirmaciones que salen de dos espacios de producción simbólica patriarcal. Por un lado, el espacio de los británicos que se resumiría en “los hombres blancos están protegiendo a las mujeres de piel oscura de los hombres de piel oscura” y, por otro lado, desde el espacio de los hindúes como “las mujeres deseaban, en realidad, la muerte”. Lo que sostiene Spivak en este artículo es que “las dos afirmaciones recorren un largo camino hasta encontrar su mutua legitimación. Pero lo que no se oye es el testimonio de la propia voz de la conciencia femenina” (212). En otras palabras, no había espacio en esta

lucha por el poder real y simbólico para la voz y deseo de las mujeres, ambos, varones británicos e hindúes, intentaban *decir en lugar de* las viudas a quienes nunca se les escuchó y se les excluyó de la historia oficial de la independencia de la India.

Spivak propone que la condición de subalternidad, categoría que el grupo de Estudios Subalternos Surasiático presenta como piedra de toque de una nueva manera de pensar el conocimiento, está centrada precisamente en la calidad de “no-representable” del sujeto que la porta. No es que el subalterno no hable, de hecho las viudas bengalíes “dejaban hablar a sus cuerpos en los rituales de sacrificio”, sino que su voz no tiene representación política alguna. Sus gestos y su forma de expresarse no tienen interlocutor. Su discurso no tiene poder.

¿Qué es un subalterno?

Como el mismo término lo indica, un subalterno es una persona que se encuentra en relación de alteridad con otro, pero en condición inferior. La subalternidad consiste en una forma de *opresión que excluye a los sujetos de un modo cultural determinado en contextos de sistemas poscoloniales*. No se trataría, por lo tanto, de una opresión económica solamente, sino inclusive, de una opresión de orden simbólico y cuyas paredes de contención estarían levantadas sobre vigas mucho más sutiles pero tan peligrosas como las de la exclusión económica.

La categoría de subalterno es tomada por los principales propulsores de este grupo, Ranajit Guha y Partha Chatterjee entre otros, del pensador italiano Antonio Gramsci para hablar de la alianza entre los diferentes sujetos, desiguales y dispares, de los frentes populares. Los subalternos eran, en este espectro, aquellos que entraban a formar parte de una lucha que era, en otras propuestas ideológicas, encabezada por otros que “los representaban”. Gramsci no define al subalterno en su texto, sino que desarrolla la metodología que le compete a los historiadores para resaltar las luchas de los subalternos, pues muchas veces no es “posible mostrar su existencia [sino] cuando se ha consumado ya el

ciclo histórico, y siempre que esa conclusión haya sido un éxito. Los grupos subalternos sufren siempre la iniciativa de los grupos dominantes, incluso cuando se rebelan y se levantan” (Gramsci 193.)

De esta idea original se han derivado muchas otras y muy diferentes, sobre todo, cuando se hace un análisis no desde la teoría occidental sino desde las periferias. El núcleo duro de la subalternidad como categoría social estaría centrado en la imposibilidad de los subalternos a tener acceso a la difusión de sus creencias, de sus propios conocimientos, y, en suma, de su forma de ver el mundo, sino como un discurso “no-racional” y, por lo tanto, de una calidad epistemológica de segundo orden.

En este sentido es muy sugerente lo que propone Spivak al respecto:

El subalterno es sólo otra palabra clásica para denominar al oprimido, al otro, a alguien que se ha quedado sin su trozo del pastel [...] cuya voz podría no ser escuchada y que está estructuralmente fuera de la narrativa burguesa según Gramsci. En términos poscoloniales, todo aquel que tiene limitado su acceso a la cultura hegemónica y al espacio de la diferencia. Pero no se podría decir solamente que los oprimidos son subalternos, la clase trabajadora británica es oprimida, pero no subalternas (Leon de Kock. Interview with Gayatri Chakravorty Spivak, 1)

El subalterno no es sólo el que dentro de una cultura determinada se maneja en los márgenes de ella sino quien no puede expresarse a través de sus formas de representación. El caso de la clase trabajadora británica también es claro: son oprimidos pero no subalternos. Lo mismo podría decirse de los sectores urbanos informales en los países latinoamericanos, quienes de alguna manera han creado una subcultura propia dentro de los mecanismos más salvajes de la libre empresa, pero que tienen formas de expresión. En cambio, hay otros sectores que no pueden “hablar” sino a través de los que dicen representarlos. Esto implica que, en realidad, son un *significado sin significante en los espacios políticos*, por eso mismo, el que menos quiere constituirse en el “verdadero-

ro" intérprete incluyendo a los políticos de la izquierda latinoamericana, a los intelectuales progresistas, a los dirigentes cocaleros y por supuesto, a los dictadores populistas.

La subalternidad en el Perú

Si a las viudas hindúes nunca se las escuchó, a los indígenas peruanos muchas veces nunca se les ha visto. Los atuendos de las fotos folklóricas, llenos de colores fuertes y radiantes, "visten" a los campesinos de tal manera que los vuelven invisibles socialmente y se les naturaliza de tal manera que son paisajes humanos.

Una de las más interesantes formas de darle la vuelta a la marginación y exclusión simbólica de los indígenas peruanos se da en la novela paródica *Garabombo, el invisible* de Manuel Scorza. En esta novela Garabombo se presenta ante un juez en un lugar de la sierra y, cuando lo mandan a esperar mientras el "doctor" se desocupa, Garabombo permanece parado en la puerta del juzgado días de días sin que nadie le diga nada. La secretaria lo ignora por completo. Aturdido por esta "des-sustancialización" de sí mismo, se va a caminar entre una marcha de gente que hace huelga y nadie lo ve. Saluda a las personas en el mercado, pero nadie le responde el saludo. Entonces llega a la conclusión de que se ha vuelto invisible. Es más, incluso convence a los demás como él que realmente lo es.

Entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. Antiguo, majestuoso, interminable, Garabombo avanzó hacia la Guardia de Asalto que bloqueaba la Plaza de Armas de Yanahuanca. Sólo perros nerviosos habitaban la friolenta soledad. Veinte guardias, con los capotes levantados contra el cierzo, defendían la bajada al río Chaupihuaranga. El sol de las cinco fulgía sobre los cascos. Sin amedrentarse, Garabombo enfiló hacia los centinelas. En la esquina la angustia devastó a los chinchinos. ¿Lo veían o no lo veían? (Scorza, 11)

La exclusión radical se convierte, aparentemente por un hecho mágico, en una condición de inmaterialidad del ser. Por supuesto, lo interesante del giro que se plantea en la novela, es que usando su calidad de invisible Garabombo realiza una serie de actos justicieros aunque, por cierto, al final la visibilidad que obtiene debido a la "organización campesina" lo convierte en blanco de un asesino.

Paradójicamente los excluidos radicalmente de la textura de las relaciones simbólicas se convierten en seres transparentes y etéreos o, en su defecto, en seres "construidos" en espacios específicamente significativos. No es necesario usar siquiera de la ficción de una novela neoindigenista para hablar de la *des-sustancialización de los subalternos*. Podemos usar, por ejemplo, los reglamentos de construcción del Colegio de Arquitectos. Maruja Barrig, en un trabajo de investigación sobre las empleadas del hogar en Lima, afirma que las medidas mínimas de la llamada eufemísticamente "área de servicio" siempre son menores que aquéllas de las áreas principales. Según reglamento el baño puede ser un 25% más chico, los dormitorios pueden ser 80 centímetros más pequeños, el ancho de las escaleras 20 centímetros menor (Barrig 45). Nos encontramos, por efecto de los retruécanos de la subalternidad poscolonial, ante un racismo absolutamente codificado y reglamentado.

Lo importante de estos dos ejemplos es dejar constancia que el sistema permite aún ahora, después de 185 años de independencia, mantener vigente formas de violencia simbólica y de indiferencia oficial; en otras palabras, no sólo justifica sino que incluso reglamenta, formas de subalternizar al otro que, como sujeto heterogéneo y como alteridad radical, "*deviene a ser un interruptus*, aquello que viola los códigos, lo que existe como excrescencia, un cuerpo extraño en la lisura que aspira la modernidad" (Rodríguez 19).

A pesar del cambio político que implicó la independencia del Perú, se ha mantenido un *continuum* colonial en tanto que las relaciones de poder favorecen a la clase criolla. En otras palabras, el falso dilema entre "civilización y barbarie" propuesto por muchos de nuestros héroes de la independencia y de sus intelectuales dilectos, que en términos latinoamericanos se podía sintetizar, por un lado, en "arrinconar a

los indios y sus formas culturales” y, por otro, “expandir la presencia europea con la finalidad de mejorar la raza y caminar adelante hacia el progreso” se mantiene aún vivo aunque a través de otras formas².

El progreso, por ejemplo, ha mutado en desarrollo. A pesar de que muchos analistas económicos, como Joseph Stiglitz, adjetivizan al vocablo “desarrollo” con términos como sustentable o autosostenible para poder tener un sentido en la urdimbre de la globalización, la propia idea del desarrollo como el avance en una línea ascendente y casi darwiniana ha devenido en un mito. Eso lo sostiene el embajador peruano ante la ONU, Oswaldo de Rivero, en su libro *El mito del desarrollo y los países inviables*, así como Arturo Escobar en su libro *La invención del Tercer Mundo*. El “desarrollo” se ha convertido en una palabra que según el contexto, el emisor e incluso el receptor, cobra diferentes significados o no produce significado alguno. Lo peligroso es que antes “progreso” y ahora “desarrollo³” cuentan con el prestigio de aparentar ser términos científicos cuando, en realidad, no son sino la misma manera de llamar a un horizonte de expectativas de una ideología determinada.

En este proceso el otro es concebido como un subalterno que, sin embargo, dada su condición de cuasi-irresponsable, tiene mayor facilidad para disfrutar de la vida en contraste con el sí mismo que está organizado –dentro de esta lógica– como un hombre destinado al

² Léase el artículo de Gustavo Faverón titulado *Babica y Rocinante* sobre la supervivencia de estas mentalidades en dos personajes importantes del mundo peruano contemporáneo como Jaime Bayly y Pedro Pablo Kuczynski a propósito de los resultados de la última encuesta presidencial y la alta votación de Ollanta Humala (Blog Puente Aéreo <http://puenteaereo1.blogspot.com/>)

³ Es curioso pero el vocablo “desarrollo” aparece en Diccionario de la Lengua recién en 1817 pero para referirse a la acción de desplegar, abrir o desenvolver (RALE, Diccionario 1817, 292), en la edición de 1832 (246), aplica este desenvolverse a las semillas que se convierten en plantas. Recién en la versión de 1869 también refiere el término a la acción de los animales y plantas de adquirir “fuerza y vigor” (255). Es en la versión de 1914, en plena primera guerra mundial y cúspide del capitalismo expansivo, que el término también se “expande” a la siguiente aplicación: “dar incremento a una cosa de orden físico, intelectual o moral” (341). La última acepción (7) de la versión de 1992 se refiere concretamente a lo que actualmente entendemos por desarrollo en el sentido en que nos venimos refiriendo “progresar, crecer económica, social, cultural o políticamente las comunidades humanas” (490).

trabajo, al progreso, a la civilización y, por lo tanto, constriñe sus deseos en la medida de sus propias imposiciones civilizatorias. El otro es visto como un ser “infantilizado” si no “feminizado” a quien no sólo se debe tutelar sino domesticar.

En este sentido, el impacto de los conflictos mineros ha sido puesto en escena por los medios de comunicación como una lucha entre “el desarrollo y la barbarie”, entre el “hombre moderno que desea el progreso” y el “campesino atrasado”. Una vez más se subalterniza al campesino y se le convierte en una cuasi-persona sin conciencia de los “grandes problemas del país” y con la miopía que le produce estar “metido en el bosque”. Una vez más se ha calificado de “provincianos” en el sentido más despectivo del término a los políticos locales y se desautoriza de esta manera las opiniones que nacen del conocimiento in situ del problema. En estos discursos mediáticos los campesinos, ignorantes de las ventajas de la extracción de oro y del canon minero y de la riqueza que ingresa al país por concepto de impuestos a la minería, y manipulados por políticos locales siempre provincianos, y financiados por ONGs de recursos dudosos, no pueden, no deben, tomar sus propias decisiones en tanto “cuerpo extraño en la lisura que aspira la modernidad”. Desde la prensa nacional se subalterniza a quienes reclaman ante las minas, y se propone que deben ser otros –los que tienen el conocimiento, los “técnicos”– los que tomen las decisiones por ellos. Una vez más se decodifica la exclusión en términos de tutelaje.

Indiferencia y basurización simbólica

Dentro de este marco conceptual también se puede entender la desafectación de los sectores urbanos y limeños de la población peruana ante la Comisión de la Verdad y Reconciliación y explicar por qué estos sectores se sienten tan apartados de la guerra interna que afectó concretamente también a las clases altas y medias urbanas. Considero que además de la consabida distancia producida por el racismo criollo, es decir, por esa indiferencia apuntalada por la resistencia a saber, conocer y abrir los ojos y los oídos –condensada en un narcisismo monologante–

el proceso de *basurización simbólica* que realizaron estas capas medias y urbanas a partir de su irracionalidad ante la irracionalidad de una violencia sin precedentes, logró construir un otro no sólo inferior sino también desechable. Se trata de un otro “basurizado”.

Este otro “basurizado” ha sido el campesino pobre, ayacuchano o huancavelicano o de otras zonas de alta concentración de población indígena, con patrones culturales percibidos como ajenos y que debía convertirse en el chivo expiatorio de la sinrazón de la violencia política.

Por este mismo motivo también, aunque aplicado no a los sectores sociales “indiferentes” sino a los protagonistas de la guerra interna (tanto terroristas como militares y policías), puede explicarse que la más alta tasa de afectados por la violencia se encuentre entre la población quechuahablante. Los mismos sujetos que ejercieron la violencia, de uno y otro lado, construyeron una imagen del otro para poder anquilosarlo y arrinconarlo en una suerte de espacio monolítico y así evitar todo acercamiento emocional. Se trata de una basurización “racional” que organiza un sujeto-vertedero para permitir el ejercicio de la violencia y así evitar una reflexión sobre la condición del otro como ser humano.

Por otro lado, como lo sostiene Marisol de la Cadena, en tanto que “las mujeres son más indias” la basurización cobró características mucho más humillantes sobre ellas. Las mujeres fueron violadas y violentadas por el personal militar asentado en los pueblos andinos y amazónicos cuando, muchas veces, sin motivo alguno, fueron acusadas de terroristas o colaboradoras. Por otro lado, los mismos miembros de Sendero Luminoso y del Movimiento Revolucionarios Tupac Amaru secuestraron a muchas jovencitas bajo el pretexto de la militancia guerrillera pero con la finalidad última de convertirlas en esclavas sexuales. Por ambos lados, las mujeres fueron sometidas, humilladas, doblegadas, oprimidas y avasalladas. ¿Cuál es el motivo de este procedimiento por ambos bandos? El cuerpo de la mujer, desde los primeros enfrentamientos humanos, ha sido motivo de caza, de pelea, de discusión pero, sobre todo, botín de guerra y ensañamiento con el enemigo. El cuerpo femenino es *basurizado*, dentro de este contexto de perversión moral, porque se le concibe como espacio donde se puede ejercer la degrada-

ción y el sometimiento. Este proceso de “basurización” permite ejercer el poder de convencer a la propia víctima de una cierta culpabilidad ante su propia situación, en otras palabras, a través de la basurización el discurso del violador y del torturador logra, en una trampa perversa, cobrar un efecto de verdad en la conciencia de la víctima.

El *ethos*⁴ de la basura anula cualquier posibilidad de lectura crítica de la realidad, inclusive, cualquier posibilidad de alteridad radical en la medida que normaliza los “arrebatos del vertedero”, es decir, la catástrofe no es entendida desde su propia lógica productiva sino sólo por su función teatralizadora para el centro. Esta manera de entender la catástrofe –los procesos de violencia, por ejemplo– produce la sensación de que el vertedero es sólo “un efecto frente al cual no queda más que la resignación” (Castillo, 1999: 241). Asumir esta lógica no permite responsabilizar a las clases políticas tanto de uno como de otro lado, y a su vez, legitima sus discursos y sus acciones.

El peligro de la subalternidad

Es la misma autora que he venido mencionando durante todo este trabajo, Gayatri Spivak, quien considera peligrosa la apropiación de la subalternidad como una forma de localización de la identidad, porque esta condición no permite formas de representación propias:

¿Quién diablos quiere proteger la subalternidad? Sólo los extremadamente reaccionarios, los dudosos antropólogos y los muscólogos. Ningún activista debería intentar mantener al subalterno en un espacio diferente... No se puede dar al subalterno una voz. Se debe trabajar por la sangre del subalterno en contra de la subalternidad (León de Kock).

⁴ El *ethos* es una categoría introducida por el sociólogo W.G. Sumner cuyo objetivo es focalizar el análisis cultural en la descripción de los aspectos emocionales dominantes o centrales de la conciencia que otorgan una cierta peculiaridad a los diferentes comportamientos observados en una cultura o subcultura (Hunter y Whithen 282). El término *ethos de la basura* es de Castillo.

Para Spivak desde la subalternidad no existen posibilidades de diálogo pues para que exista la comunicación es necesario que haya una disposición del escucha a escuchar. La subalternidad es la negación de la voz y de toda forma de autorepresentación, apostar por la subalternidad, es creer que se puede “representan legítimamente” al subalterno y, en esta coordenada, seguimos bajo el eje de la tutela y la infantilización del otro.

Éste sería el caso de las llamadas por algunos “víctimas” y por ellos mismos “afectados por la violencia” que dieron su testimonio en las diferentes instancias de la Comisión de la Verdad, quienes fueron buscados para que “expresen su voz” –y aquí cito un folleto de la misma CVR– aún cuando no hay muchos oídos dispuestos a escucharlos ni mucho menos a confiar en sus palabras. A pesar de la increíble labor de justicia y de voluntad de escucha que aportó a la nación la CVR, la institución continuó operando bajo la sombra de la lógica de la subalternidad cuando lo principal, y esto ha quedado explícito en la misma posición de los testimoniados, era dejar de ser víctimas. La CVR debió permitir un espacio donde las víctimas, en tanto subalternos, dejaran de serlo a través de su propia voz. Esto es, luchar junto con los *afectados* también contra la violencia epistémica de la representación.

Formar parte de una cultura subalterna es una manera muy conflictiva de autodefinición. Si nos localizamos desde la subalternidad, como lo han propuestos no pocos intelectuales latinoamericanos, entonces asumiríamos que nuestra condición de seres humanos está planteada en función de un otro hegemónico que sería el hombre blanco occidental. Lo primero que debemos criticar y combatir es la manera de posicionarnos en función de una *narrativa* que no pase por la configuración de nuestras propias formaciones sociales e imaginarios. En este sentido es preciso e indispensable demoler el eje centro-periferia como forma de localizarnos en el mundo globalizado.

Salir de la exclusión y de la marginalidad no pasa necesariamente por las *buenas intenciones* de quienes se encuentran en el centro de los sistemas hegemónicos. Es cierto que la caridad y la solidaridad apuntalan los ejes éticos que, en definitiva, son indispensables para la vida en común. Pero la inclusión no se producirá nunca si los propios

excluidos no toman en consideración su condición de tales y plantear otro eje de coordenadas no para "ser incluido" sino para dialogar en los mismos términos (aún cuando se trate solo de poder simbólico). La propuesta radical sería: el subalterno tiene que dejar de ser tal, levantar la voz y negociar una episteme propia.

OBRAS CITADAS

- Barrig, Maruja. "Hágase en mí según tu palabra: el servicio doméstico". El mundo al revés: imágenes de la mujer indígena. Buenos Aires, CLACSO, 2001. <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/barrig/p2.pdf> Revisado el 20 de agosto 2005
- Castillo, Daniel. "Culturas excrementicias y postcolonialismo". De Toro, Alfonso y De Toro, Fernando. *El debate de la postcolonialidad en Latinoamérica*. Leipzig/Winnipeg, Verveuert-Iberoamericana, 1999.
- Gramsci, Antonio. Cuadernos de la Cárcel, XXIII; R. 191-193.
- Hunter y Whithen, *Enciclopedia de la Antropología*, Barcelona: Bellaterra, 1981. 282
- Leon de Kock, M. "Gayatri Chakravorty Spivak: New Nation Writers Conference in South Africa" *Ariel: Review of International English Literature*, 23;3 (July 1992): 29-47 <http://www.emory.edu/ENGLISH/Postcolonial/Glossary.html> Revisado el 7 de Junio de 2001.
- Morton, Stephen. *Gayatri Chakravorty Spivak. Routledge Critical Thinkers*. Nueva York, Routledge, 2003.
- Real Academia Española de la Lengua. *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española. Diccionario Usual y Autoridades. Ediciones de 1832, 1869, 1914 y 1992*. <http://www.rae.es/> Revisado el 14 de Septiembre de 2004.
- Rodríguez, Heana. "La encrucijada de los estudios subalternos". Prólogo. *Convergencia de Tiempos. Estudios subalternos, contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalternidad*. Ámsterdam-Atlanta: Rodopi, 2001 (3-47).
- Scorza, Manuel. *Garabombo, el Invisible*. Buenos Aires: Monte Ávila Editores.
- Spivak, Gayatri. "¿Puede el subalterno hablar?" *Orbis Tertius*. N.32, Vol. II. 1999 (187-235)

© HEREDEROS DE EMILIO ADOLFO
WESTPHALEN / Inés Westphalen

¡Qué suerte! pensarán algunos... ¡Qué honor! dirán otros, pero realmente llevar esta insignia, que normalmente se nos otorga sin mayor esfuerzo, no siempre es tan sencillo y evidente.

Sería aun más difícil de no contar con el arte de escribir de mi padre que me permite ahora reencontrarme con su sensibilidad, formas de pensar y enfrentar el mundo sin depender tan solo del simple recuerdo. Casi podría afirmar que ese famoso "silencio" que a tantos sorprendió, era un artificio más de su naturaleza para concentrarse en la materialización de su pensamiento en el lenguaje que le era más connatural: la escritura, ya sea en prosa o, más excepcionalmente, en la poesía.

A cinco años de su muerte he podido constatar que el interés por sus escritos no ha decaído, no solo por los eventuales comentarios de sus seguidores, lectores de siempre o nuevos adeptos, sino por las publicaciones que se lograron: la interesante labor de la Universidad San Martín de Porres con la reimpresión de la colección completa de *Las Moradas* que dirigió Ismael Pinto Vargas, la reedición tanto de *Las ínsulas extrañas* como del facsímil de *Abolición de la Muerte* en la cuidada presentación de Riotigre, la antología con la poesía completa y una selección de ensayos editada por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la presencia de sus textos en un número de la revista mexicana *Alforja* y la edición bilingüe de *Cual es la risa*, editada en París por Myriam Solal.

Estos sucesos parecen darle la razón:

“A pesar de la incredulidad de algunos —o de muchos— creo que no será paradójico sostener que la difusión de la poesía escoge de preferencia esas vías soterradas —que cuanto más encubierta y clandestina sea la transmisión más probabilidades hay que sea eficaz y duradera.”

Aun cuando a él mismo parecía por momentos ganarle el desaliento: “Tuve la ingenuidad de poner a la venta unos ejemplares de *Abolición de la Muerte* en la librería de los hermanos Rosay. Después de varios meses me liquidaron un solo ejemplar adquirido por mi amigo José A. Hernández”, por caminos recónditos esos textos fueron siguiendo su destino e incluso lograron cruzar océanos.

Puedo dar testimonio del cuidado, dedicación, tiempo y recursos que puso en todas sus empresas editoriales. El libro era el envoltorio privilegiado de los textos y como tal había que cuidarlo es sus más ínfimos detalles. Este perfeccionismo no era exclusivo de mi padre quien, en uno de sus escritos, nos regala esta cita de Vallejo:

Un poema es una entidad vital mucho más orgánica que un ser orgánico en la naturaleza. A un animal se le amputa un miembro y sigue viviendo. A un vegetal se le corta una rama y sigue viviendo. Pero sí a un poema se le amputa un verso, una palabra, una letra, un signo ortográfico, muere.

Espero que lo dicho anteriormente explique mi sorpresa al encontrar esta frase en el prólogo de Marco Martos a la edición de la U. Católica: “De alguna manera, quitándole el sentido religioso a la palabra, los grandes poetas franceses del siglo XIX, cepa de la que viene Westphalen, eran alumbrados: entregados a un rito especial, casi secreto, teniendo como máximo logro la escritura misma, no su difusión, secundaria ciertamente; vacíos, colmados de nada una vez cumplido su objetivo.” (pag. 39)

Que el poema tenga por así decirlo una autonomía de existencia no implica que podamos descuidar la forma como lo presentamos al lector. De allí la desconfianza de mi padre hacia las grandes editoriales

que no ponen esmero en la producción y singularidades de cada uno de sus libros. La posibilidad de duplicación que debemos a la invención de Guttemberg no descarta el respeto hacia los lectores, mismos que deberían además no solo encontrar un texto limpio de erratas, sino un producto agradable a los sentidos que invite a la lectura.

Pongamos atención a esta exhortación de EAW en *Las Moradas* (1947):

“... es nuestro deber cuidar porque la acumulación de especulaciones teóricas y de creaciones de arte, venga a ser no una carga molesta, sino el sostén más efectivo, sino la gracia jubilosa que da sentido a la vida.”

Tengo la osadía de reconocer que, como lectora, muchas veces prefiero adentrarme directamente en el texto antes que detenerme en prólogos y presentaciones. Tal vez el hábito se remonte a mi adolescencia cuando me enojaba caer sobre resúmenes de las aventuras que yo quería descubrir, con adelantos demasiado reveladores o incómodas guías. En la edición de la U. Católica, tratándose de una compilación de la obra de mi padre, no pude evitar la presentación de Marcos Martos, tan discordante con las propias reflexiones de EAW que se encuentran allí mismo. Estoy profundamente convencida que el autor tiene un punto de vista privilegiado sobre sus propios textos y debe ser escuchado, así que me permito nuevamente darle la palabra:

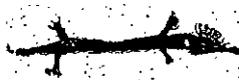
(Es) natural mi desconcierto cuando me entero que el simple hecho de haber puesto –para identificar unos poemas– una línea de la más hermosa y enigmática poesía jamás escrita en español sea interpretado como indicio (y hasta demostración) de la existencia de una vena mística de mi obra. No ha habido más grande poeta en la lírica española que el Santo. Admiro igualmente la prosa (nítida, abierta, deleitosa) de sus comentarios –prosa que coloco en el más alto lugar entre las numerosas y variadas del siglo de Oro español. (...) Pero no veo que mi veneración y reverencia establezcan relación alguna de cercanía o parentesco espiritual con él –ni que en los poemas por mí publicados haya el menor asomo de misticismo.” (EAW.1984)

Igualmente expresiones como “Poéticamente estaba agotado” me resultan *desconcertantes* (muy aventuradas) cuando el Sr. Martos líneas después reconoce la importancia del trabajo realizado por EAW en la cultura a través de la selección, traducción, elaboración de ensayos y presentación de estos textos e imágenes en sus revistas. ¿No sería más justo recalcar sencillamente que su forma de insertarse en la realidad de su momento cambió; conservando la seriedad, rigor, abertura a todo conocimiento nuevo, bien sustentado y enriquecedor proveniente de variadas disciplinas? ¿Cómo explicar de otra forma su “reconexión” con la poesía, a partir de los años 70, que nos vuelve a dar poemas de tal calidad que seguramente fueron determinantes en su postulación a diversos premios literarios y el reconocimiento que se le otorgó en España en 1998?

La edición de la Pontificia Universidad Católica vino a cubrir una carencia y contiene información importante para los estudiosos, pero me parece esencial que se realice una revisión cuidadosa de lo presentado, ya que además de lo aquí expuesto, incurre en varias incorrecciones.

Asumo con estas líneas la responsabilidad que conlleva mi “herencia”: me queda ahora claro cuánto hubiera disgustado a mi padre un texto como el que Marco Martos coloca como introducción o “invitación” al conocimiento del escritor y de su poesía, así como todos los otros fallos del volumen. Espero que en los años que nos separan del centenario de su nacimiento tengamos el gusto de ver publicados ensayos y antologías hechas siguiendo los lineamientos que marcó claramente EAW en sus escritos.

México, 2006



LA POESÍA DE CARLOS GERMÁN BELLI: BODA DE LA PLUMA Y DE LA LETRA / Américo Ferrari

Carlos Germán Belli. *Versos reunidos (1970-1982)*.
Instituto Nacional de Cultura, Lima, 2006.

Tal es el título de uno de los poemarios de Belli donde figura el poema que da el título al libro: un texto memorable por bueno, como en realidad lo son todos los libros del poeta; la poesía de Belli es lenta y amplia como los ríos caudalosos a los que uno se acerca con admiración y no sin cierto temor de ahogarse en ellos; temor que ha de estar ya en el poeta y que sin duda nos contagia: “temo el quehacer que impone la lenta poesía”, dice un verso de Martín Adán; y es verdad que se les lee con ansiedad, con pasión y con temor... El texto de Belli al que nos referimos es un poema que dibuja toda una poética.

En el gabinete del más allá

apenas llegado trazar de inmediato
la elegante áurea aérea codiciada

.....
.....

Allá en el arcano trazar una línea
y tal olmo y hiedra con ella entrelazarse
dos esposos nuevos frenéticamente,
en la nupcial cámara ya no frigorífica,
y la áurea letra
escribirla al fin con la pluma negra.

Escribir, al fin (¿para terminar, para reempezar?) la letra dorada invisible del poema con la pluma negra visible del poema: al lector le toca leer y rehacer no los trazos negros visibles sino la letra dorada que les subyace: ¿está claro?: no, nada está claro en el antro oscuro de la poesía; lo que no es a media luz está en esa noche oscura del alma por donde andaba a tientas ya la poesía de San Juan de la Cruz: "la música callada / la soledad sonora." Aunque la gente no lo crea lo más oscuro que hay es la luz secreta que lleva el poeta en el alma y que irradia en el poema que el poeta escribe a ciegas; por esa oscura luz andamos a tientas los lectores de la poesía de Belli y de todos los grandes poetas que en el mundo han sido, como los propios poetas que ven la luz que los ciega; y también para que nosotros, los de "buena vista" y de "buen oído", o sea ciegos sordos mudos, veamos esa luz secreta y escuchemos el silencio recién nacido en cada verso sonoro y silente del poema: decir contradictorio, cantado contra un decir sin verbo, contra la mudez siempre amenazante que nos acecha desde el primer berrido del nacimiento y se prolonga según los casos en la cantante/ el cantante de moda que gracias o por culpa de la radio y la televisión más o menos todos oyen y nadie escucha; pero también en aquellos pocos sordomudos que hablan desde la mudez y que definitivamente nadie oye: los poetas, Belli entre ellos (pero entre los mayores, los que nos encantan con su canto silente) creo que son de esos.

Jorge Cornejo Polar en su libro *La poesía de Carlos Germán Belli (una aproximación)*, Universidad de Lima, 1994) dice que "se trata de una voz inaudita, de una poesía insólita que busca, en base 'a una experimentación con la palabra', configurar un 'híbrido textual deliberado', como revelará Belli años después", y el mismo Cornejo recuerda que Mario Vargas Llosa expresó su conmoción "al escuchar esa voz enferma, de bestia enjaulada que patéticamente protestaba contra la ruindad y el tedio del ambiente, un pesimismo y un disgusto idéntico a los nuestros"; está muy bien expresado, pero quien esto ahora está escribiendo, se permite preguntarse si la ruindad y el tedio del ambiente europeos donde ha recalado desde hace una punta de años son menos ruines y tediosos que los del ambiente limeño-criollo. "Me moriré en París con

aguacero...” decía el serrano César Vallejo autodesterrado primero en Lima, después en París donde se murió “con aguacero”. La verdad es que morir en París con aguacero o morir en Lima con garúa...; a uno le da la impresión que más de un poeta peruano que se ha muerto lo ha hecho porque no sabía dónde quedarse o dónde ir o adónde huir.

Lo que sí veo, para volver a mi tema, es que Carlos Germán Belli ha sabido dónde quedarse y con mucha razón: en el centro del mundo que es la ciudad natal. Y yo siempre intuyo que Lima es el centro del mundo, el centro de un mundo para vivir, aunque yo esté durando en Ginebra o en París o en Génova o en Sevilla: “Qué hacer, o qué dejar de hacer que es lo peor”, dice el mismo Vallejo. Que los lectores de “Hueso” me perdonen esta digresión que algunos hallarán tonta; pero que tiene su razón de ser como todas las tonterías y lleva escondida con recato una chispita de inteligencia, de esas que a veces se alumbran en la cabeza de uno cuando este uno se sumerge en la obra del otro: de un gran poeta como Belli un “bellico”, que nos envuelve en su luz y su sombra y nos recuerda, nada más por su nombre, que la poesía, bella cosa, es belicosa: queriendo la paz prepara la guerra, como decían los antiguos digo yo, un moderno que ya no sé de qué edad soy como también seguramente Carlos Germán, que para mí en su poesía que es su persona, la máscara por la cual o a través de la cual suena la voz, es un poeta que se hace oír desde el tiempo hacia más allá del tiempo. Los llaman clásicos, son clásicos: tienen lo que se llama la clase que es siempre personal, única, imborrable: la *persona*, a través de la máscara de la cual suena el poema: la persona poética de Carlos Germán Belli no se puede confundir con ninguna otra. Es un clásico.

Digamos, en efecto, que nunca la poesía de un verdadero poeta puede fundirse con otra: en un poeta puede haber de todo, menos confusión; lo que hay es que la transparencia del poema por ser transparente deja ver lo oscuro, y más de un hombre que anda por la noche oscura no sólo “ve” la noche oscura del alma por la que andaba Juan de la Cruz sino que anda por ella, y, pobre, pobres, no le queda, no nos queda, a los así llamados “poetas”, sino calcar en unos garabatos visibles aquello

invisible que, a lo mejor, se entrevé en la oscura transparencia del poema; esto para decir con menos palabras que la poesía de Belli es (se siente por su visión del origen, por la expresión original de su escritura que viene de los orígenes de nuestra lengua castellana y también de la italiana) una poesía como recién nacida, que ha nacido cantando; como toda auténtica poesía, más allá de nuestro lenguaje común de humanos animales que nacemos y hasta más de una vez vivimos berreando.

Este cantar recién nacido de Belli no acaba nunca de nacer y, en su relativa abundancia (la obra es extensa pero, al revés de los escritores de versos que se extienden derramándose), la poesía bélica se extiende concentrándose, orientándose a ese centro oscuro donde nace todo sentir y todo pensar humano: el lector sensible la siente siempre como nueva o renovada, y es una obra (que el lector disculpe mi torpeza en el decir) que yo diría parca; lo subrayo porque la “parquedad” o la “abundancia” son conceptos que no rigen para nada en poesía: la obra poética de Dante Alighieri o de Francisco de Quevedo son extensas e intensas, la obra poética de San Juan de la Cruz, de Georg Trakl, de Gustavo Adolfo Bécquer o de Emilio Adolfo Westphalen son breves e intensas; para el poeta, siempre más o menos atorado por el silencio, el uso de la palabra es un trabajo (del latín “tripalium” instrumento de tortura que atormentaba con tres palos al torturado...); recordemos aquí el inicio de un bello poema de Belli, “El enmudecido”:

La fúlgida ganzúa
de los hados yo sueño solamente
que el candado destape
de la boca por tanto tiempo muda,
y tal como los otros
esta mi tarda lengua yo descosa.

Estos versos de Belli, como otros muchos del poeta, se le quedan grabados a uno por el ritmo, la armonía, la melodía, la sonancia, la disonancia y la resonancia mudas, y sobre todo porque, si hay alguien

que cante en silencio en nuestro mundo humano, ése es el poeta que ha dejado de cantar con la garganta a lo largo de los siglos: inscribe en silencio su canto en un papel, mete el papel en una botella y la echa al mar. La poesía es una botella echada al mar, ha dicho, si mal no recuerdo, un gran poeta alemán: en buena cuenta cosa de náufragos; lo que no quita que más de uno entre los no muchos lectores de poesía que en el mundo han sido han o hemos buscado y leído con atención y emoción el mensaje del poeta peruano.

Vamos al grano, como un pajarito que busca su sustento: el “grano” (o algo del grano) estaría en un volumen (si lo busca alguien que escribe lo que está ahora escribiendo, como yo, lo encontraría en un volumen intitulado *Versos reunidos (1970-1982)*, publicado en Lima por el Instituto Nacional de Cultura en 2006); sólo que entre 1982 y 2006 ha ido pasando el tiempo y no porque pase el tiempo ha de detenerse la poesía: al crear en el tiempo el poeta aborda y traspasa fronteras temporales que solamente él intuye y, creo yo, trasmiten al lector, a través de la palabra poética, mágica, algo o mucho de esa intuición, sin lo cual qué sacaría el lector de sus lecturas....

La obra poética de Belli es considerable por su calidad, es obvio decirlo, pero también por su amplitud y por el largo tiempo que el poeta ha empleado para, poema tras poema, libro tras libro, ir dejando grabadas en el papel estas que le dictó rimas sonoras la musa de la poesía: porque es verdad que ella “dicta” el poema oscuro y el poeta escribe o transcribe como puede en un papel el dictado (así, “dictado” llamaban los antiguos a lo que hoy llamamos poema) y, nada más el escribirlo ilumina esa oscuridad; y el lector puede ver en lo oscuro y oír y escuchar la música y descubrir o reinventar el sentido: lo que le toca a todo lector de poesía que sepa leer un poema. Ahora, hay que decir que el poeta Belli no escribe “oscuro”; el sentido de sus versos se transparenta siempre. Son lugares comunes, rezongará el lector de estas líneas de comentario, y el lector rezongón tendrá razón: gracias a Dios o al dios de la poesía si no se ha muerto, toda auténtica poesía escrita y o hablada es un lugar común para que vivan en él el poeta y sus eventuales lectores, los que han aprendido a leer más allá de las prosas de periódicos, revistas,

novelitas y novelones, para no hablar de la inefable televisión: inefable pero muy visible para quienes habrían aprendido a leer; si los hubieran dejado solos con unos versos de Garcilaso, de Bécquer, de Oliverio Girondo, de Vallejo, de Martín Adán, de José Ángel Valente, de Blanca Varela o de Carlos Germán Belli entre otros: versos, los de él, accesibles para cualquier lector que sepa leer; pero a veces uno se pregunta por dónde andan.

Andan por el limbo (el limbo no es el infierno, ni el purgatorio ni el paraíso de Dante Alighieri.); si escribo aquí estas líneas que me ha pedido Abelardo Oquendo para *Hueso húmero* es porque yo soy un lector asiduo de la poesía de Belli que es gracias a Dios uno de los pocos grandes poetas peruanos, vamos a decir hispanoamericanos, que han “re-sonado” fuera del Perú (y yo no quiero decir que re-sonar sea bueno); en realidad un poeta/ un poema apenas si suena: la sonoridad del poema tiene bien poco que ver con el sonido, y la “resonancia” de todo poema: es, como lo supo decir San Juan de la Cruz, “la música callada, la soledad sonora”: la música callada de un poema leído en silencio resuena en los oídos internos, no externos, de la persona que en silencio lo escucha; lo que no quita que los versos de Belli que uno suele leer en silencio cuando uno está solo incluso si no vive en soledad, aunque silenciosos, suenan bien, leídos en voz alta suenan igual de bien, con tal que el lector sepa leerlos poniendo él mismo en el poema su ritmo propio de lectura, si puedo decir así... Esto que digo ahora sobre la “resonancia” de la poesía de Carlos Germán Belli tiene que ver con la métrica fundamentalmente rítmica pero en versos rigurosamente medidos: todo lector atento a “como suena” un poema lo habrá escuchado y lo habrá sentido, sin más.

Subrayemos aquí que el rigor rítmico y métrico de esta poesía es inseparable de una amplia libertad de expresión, necesariamente unida al rigor de la forma (métrica y rítmica): y es la “forma” (siempre inseparable del “fondo”), esa forma métrica y rítmica, la que modela y diseña el poema al tiempo que revela oscuramente el “fondo”: pero la forma es huidiza y si huyera de verdad el fondo del poema se desfondaría sin

más: quedarían sólo unas reflexiones prosaicas en verso, totalmente ajenas a la poesía de Belli, donde la reflexión es inseparable de la flexión incesante de la forma-sentido; en poesía separar o aislar la una del otro es imposible e intuyo que Carlos Germán Belli lo siente también así; digo “lo siente” porque es una cosa de sentimiento y de sentido, más que de sabiduría y reflexión. Ahora, todo poeta que haya experimentado las ansias que pueden invadirnos ante una forma que se va, reacciona, creo, y está expresado, como no se podría expresar mejor, en un texto poco extenso de *Canciones y otros poemas* que me permito citar aquí *in extenso*:

ASIR LA FORMA QUE SE VA

Hay quienes creen en la Divinidad, únicamente por el pavor ante la posible nada. Igualmente hay quienes adoran la forma artística ante el temor de que termine por desintegrarse para siempre. Pero en este caso la angustia no es la única causa, sino que a la vez hay una tácita devoción sensorial, tan antigua como los propios objetos estéticos. Es la fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla. Igualmente como cuando se adora a la Divinidad por sí misma, y aún si no existiera. En realidad, ni espuria ni imputable a barrocos o parnasianos. No hay que avergonzarse de ella. No hay que reducirla a la postración. Obrar así no es otra cosa que renegar de nuestro continente. Porque los cuerpos en que moramos también poseen un contorno, también una estructura donde se encuentran en perfecto orden y concierto los secretos órganos vitales. Aferrémonos a ella, como nos aferramos a nuestra forma corporal, ante el embate del tiempo, ante la aproximación de la ineludible muerte.

¿Podríamos decir: más claro no canta un poeta? Asir la forma huidiza, la que se va casi en cuanto el poeta la percibe es, creo, lo único que hace de verdad que un poeta escriba un poema (o mejor dicho se ponga a escribir por lo menos las primeras palabras del poema que lo visita) en el momento mismo de la aparición; se supone que “la boda de la pluma y de la letra” se efectúa en ese instante mismo o no se efectúa: mañana será siempre demasiado tarde...

Lo que dice "en el fondo" este texto poético "en prosa" es lo mismo que dice o que el lector puede leer siempre en la superficie clara de la escritura poética donde se transparenta el fondo oscuro: "verso" o "prosa" para el caso da lo mismo...

En el principio era el verbo. Desde el principio hasta el fin del poema es el verbo.

Lo que sustenta al poema: el verbo encarna en los grandes poetas: Belli es uno.



SOBRE TRADICIÓN ORAL PERUANA / Luisa Portilla Durand

Ballón Aguirre, Enrique. *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares*, 2 vol. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

La obra de Enrique Ballón Aguirre que paso a comentar es, como anuncia su título, el resultado de una extensa investigación sistemática –intra e interdiscursiva– de la tradición oral peruana, precedida por un esbozo general del multilingüismo y la pluricultura nacionales, todo ello llevado a cabo durante más de treinta años. Como alumna del profesor Ballón en el Departamento de Lingüística de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en 1985, me es muy grato ver hoy reunidos los estudios que entonces mis compañeros y yo conocimos de viva voz o publicados en sus versiones originales.

En las primeras líneas de esta obra, se expone la intencionalidad que guía la investigación: “contribuir a perfilar la identidad literaria ancestral y popular andina y amazónica de la sociedad peruana” (p. 19, t. I), a fin de “restituir las condiciones linguoculturales intradiscursivas que perfilan la identidad literaria de la tradición oral” (p. 21, t. I) producida en nuestro país. Así, en los primeros capítulos del tomo I se encuentra una exposición sobre nuestra situación multilingüe y pluricultural, problemática que evidencia fundamentalmente el desequilibrio entre la lengua del poder social (el castellano) y las lenguas ancestrales, sobre todo en los planos discursivos y textual. Allí se hacen explícitas las nociones de bilingüismo, diglosia y heteroglosia peruanas y se explica, además, cómo estos fenómenos se ven reflejados en la enseñanza y en la escritura de la sociedad peruana.

Detengámonos en algunos de estos conceptos capitales, comenzando por el de *bilingüismo*, término por el cual se constata el hecho de

que las lenguas ancestrales peruanas no son sistemas monolíticos y, no habiendo barreras fijas que impidan sus relaciones, se encuentran en contacto permanente con el castellano; por ello, un mismo peruano, de acuerdo al lugar donde vive, suele usar su lengua ancestral y el castellano, situación que configura el llamado *bilingüismo ambiental*; éste se diferencia del *bilingüismo de masa*, fenómeno por el que dicho proceso se extiende a las comunidades enteras. La *diglosia* se refiere, en cambio, a la transferencia de rasgos fonéticos, fonológicos y morfosintácticos del castellano al sistema lingüístico de las lenguas ancestrales, debido al contacto permanente como consecuencia de la conquista española, mientras que por la *heteroglosia* o *diglosia de masa* se observa las diversas prácticas discursivas de la población peruana y se constata que, debido a la política lingüística, pedagógica y cultural represiva de los gobiernos de turno, dichas prácticas discursivas se ven permanentemente desequilibradas. Ello explica por qué la vitalidad lingüística de las lenguas ancestrales no es comparable a la de la lengua castellana –la lengua del poder– que no solo sirve de medio de comunicación para la gran mayoría del pueblo sino que en ella se realiza la auténtica vida oficial (histórica, política, jurídica, académica, etc.) de la nación.

A lo dicho se suma los aspectos relacionados con la enseñanza y la escritura. Siendo el Perú un país fundamentalmente heteroglósico, es comprensible que los problemas lingüísticos de esta índole afecten de modo sustancial a la actividad literaria no solo oral sino, sobre todo, a las literaturas escritas de la sociedad peruana, ya que cada escritor (*enunciador*) escribe en la lengua de su grupo social. Y si a ello se agrega que la escritura escolar exige directa o indirectamente la elaboración de discursos muy distantes del habla cotidiana del alumno y de su medio social, la problemática se intensifica aun más. Es justamente esta ruptura entre el nivel de la comunicación verbal cotidiana y el nivel de expresión escrita uno de los aspectos más críticos del drama pluricultural del Perú: “Cuando a los alumnos se les hace componer y ejercitarse en la redacción, deben relatar no en su idiolecto y su sociolecto –por lo general diglósicos– sino en un lenguaje ajeno, el lenguaje consagrado por la institución escolar, el lenguaje clásico de la escritura castellana,

es decir, el lenguaje de prestigio en las clases escolares" (p. 103, t. I). En consecuencia, nuestra literatura criolla en lengua castellana ha perpetuado "desde hace siglos, un sentimiento de ruptura radical respecto de la gran masa de hablantes de las lenguas ancestrales peruanas que poseen una rica tradición oral, pero no disponen de una literatura escrita" (p. 104, t. I) y las expresiones literarias de la tradición oral han sido eliminadas de los programas de Literatura, donde sólo se estudian las producciones literarias institucionales. En todo caso, las literaturas orales sólo han motivado el interés de la Antropología.

Por eso es tan preocupante que la mayor parte de la población peruana se escolarice solo en la lengua castellana –la lengua de la cultura oficial–, porque en las comunidades andinas o amazónicas no es esa necesariamente la lengua del hogar, que, ancestral o diglósica, no llega a ser lengua escrita y se reclame "una política coherente y eficaz de aliento al uso de esas lenguas y al sostenimiento de su vigencia" (p. 58, t. I).

Luego de estas aclaraciones, y con el propósito de proponer un repertorio de *motivos* en la literatura oral peruana, la pregunta que inicia la investigación misma es "¿cómo los relatos tradicionales orales andinos y amazónicos peruanos dicen lo que dicen?" (p. 280, t. I). Para despejar la incógnita se busca encontrar, metodológicamente, las condiciones internas de la significación de dichos relatos a partir de la descripción de su funcionamiento discursivo (el *intratexto* y el *intertexto*), pero no a partir de las relaciones que dicho discurso pudiera tener con uno o más referentes externos (el *extratexto*), tarea más bien propia de las interpretaciones folclórica y antropológica. Seguidamente, a partir de un conjunto de principios semiolingüísticos, cuyo objeto de conocimiento es la significación y el análisis de los sistemas de significación en las narraciones y poesías en general, se fundamenta la investigación dedicada, ante todo, a examinar las condiciones de producción discursiva y textual de los sentidos que obran en los relatos orales peruanos, a fin de decidir luego su interpretación y, sobre todo, la inclusión de sus *motivos* en una ringla generalizadora. De esta manera, se proyecta

otorgarle a ese objeto de conocimiento su autonomía, su pertinencia y sus alcances, pues es sólo así que “la semiolingüística puede colaborar útilmente con las disciplinas dedicadas a examinar y conocer ontológicamente la naturaleza y la sociedad sin pretender, naturalmente, someterlas, pero tampoco sin alienarse a ellas” (p. 281, t. I). Con ese mismo propósito, se da cuenta de los tres tipos de conocimientos que ilustran el interés práctico de las posiciones teóricas asumidas por la semiolingüística peruana aplicada a las literaturas ancestrales y populares, desde hace más de 30 años (p. 282, t. I):

- Al distinguir la significación de los lenguajes, la semiolingüística trabaja sobre su objeto de conocimiento: los textos orales y escritos monoglósicos, diglósicos y heteroglósicos producidos por la multinacional sociedad peruana, respetando las propiedades de sus respectivos géneros.
- Al no aceptar la asimilación entre la intención de comunicar, la significación y el sentido percibido, la semiolingüística distingue y compara las *variantes* de las literaturas ancestrales y populares peruanas –por ejemplo, cuando precisa en un relato los elementos del mensaje en que se basan dos o más narraciones contrarias o contradictorias–, con el fin de constituir los *corpus* de referencia y de trabajo a los que puede aplicar pertinentemente su análisis.
- Al cuidar de no aislar las palabras o los enunciados de su contexto discursivo integral, reconoce los efectos de sentido de esas unidades y con ello, por ejemplo, los cambios y desplazamientos de los sentidos en dos o más *variantes* de un determinado *corpus* de referencia o de trabajo.

Una vez expuestos sumariamente los principios y objetivos de base, se exponen las características principales de los procedimientos semiolingüísticos (p. 283, t. I):

- Organización: se busca encontrar y describir las relaciones enuncivas y enunciativas del discurso.

- Inducción y deducción: al proceder al análisis, se trata de precisar, en cada discurso narrativo y en vía inductivo-deductiva, los niveles que corresponden a las distintas magnitudes semánticas, desde las organizaciones mínimas hasta las organizaciones complejas, pero sin establecer reglas de generatividad o derivación entre ellas.
- Autonomía: la semiolingüística no considera que los resultados del objeto de conocimiento que estudia sean definitivos y absolutos: como no hay investigación definitiva, tampoco hay resultados *finales* sino solo *plausibles* .

Con ello se trata de *lograr interpretaciones plausibles de la coherencia interna –intratextual– del discurso narrativo oral* , que no se adecuan ni se correlacionan con la realidad ontológica extratextual allí enunciada, la cual se atiene, más bien, a los intereses de los estudios antropológicos, sociológicos o históricos de la tradición oral peruana.

En tal sentido, y debido a la índole práctica de la investigación, en el segundo volumen se presentan, fundamentalmente, muestras de exploraciones discursivas y textuales sobre los *motivos* a ser repertoriados; no se pretende establecer, con el análisis de cada caso, una relación estrecha y exclusiva entre el aspecto metodológico elegido y el análisis textual correspondiente. El hecho de que se opte por determinado énfasis teórico-metodológico en el estudio de un determinado *corpus* de trabajo sólo se debe a que resulta particularmente esclarecedor, ya que esos mismos tópicos teórico-metodológicos hubieran podido ser ilustrados en cualquiera de los otros *corpus* de referencia y de trabajo de nuestra tradición oral. Ello explica que si bien en el estudio 5 titulado “Digresión. Mito y rito: linderos y puentes discursivos en el *manuscrito de Huarochirí* ” se aplica la descripción semiolingüística, el interés de la investigación no se centra en el estudio de los *motivos* .

Por tanto, un primer término a tener en cuenta en los trabajos presentados es el de *texto* . Éste no es considerado como una serie inarticulada de unidades menores, como lo hace la microlingüística y la

lógica-gramatical sino, por el contrario, como una serie lingual oral o escrita autónoma, que recibe el nombre de *texto narrativo* o *relato* de tradición oral peruana, producido y delimitado por uno o varios informantes en la práctica social admitida, es decir, la situación de comunicación avalada por la comunidad social a la que dicho relato pertenece. Un texto tradicional emitido oralmente, si bien posee *a fortiori* un sentido global coherente dentro de sus propias restricciones culturales, nunca tiene carácter acabado, pues corresponde a alguna variante de cierto relato y, por lo mismo, permite apreciar el *cómo* del texto, es decir, su organización semántica comparada con la organización semántica de otros textos similares y con la tradición en que se inserta.

En segundo lugar, por *discurso* se entiende toda producción lingual, escrita u oral, relacionada o no con el contexto en el cual es producida. De allí que cada discurso de literatura oral sea la realización concreta –materializada como *texto-variante*– de la intencionalidad de significación de un determinado informante en cuanto miembro de su comunidad.

En tercer lugar, se comprueba que un relato oral ancestral o popular peruano cualquiera, observado como producto literario, se manifiesta como una composición relativamente estable, producto de la concatenación en secuencia de ciertos *motivos*, lo que se puede constatar, por ejemplo, al observar las configuraciones del *motivo* etiológico de los entes originados, incluido en distintos ciclos míticos como el de Núnkui de la etnoliteratura aguaruna; el de Padre-Dios de la etnoliteratura huitoto, o el de Pariaca de la etnoliteratura quechua y, desde luego, en otras muchas otras tradiciones orales andinas y amazónicas. Asimismo, estos *motivos*, que se encuentran en los relatos ancestrales y populares peruanos, son también unidades móviles que tienen la propiedad de emigrar entre diferentes relatos de un universo cultural determinado e incluso fuera de los límites de un área cultural precisa como sucede en el estudio 2 sobre la identidad y alteridad en un *motivo* etnoliterario amerindio e indoeuropeo: *la doncella fecundada*. Desde este punto de vista cada *motivo* en cuanto “formante etno y sociocultural”, perteneciente a las literaturas ancestrales y populares,

posee un sentido independiente de la significación funcional que le otorga el relato que lo acoge (llamado *texto-ocurrencia*); es por esta razón que se puede delimitar y estudiar el *motivo* como unidad figurativa y temática invariante en sí misma, no obstante los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias (funciones discursivas y narrativas cambiantes, constitutivas de cada *variante*). Sin embargo, al mismo tiempo que se mantiene estable, el *motivo* puede cambiar de sentido según los contextos donde se le halle. Por ello tiene una existencia virtual; pero, siendo una unidad *en lengua*, debe ser considerado como *motivo-tipo*, a fin de distinguirlo de su actualización como unidad *en discurso* que entonces recibe el nombre de *motifema*.

El *motivo* se constituye, consecuentemente, en un *hacer colectivo* que se descompone en *haceres* narrativos individuales, los *motifemas*, definidos éstos como la actualización puntual de un *motivo* en un *texto-variante* preciso. De esta manera, el *motivo* en cuanto actualización y realización discursiva particular.—y por lo tanto intratextualmente concreta— de una de las micronarraciones que componen un relato, se manifiesta en tanto *motifema*: por él se descubre la magnitud semántica de los contenidos figurativos, temáticos, simbólicos y semisimbólicos contextualmente indexados que porta un relato, así como su formalización sintáctica. Desde esta perspectiva, el léxico empleado, las cláusulas e incluso las secuencias mayores son suscitados socio y etnoculturalmente, nada es arbitrario o casual.

En el segundo volumen se hace explícito el análisis semiolingüístico de 10 relatos de nuestra tradición oral peruana: 1) El estado tenso de la acción: el *motivo* de *los entes originados*; 2) Identidad y alteridad en un *motivo* etnoliterario amerindio e indoeuropeo: *la doncella fecundada*; 3) Semántica narrativa y lexicografía: el *motivo* de *los cónyuges desleales*; 4) Etnoliteratura amerindia comparada: el *motivo* del *dios desafiado* y la potencialización de los objetos; 5) Digresión. Mito y rito: linderos y puentes discursivos en el *manuscrito de Huarochirí*; 6) Valores semánticos en un *motivo* andino: *los intrépidos recompensados*; 7) Naturaleza y cultura amazónicas: el *motivo* de *los hombres civilizados*; 8) Etiología

jíbara I, motivos etiológicos seriados: *la monogamia, el zapallo, la arcilla y las manchas de la luna*; 9) Etiología jíbara II, *motivo de la alfarería originada*; 10) Etiología huitoto: *el motivo de la humanidad originada*. Debido a la extensión que caracteriza a las reseñas, no se detallará el análisis efectuado en cada uno de los 10 estudios presentados; por ello se ha señalado únicamente algunos de los aspectos más importantes de los planteamientos teórico-metodológicos puestos en práctica en dichos análisis y a los cuales podrá acceder quien se interese seriamente en el conocimiento de la tradición oral peruana. Añadiremos sí que las reflexiones y razonamientos expuestos proceden directamente de las descripciones y constataciones empíricas de los *corpus* de referencia y trabajo estudiados, y que debido al carácter exploratorio de la muestra, no se pretende dar por concluido un saber en pleno desarrollo y en el que el debate sobre universalismo, inmanentismo y generativismo ocupa todavía gran parte de las teorías y metodologías.

Cabe anotar, en relación con lo que antecede, que los cuatro suplementos que cierran el segundo tomo de esta obra resultan sumamente esclarecedores. Por ejemplo, los lectores se deleitarán con las pruebas que ponen en evidencia el anacronismo radical de la “Historia de la literatura peruana”, que, en pleno siglo XXI, reduce todavía *las literaturas peruanas a una sola literatura institucionalizada*, encerrando así, en el corral histórico-literario académico, toda la inmensa y diversa producción literaria de nuestro país.

Finalmente, en las últimas líneas de esta breve nota sobre la obra comentada, quisiera volver sobre lo que entre sus comentarios, artículos y libros ha insistido siempre Enrique Ballón: la necesidad de *anclar la identidad peruana mediante nuestras lenguas y literaturas* y, con ello, tomar conciencia de nuestra realidad multinacional, multilingüe y pluricultural. Ciertamente, no es una tarea fácil; pero vale la pena que los profesores demos el primer paso intentándolo en las universidades para que no se siga perpetuando, como hasta ahora, el dominio normativo de la lengua castellana en territorios donde ésta no es la lengua materna. Y para ello hace falta el conocimiento del interlecto peruano, que es mucho más vital y masivo que los dialectos por separado,

tanto los de la lengua predominante como los de las lenguas dominadas por separado. Nuestra sociedad requiere, con suma urgencia, la enseñanza de *todos* los géneros de los discursos literarios peruanos –desde los ancestrales y populares hasta los institucionalizados– para favorecer el conocimiento desalienado de las lenguas y sus discursos producidos por la sociedad peruana en su conjunto. Y si bien para muchos estos planteamientos puedan parecer utópicos, lo cierto es que hay muchos sueños que, gracias al tesón y a la perseverancia, se hacen realidad, como el que ha llegado a concretar Enrique Ballón este año: publicar y compartir con sus compatriotas peruanos aquella obra que soñó hace más de 30 años.



ACIERTO Y CARENCIAS DE LA PUBLICACIÓN DE LA TESIS DE BACHILLERATO DE AUGUSTO SALAZAR BONDY / David Sobrevilla

Augusto Salazar Bondy. *Aproximación a Unanue y la Ilustración peruana*.
UNMSM. Lima, 2006.

Augusto Salazar Bondy estudió en el Colegio de México y en la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1948 y 1950. En la primera institución redactó bajo la dirección del eminente maestro español transferrado José Gaos el trabajo *Las ideas del saber, la naturaleza y Dios en el pensamiento de Hipólito Unanue* que presentó como tesis de Bachillerato en la Facultad de Letras de la Universidad de San Marcos en 1950. Al año siguiente la tesis obtuvo el Premio Nacional de Filosofía “Alejandro O. Deustua”.

Se trata de un notable trabajo de investigación en que el gran filósofo nacional delinea las ideas gnoseológicas, cosmológicas y teológicas del protomédico peruano, diseñando así el cuadro mental de un hombre culto de su tiempo, “es decir del ilustrado peruano a fines del período borbónico y comienzos de la República”. Salazar concebía su estudio sólo como un adelanto de uno más amplio referido a la Ilustración peruana que no llegó a escribir y del que sólo ofreció algunos anticipos en artículos publicados en una revista y en periódicos. Ahora el Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos y el de la Universidad Gracilaso de la Vega han unido esfuerzos para publicar esta tesis con el apoyo económico de COFIDE¹.

La tesis de Salazar viene en esta publicación precedida por el Estudio Introdutorio “Hipólito Unanue visto por Augusto Salazar

¹ *Aproximación a Unanue y a la Ilustración peruana*. Semblanza de Víctor Li Carrillo. Estudio Introdutorio: José Carlos Ballón y Lucas Lavado. Lima: San Marcos/Gracilaso de la Vega, 2006; 184 pp.

Bondy: la tradición organicista de la ciencia en el Perú". Se trata de un estudio curioso: figura como procediendo de José Carlos Ballón y Lucas Lavado, pero a pie de página (17) se nos informa que una primera versión fue publicada este mismo año 2006 en los *Anales de la Facultad de Medicina* de la Universidad de San Marcos, y que esta segunda versión contiene los comentarios de Lucas Lavado y es deudora de las observaciones de Juan Pablo Murillo. Por lo tanto hay que colegir que el texto sólo proviene de Ballón –o que habría que agregar como tercer autor del mismo a Murillo.

El estudio realiza un tenue resumen de la tesis: una fugaz consideración de Unanue como ilustrado (18-19), de su noción de experiencia científica (10-20) y de su concepción de racionalidad (20-22), pero deja numerosos cabos sueltos: ¿era en efecto Unanue un ilustrado?, ¿o era más bien un *cristiano ilustrado*? –así lo fue el español Benito Feijóo según el maestro uruguayo Arturo Ardao, u otro eminente prócer peruano como Toribio Rodríguez de Mendoza según los estudiosos locales Fernando Romero y Noé Zevallos².

Ballón no se interesa por estos problemas –que son en fin de cuentas los que preocupaban a Salazar como se ve del título que escogió como definitivo para su tesis de Bachillerato *Aproximación a Unanue y a la Ilustración peruana*–; ni tampoco trata de examinar la conexión de la disertación con otros textos salazarianos posteriores sobre el tema –contenidos incompletamente en el Anexo–; ni de analizar el significado de esta tesis en el desarrollo del pensamiento de Salazar. Mas bien se enrumba pronto hacia otro tema que a Ballón le importa: el paradigma de ciencia organicista vigente en el Perú en la época de Unanue, y así de las pp. 23 a 41 ya casi no habla más de Unanue sino de Buffon, Humboldt, Acosta y Kircher. Este sesgo, que es totalmente legítimo en un artículo independiente a propósito de Unanue, nos parece que es injustificado en un estudio introductorio a una tesis sobre Unanue que debería estar más bien dedicado a informar al lector y a situar al autor y a sus temas.

² Lo hemos planteado en nuestro estudio sobre Augusto Salazar Bondy contenido en nuestro libro *Repensando la tradición nacional*. Lima: Hipatia, 1989; 2: 393.

De otro modo resulta el lector defraudado en cuanto a la ayuda que le debe procurar el introductor para ubicarse en cuanto a Salazar Bondy y su temática siendo además el autor desplazado en sus intereses y pensamiento por los del prologuista.

Veamos ahora lo relativo a la edición de la tesis. En el ejemplar perteneciente a la Sra. Helen Orvíg de Salazar Bondy figura que el título de la misma era *Las ideas del saber, la naturaleza y Dios en el pensamiento de Hipólito Unanue*, título que fue cambiado por el propio autor para una eventual publicación por el que tiene actualmente *Aproximación a Unanue y la Ilustración peruana*. Este detalle sólo aparece indirectamente ahora en una nota a pie de página (17). En dicho ejemplar se consigna que la tesis fue presentada en julio de 1950 –y no el 29 de diciembre de 1950 como aparece en el número 9 de la revista *Textual* dedicado a Salazar en diciembre de 1974 (4). Lamentablemente dicha fecha no se hace figurar en la publicación que ahora comentamos. Tampoco que la tesis fue elaborada en el Colegio de México entre 1948 y 1950 bajo la dirección de José Gaos, como ya manifestamos. Estos tres datos son importantes.

En sí misma la transcripción del texto parece haber sido bastante cuidadosa –lo que no sorprende cuando se conoce que el proceso de publicación ha durado varios años: ¡en el Perú los molinos editoriales muelen lentísimamente!. Lo que parece haber estado ausente es el trabajo de edición de las citas. Así en la nota 7 (52) hay una referencia a las *Obras* de Unanue, pero sin que se aclare de qué edición se trata –es la de las *Obras científicas y literarias* de Unanue editadas en tres tomos en Barcelona en 1914 y reproducidas entre nosotros por Octavio Mongrut en 1975. Los nombres griegos (por ej. en la p. 115), latinos (por ej. p. 54, 76-77) franceses (por ej. p. 57) y alemanes (por ej. p. 130) acreditan en la publicación de la tesis numerosas erratas.

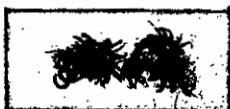
Se ha adjuntado además como Anexos tres artículos publicados por Salazar sobre Unanue o la Ilustración: “Hipólito Unanue en la polémica de América” (publicado en 1950), “Un tema de Unanue” (1954) y “La significación de Unanue” (1971) –el índice hace constar erróneamente la publicación de tres artículos más (10) pero sólo se trata de subtítulos del último artículo. Lamentablemente no se ha añadido el

artículo de Salazar “Hipólito Unanue y el pensamiento de la Ilustración” (aparecido en: “Suplemento Dominical” de *El Comercio*. Lima, 22 de agosto de 1954) o “La ideología de la Emancipación” (en: *El Peruano*. Lima, 28 de julio de 1974; debo este último dato a Domingo García Belaunde). Estas omisiones son lamentables y quizás haya otras más.

La publicación de la tesis va acompañada de una “Semblanza de Augusto Salazar Bondy” de Víctor Li Carrillo, haciendo constar (11) que se trata de una conferencia dictada al año de la muerte de Salazar (1975) y grabada por Carlos Matta como si se tratara de rescatar un texto perdido. La constancia tiene múltiples errores: en verdad se trata del texto de una intervención de Li Carrillo en las “Jornadas Augusto Salazar Bondy” celebradas el 2 de mayo de 1974 y que ya había sido publicada en el mencionado número 9 de *Textual* dedicado a Salazar Bondy (134-136). Hermoso como pieza retórica, este texto contiene manifiestas inexactitudes como la comparación entre Salazar y González Prada, por lo que parece inadecuado para anteceder a una tesis académica como la de Salazar.

No obstante estas y otras puntualizaciones que se pudiera hacer, constituye un gran acierto que esta notable tesis de Salazar haya sido finalmente publicada después de 56 años de haber sido presentada.

Las luces y sombras de esta edición demuestran la verdad incontestable del lema reciente de las publicaciones sanmarquinas: “La universidad es lo que publica”. Bien leído nos informa adecuadamente sobre los indudables buenos propósitos de la universidad sanmarquina actual –que al cabo ha dado a luz esta tesis–, pero a la vez de sus dificultades y carencias presentes –puestas de manifiesto en los descuidos de la edición que reseñamos.



LAVS DEO: LA POESÍA RELIGIOSA DE MARCO MARTOS / Elio Vélez Marquina

Marco Martos. *Aunque es de noche*.
Hipocampo Editores. Lima, 2006.

Marco Martos es un escritor ocupado tanto en la perfección formal de sus escritos como en su funcionalidad retórica y, sobre todo, en su recepción respecto del gran público lector. Los largos años dedicados a la escritura y la docencia han limado en él las asperezas de la soberbia intelectual para configurar su *opera omnia* como un diálogo arduo y constante entre sus capacidades lingüísticas y las formas consagradas de la tradición. Con modestia nada falsa, Martos ha iterado desde sus primeros escritos una incapacidad vallejana de aprehender el lenguaje y las palabras que lo conforman. No sería preciso pensar que su poética constituye una respuesta magistral al problema propuesto por César Vallejo (de quien Martos es fino exégeta) en su soneto "Intensidad y altura". Ciertamente, la espuma, acaso rabiosa, de quien pugna por balbucear el español debe ser vista no solo como un signo de la frustración del hablante, sino también como imagen que subraya la belleza inestable de la poesía. Su oficio siempre ha sido el canto, el de las palabras, tanto como el dulce embrujo de las sílabas. Desde *Casa nuestra* (Lima, 1965) se podía ya percibir el esmerado trabajo conceptual que desdeñaba irónicamente los afeites fonológicos y métricos de la frase para preocuparse en "querer decir algo". Sin embargo, su producción última (desde la publicación de *El mar de las tinieblas*, Lima, 1999) demuestra un complejo derrotero que apunta hacia la experimentación con formas métricas tradicionales de la poesía hispánica (inclusive la de raigambre italiana). El resultado, pues, del ejercicio de las formas estróficas preñadas de retórica cortesana realizado por un poeta vallejianamente consciente de sus limitaciones como hablante es

el de una poesía intelectual que se sirve de las estrofas y de los versos como un medio que de alguna manera ordena el sentido del mundo que plantea. No es ornato. Y no creo, tampoco, que arriesgue mucho al decir que la suya es la mejor muestra del aprendizaje intelectual implícito en la poesía: Martos ha pasado del balbuceo espumoso de los versos libres al pleno ejercicio del soneto y la endemoniada sextina. Ahora, con la experiencia que libros como *El mar de las tinieblas* y *Jaque perpetuo* le han obsequiado, se plantea el mayor reto que un poeta pueda enfrentar: lograr la comunión entre el canto y la fe.

Así al exigente tránsito de una poesía de verso libre a otra métrico-estrófica hay que sumar el que presupone el paso de una poesía afincada en los territorios del humanismo español a otra que proclame su artificialidad puesta al servicio de un credo religioso. *Aunque es de noche* (Lima, abril de 2006) es fruto de un largo proceso de aprendizaje en el que su autor ha mantenido una constante y coherente ocupación: el estudio del lenguaje. Si recordamos los primeros libros de Martos, en los que la enunciación de conflictos sociales oscilaba respecto de aquellos propios de los fueros internos del poeta, se podría percibir entre esos y el que motiva la presente reseña un abismo considerable. Por ello, debido a su ausencia, es difícil percibir la contemporaneidad de la poesía religiosa, su vigencia respecto de los conflictos sociales (C.f. su poema "Lima" del libro ya citado *Casa nuestra*). Y si pensamos en las manifestaciones religiosas que se dan en poesía contemporánea sería más fácil pensar en la compleja dialéctica de un Vallejo o en la oscura negación neoplatónica de un Martín Adán. Resulta, pues, que se favorece una de las maneras de relacionarse con esa idea, con ese fantasma que se tiene del Creador del Universo: negarlo como padre y hasta proclamar su muerte o inexistencia. Marco Martos, por el contrario, ha elegido la dura y accidentada vía de la afirmación.

Aunque es de noche, en efecto, ofrece al lector una poesía intelectual muy fina en la que Dios es una instancia cosmológica que da sentido a la existencia y, sobre todo, al lenguaje. Si bien en el libro predominan las alusiones a la tradición cristiana por parte de los místicos españoles, el lector, además, podrá encontrar sofisticadas referencias

a la tradición rabínica judía y a los místicos árabes. En menor grado, serán percibidas las alusiones a las esferas budista y taoísta. El libro, pues, se articula como un extenso diálogo que se sirve de las tradiciones religiosas -próximas al poeta- para establecer una instancia de afirmación en la que Dios se configure como principio ordenador. Su título es una excelente premonición de lo que es un *leitmotiv* en todo el libro: la noche oscura del alma.

Ciertamente Martos prefiere insertarse en una vasta, aunque poco transitada, vía poética de exaltación de la divinidad (tan solo pensemos en el caso italiano de Dante Alighieri y Francesco Petrarca: los siglos venideros han seguido más de cerca las enseñanzas amorosas y cortesanías del *De rerum vulgariū fragmenta* por encima de un modelo tan exigente como lo es el de la epopeya religiosa en la *Commedia*); sin embargo, su libro no es, en ese sentido, una simple colección de aleluyas. *Aunque es de noche* es un título, un *incipit* que nos avisa de las dificultades inherentes al canto mismo: la alabanza, el cantar se da a pesar de la noche, de la oscuridad que hay que sortear. De manera complaciente podría decir para los lectores acostumbrados a entenderlo todo desde el espectro de la posmodernidad que la noche es la manifestación discursiva de la crisis, ahora sí, posmoderna; que la oscuridad es una metáfora de la ausencia contemporánea de un credo común a las naciones; que es el magma de la diversidad religiosa, es decir, otra forma de ausencia. No obstante las resonancias que el título de Martos pueda evocar en las personas a las que nos ha tocado vivir el resurgir de las ortodoxias y las guerras santas, ciertamente prevalece en sus versos un conflicto mucho más íntimo y sutil que hace del libro una verdadera rareza: se trata, sin lugar a dudas, de una actualización del conflicto intestino (más que humano) entre la noche y el alma de quien decide afirmarse en la creencia de un ente Creador del Mundo. Dicho conflicto da sentido a la primera parte del libro, "Noche oscura": las 22 páginas del primer poema, que lleva el mismo título, exhiben un conocimiento de las principales corrientes místicas del hispanismo que ha sabido desposarse con los tópicos propios del poeta. La preocupación martiana por el decir, por el manejo del lenguaje se encuentra con la de la negación mística del mismo:

Como ojo de agua, como quietud, como noche,
como ojo de agua en la quietud de la noche,
como espera, como terrible espera,
en medio de las dunas bajo el sol de fuego,
como nada, como todo... (p. 11)

Este poema inaugura el libro en un sentido pleno, pues introduce ya los elementos de su poética: ese balbuceo primordial que configura un estadio *in illo tempore* con el que el lenguaje adquiere un valor demiúrgico hace que el lector perciba con la evolución de los versos el surgir de la materia. Todo y nada a la vez, es decir, toda la materia creada y la nada que es su seno. La humanidad, así, sería un “vacío acongojado” o una “simplicidad venturosa”.

El lenguaje es, luego de la persona misma del poeta, el personaje más relevante dentro de la ficción mística que el libro nos fuerza a aceptar. “Dios” -afirma el poeta- “*ofreció el silencio a los hombres./ principió por el silencio de palabras./ acalló luego los grandes deseos/ y luego los pensamientos*” (p. 32). En cambio, los seres humanos rechazan ignorantes de la verdad divina la majestuosidad del silencio para afirmarse en el decir, en el habla: “*Nosotros sólo tenemos palabras./ hablilla balbuceante de niños...*” (p. 32) Dicha “hablilla balbuceante” es una excelente metáfora de la imposibilidad que cotidianamente padece el lenguaje en su función representacional del universo. Dicha función –sin hacerle amén a la mimesis aristotélica– es cuestionada radicalmente en el contexto de la afirmación del Creador. Martos nos ofrece un auténtica crisis mística de padecimientos lingüísticos que conducen a la denotación contradictoria de aquello que busca tan solo ser la connotación de todo lo creado. Su noche oscura, pues, sigue siendo la del alma, pero ahora se tiene una conciencia mucho más firme del papel que el lenguaje -en tanto sistema- ocupa en la paradójica dialéctica que impone la religión a la poesía. Una clama el silencio y el brillo de las formas puras; la otra engulle los vacíos del sonido y reclama, cecuciente, ver dichos brillos que ahora solo percibe como sombras.

Esa noche oscura del alma está vigente, además, en “Letanías” y de manera muy significativa en el poema “Fortaleza”:

*Estoy solo Dios mío
y tú eres mi fortaleza,
en la noche más oscura
tú eres el lucero del alba,
en los mares tormentosos
tú eres la roca a la que llego... (p. 40)*

Esa vida que al poeta se le “desvanece en el aire” (p. 40) es tan solo un síntoma de la obscuridad que envuelve el devenir de los días presentes. Su vena mística, pues, no solo se hace presente en la buscada sencillez del lenguaje (español que en todo momento funciona como una cita del clásico “castellano” de la poesía de los siglos XVI y XVII), sino también en el desdén de los sentidos, de lo inmediato: la poesía secular exalta la voluptuosidad de los objetos sésiles: los perfumes, las texturas, los sabores, la música y la luz con sus colores. Sin embargo, la luz de la poesía del siglo puede ser, en realidad, una manifestación de la obscuridad del alma: luz y sombra son agentes opuestos que remiten, en última instancia, al origen de la creación; Martos ha sabido aprovechar esa paradoja para expresar un conflicto íntimo de autenticidad conmovedora.

Aunque es de noche regala, además, refinados poemas que recrean la escritura de antiguos místicos judíos; se trata de un ejercicio que Martos ha ejecutado con éxito a lo largo de su obra (C.f. *El mar de las tinieblas*). En “Meditación sobre la Torah” (atribuido a Joseph Chillita, 1280) se nos ofrece una delicada reflexión sobre el papel religioso de la escritura. El escriba, pues, termina siendo una metáfora del poeta; así se proyecta una interesante metareflexión sobre el mismo Martos y sobre los lectores del presente libro. “Reflexión sobre la Torah” (atribuido a Moisés de León, 1290), por su parte, exhibe una compleja relación entre conceptos cabalísticos (relación entre el macrocosmos de la escritura divina y el microcosmos del cuerpo humano, por ejemplo) y alusiones neoplatónicas como el de la ya archicitada noche oscura del alma. La

“luz que se busca en las tinieblas” no deja de ser una alusión directa al evangelio de san Juan: “*et lux in tenebris lucet, et tenebræ eam non comprehenderunt*” (Jn. 1,5). “La Torah en su nuez” (igualmente atribuido a Moisés de León, 1290) es un poema muy logrado no solo por su belleza natural, sino porque es un excelente ejemplo de cómo se trabaja artísticamente el hermetismo de los textos sagrados:

*Como la nuez, la Torah tiene capas,
tiene cáscara, pulpa muy sabrosa.*

*Deja salir palabras de su cofre,
las oculta enseguida.*

(...)

*La Torah parece hermética a quienes
desisten de estudiarla con ahínco,
se enciende de pasión por el amado,
despierta el amor de él (pp. 48-49).*

El empleo de la alegoría, por una parte, advierte sobre interpretación necesaria de los códigos poéticos; por otra, permite actualizar las metáforas amorosas que muchas veces son percibidas como desgastadas por los lectores contemporáneos, quienes ya no participamos de los antiguos códigos de la cortesanía.

Toda la primera parte del libro se puede leer como un ejercicio en el que el poeta mide su fuerza y sus capacidades con la tarea imposible de aprehender el origen de las cosas del mundo. En cambio, la segunda es una exploración de las manifestaciones cotidianas en las que la divinidad le habla a los hombres. “Penates” es un título más que adecuado para expresar esa primitiva creencia en la divinidad totémica de los antepasados: Martos no solo nos habla de Dios desde las canteras místicas del Siglo de Oro español; lo hace también desde los territorios intestinos de la semilla familiar. Un poema a la casa de la infancia, otro a la madre, otro a la consuegra y otro a la tía. Lejos de ser una serie de recuerdos inarticulados sobre el pasado del autor, debemos entender la

presencia de estos episodios biográficos como una propuesta artística que completa el sentido del libro. El macrocosmos de la tradición mística y religiosa en general que nutre su ficción solo se puede realizar plenamente con la presencia del microcosmos que se constituye en la vida misma de su autor. El amor a la familia y el llanto por su pérdida son, en realidad, formas de explorar la insondable y abisal universalidad del Creador. Quizá por eso en esta última parte del libro los sentidos arremeten en la exploración que el poeta realiza: "Huelo mis casas" (p. 65). El instinto humano debe experimentar la realidad metafísica de la fe desde las limitaciones impuestas por la materia. Martos lo sabe. Es por eso que en todo el libro la inseguridad del lenguaje se manifiesta no solo con ropaje de modestia, sino también en el uso atenuado de complejas formas estróficas como el soneto italiano, el inglés, secuencias endecasilábicas que, a veces, se intercalan con versos heptasílabos a manera de versos quebrados. *Aunque es de noche* nos reta a sostener la intensidad de la crisis de quien espera reconocerse en sus propios límites, de quien acepta las restricciones de la carne sedienta de la palabra infinita. Es, curiosamente, un libro de poesía plagado de ausencias y silencios. Su mérito radica en callar:

Prefiero

callarme, ahora que no tengo casa
ni lenguaje inteligible
y atravieso Babel
para lamer tu mano,
como un perro fiel
que te bendice (p. 66).

Se afirma y se confirma la fe en un Creador. Se acepta su capacidad de dar, de bendecir al creyente, tanto como su capacidad inversa, la destructora. El Dios que todo lo aniquila no escapa al canto de Marco Martos. Y justamente dicha aceptación nos obsequia el delicado rumor de un balbuceo que se regocija en la tragedia.

LA MUSA QUE SE CANTA (SOBRE PEZ DE MARIELA DREYFUS) / María Negroni

Mariela Dreyfus. *Pez*.
Santo Oficio. Lima, 2005.

De todas las historias de creación de un golem –ese muñeco de greda y escritura cuya primera invención se atribuye al rabino de Praga Loew– la más interesante, en mi opinión, es la que tramó Gustav Meyrink en su novela homónima de 1915. Allí, a diferencia de otras versiones donde el Golem es creado para proteger al ghetto y eventualmente acaba destruyéndolo, la verdadera creación se traslada al fuero interior. El muñeco se le aparece al narrador (y al ghetto donde éste vive), acarreado bajo el brazo un libro misterioso, titulado *Ibbur o la fecundación del alma*, que contiene, cifrado en su interior, ese otro Libro que leemos desde siempre sin saber que somos nosotros mismos, sin saber que el paraíso, como en aquel cuento jasídico, sería entender lo que leemos.

Con esta última versión del Golem dialoga, a mi entender, el poema *Pez* de Mariela Dreyfus. Porque en él hay también, sin duda, una interrogación despiadada, lanzada al fondo mismo de la creación, entendida como misterio, como encarnación, como momento alquímico en que algo se transforma, se manifiesta, se revela. También aquí, quiero decir, el golem –que es el hijo– aparece para que la que da a luz se formule las eternas preguntas sobre el ser, que no son sino las preguntas sobre el sentido de la vida y la muerte; el río del tiempo y la finitud, el desamparo, la maravilla y la crueldad.

Golem, entonces, como núcleo de redes metafóricas, simiente, semilla que concentra en sí las potencialidades extremas de lo que puede o podría ser. “Embrión de niño/ poema en embrión”. Es decir, un

pececillo avanza a ciegas por el canal que abre el encuentro amoroso y se hace légamo, posible eslabón en la cadena de la especie que es también la cadena del deseo que engendra más deseo (y también más destrucción) y en ese viaje se descubre y re-conoce y se prepara para reunirse, al final, con su principio. He aquí, en resumidas cuentas, la inasible promesa del poema, la equivalencia precaria entre la carne y el verbo en que consiste, quizá, la trayectoria humana.

Un pez se mueve en el agua. También la palabra del poema, “con su mínima lengua”, “su conciso latido invertebrado” como dice Dreyfus, fluye en la morada líquida del lenguaje como un arrorró que precede a la razón y a los discursos de la lógica. No podía ser de otra manera. No hay fronteras en la poesía, sólo constante movimiento, duplicación en espejo, simultáneo adentro y afuera. Por eso, la voz que habla, en *Pez*, es madre y es poeta y es hija de su hijo y también de su poema, mientras que el hijo es el poema y el producto del amor, pero también participa del sonido y la furia que lo recibirá y que él mismo, a través de otros, incluida la madre, ha ayudado, de algún modo, a engendrar. Nadie se libra de responsabilidad aquí. Madre e hijo forman parte de esa tragedia que está ocurriendo en la ciudad que los contiene, como un cuerpo ensangrentado o un útero cianótico. Ambos van a nacer en el noveno mes, más precisamente el 11 de septiembre, de un siglo que nace. Y es la urbe la que los engendra y la que, en la mejor tradición de la poesía de la modernidad, da a la poeta de vivir y decir. ¿Qué otra cosa sugiere esa aliteración de la “m” que Dreyfus construye con los semas de madre, de mar, de amar, de morir, en que Manhattan se vuelve “matria amniótica, metálica matrioshka, megamatriz marina y musical”? Como la diosa azteca cuyo cuerpo refleja por delante los pechos para amamantar y por detrás las hileras de calaveras, la ciudad coincide aquí con esa inmensa carga paradójica, contradictoria, desordenada y compleja que es el mundo. Y la poeta la toma entre sus brazos y logra mirar por su reverso y transformar-se.

He aquí el sueño pizarnikiano: hacer el poema con el cuerpo. O tal vez, hacer ver que, entre el cuerpo del poema y el poema del cuerpo, algo va y viene. Algo que dice y dice a la poeta y le dice a la poeta de un

“tú”, por el cual vale la pena intentar una ética. Ese tú, dicho sea de paso, es el hijo, es decir un otro-yo, pero también un yo que es otro, como la poeta es ella misma otra y así, ad infinitum.

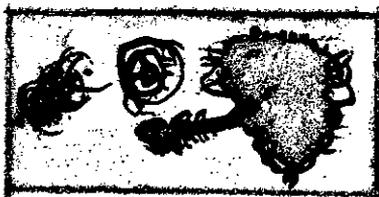
Quizá por eso, la voz que se escucha en estos versos endecasílabos, medidos hasta la exasperación, como para hacer frente al caos que todo lo desborda siempre, es una voz en construcción: penetrada y ocupada, por el amante primero, por el hijo después, por la urbe en llamas finalmente, a la espera de que algo se nazca en ella en el misterio. Un poema no se escribe de otro modo. La identidad –si algo parecido existe– es siempre incierta y efímera, pero en su búsqueda es posible encontrar, a veces, un regalo invisible como el que trae el Golem bajo el brazo en la novela de Meyrink.

“Voy por tu cuerpo como si fuera un río”, empezaba ese gran poema elemental de Octavio Paz, *Piedra de Sol*. También en *Pez* hay un aliento elemental y una introspección exacerbada; sólo que aquí, me gustaría proponer, en un gesto de originalidad sin precedentes, la musa se interioriza: es ella misma, la voz que “narra”, la madre que es espejo asombrado de sí misma, la que mira para adentro, la que –en una épica privada, femenina y “menor” (en el sentido que dio a la expresión Deleuze)– se recorre y se ve recorrerse, tocándose, viéndose río, cántaro y fuente, “esférica mansión labrada en carne”.

No estamos, sin duda por eso mismo, en presencia de una gestación idealizada, ninguna versión rosa del embarazo, ningún tecnicolor para la placidez de la figura materna en mecedora promovida por las imágenes mediáticas. Lo que hay, en cambio, es una suerte de cadencia musical que entrega, por capas, una versión compleja, verdadera, de esa experiencia única femenina, vivida en medio del caos de un mundo donde se escuchan, una y otra vez, los estertores y gritos de las víctimas mientras el metal sigue hundiéndose en la flexibilidad de la carne. La superposición violenta de ambos eventos (nacimiento y muerte), la gravedad de sus consecuencias, sean tal vez lo que explique el tono de observación, cautela y asombro medidísimo con que la poeta se enfrenta a lo que registra. Incluso el afecto dirigido al hijo –“mono mío”– resuena por eco, nunca directamente. Como si, por momentos, hasta se avergonzara del placer, de un alumbramiento que ocurrirá contra el

gran telón de fondo de la masacre. Quizá valga la pena recordar aquí otra coincidencia: también el Golem de Praga lleva escrita sobre la frente la palabra "Emet" que significa verdad y pierde la vida cuando el rabino le borra la "e", dejando sobre la frente sólo el significante "Met"/muerte. No hay verdad sin muerte, podría decirse. O, lo que es igual: la muerte es el precio de la verdad.

Nombrar, reflejar, crear, conocer. Acciones que ejercita y concede, como un milagro, el poema. Yendo de la nada al uno y viceversa. Como el tiempo que, al igual que nosotros, al momento de nacer, empieza a morir. "Y tú que eras la nada el cero el huevecillo de pronto aúnas células y huesos y te tejes". También el poema se teje como trama o tapiz textual. Podría decirse, la autora teje aquí los escarpines del poema mientras escucha cómo adentro/afuera el miedo, la furia, la insensatez política, los sueños tortuosos y atormentados de la razón, las utopías vencidas y la locura renovada de los seres humanos aspiran expiran aspiran como aspiran expiran aspiran los amaneceres, el canto de la lluvia, la vida majestuosa una y otra vez.



TRATANDO DE DEMARCAR UN TERRITORIO. SOBRE *LUDY D.*, DE ROXANA CRISÓLOGO / Mariela Dreyfus

Roxana Crisólogo. *Ludy d.*
Ediciones Flora Tristán. Lima, 2006.

A*nonimia*: El título del último poemario de Roxana Crisólogo, contiene un nombre de mujer: *Ludy d.* Un nombre propio o tal vez un sobrenombre, heredado, inventado o mal copiado de alguna revista extranjera, de alguna fugaz estrella del cine o la t.v. ¿No existen acaso entre nosotros, peruanos del Perú, nombres fetiche o nombres apócrifos o incluso nombres gringos como Sarita, Isbell o Marjorie?

El apellido, por su parte, es un misterio: “¿d’ de qué?”, me pregunto, así en minúscula, y adivinando las connotaciones posibles me respondo: de desatino de deficiencia de demarcación. En términos sociales, en esa escala socio-económica que disimula los altos grados de desarraigo y desnutrición, la clase D está constituida por aquellos sectores marginales que bordean la extrema pobreza y tienen un ingreso promedio de un dólar diario.

Metonimia: ¿A quién representa Ludy d; la parte de qué todo significa? *Ludy d.*, ese intenso conjunto de veinticinco poemas, que son también veinticinco retratos y veinticinco monólogos discordantes, podría muy bien leerse como un diario, el testimonio del transcurso cotidiano de una joven marginal, residente de San Juan de Miraflores, que viaja, trabaja, se enamora, se droga y sobre todo, sueña.

“Yo quería conocer el mundo”, se titula la primera y más extensa sección de *Ludy d.* Si nos fijamos en el índice, constatamos que los títulos de esta sección, que en realidad corresponden, como en el resto del libro, al primer verso de cada uno de los poemas, parecen constituir

por sí mismos un poema independiente, en el que cada línea adquiere su propio sentido, en consonancia con esa estética de la fragmentación que Crisólogo exhibía ya con particular destreza en sus dos primeros libros, *Abajo, sobre el cielo* y *Animal del camino*, y que en esta nueva entrega definitivamente alcanza un notable manejo:

*yo quería conocer el mundo
yo era una niña
en el cuarto de al lado se lavan los platos
puedo dibujarlo
hay días en que no tolero más ruido que el de las
construcciones
cuatro bancas
trepar corrientes
yo quería conocer el mundo
miraba a dios en las alturas de una iglesia
una india descifra en la lana de sus dedos
lima
jeremías huamán poma
el calor que empaña las palmeras
me hacen marchar sujetando una bandera
el aliño de cada noche sin estrellas*

Extremar con la cita anterior la vocación por el discurso abierto y polifónico de Crisólogo, al punto de armar con sus propios títulos un nuevo texto que en sentido estricto ya no sería suyo sino *nuestro*, no es gratuito. Más bien busca confirmar la intuición de que en la autora, el recurso del fragmento no es un mero gesto neovanguardista sino que intenta reflejar, desde la propia estructura de los textos, la heteroglosia lingüística y cultural que constituye y nutre su materia verbal. Con habilidad magistral, Crisólogo hilvana en sus textos jirones del lenguaje que son al mismo tiempo jirones de realidad: la desarticulación verbal

con que garabatea Ludy d. su cuaderno, pretende ser reflejo de esa disfuncionalidad social que la sitúa en pleno margen, como si del festín de la palabra sólo pudiese acumular los restos y construir con ellos un discurso balbuceante que en lugar de acogerse a la norma más bien registra los giros más recientes de una híbrida, riesgosa oralidad.

Sinonimia: Si se hiciera un retrato de *Ludy d.*, ¿cómo sería? ¿Acaso la muchacha que aparece de perfil en la portada, la mano en la cintura como Lenin y la boina guerrillera estilo Che es su retrato? A juzgar por la foto, Ludy d. es subversiva, Ludy d. es atrevida, Ludy d. es sexual. Tiene la pituitaria, glándula de las hormonas y los ciclos fértiles, absolutamente alerta. Todo lo mira todo lo toca todo lo huele Ludy d. El olor y la mirada son sus guías en ese afán por desmadejar —o capturar— el paisaje urbano que la circunda: los albañiles; las lavanderas; los afanosos cuidadores de perros; los jóvenes drogadictos que son sus amigos del barrio, con los cuales aspira el humo de la yerba y bebe sampedro:

*sólo anoche éramos más de treinta
los que esperábamos de la mano
de un sampedro
el verdadero color de los vidrios
la legítima colonia del cuerpo*

En su condición de muchacha explotada, a Ludy d. la aqueja un dolor uterino, que es el dolor de la vida no cumplida; sufre de una infección que habría que extirpar de raíz:

*me habían anticipado que me vaya acostumbrando
a estos dolores
que de plano va a ser muy difícil
que de vez en cuando me va a arrinconar
a patadas*

*una políticamente incorrecta desesperanza
con su hoz y martillo de dientes
y un saludo a la bandera
sin forma*

En ella, esa desesperanza del cuerpo es también desesperanza del alma; se trata de un vacío cifrado en el centro mismo del estómago – es «el hambre del desierto que no tiene fronteras», como lee un verso del poema «una india descifra en la lana de sus dedos» - y en el centro mismo del corazón. Para exorcisar ese tormento que a la vez es desafío y a ratos, hasta confianza en la pura / dura sobrevivencia cotidiana, la voz poética de *Ludy d.* adopta una mirada múltiple, caleidoscópica; lo mismo nos relata su deseo de fusión en el baile y la fiesta, que la muerte de Jeremías Huamán Poma, maestro sindicalista, en manos de la represión. En este conjunto, la frase áspera, la confesión descarnada, van de la mano con la ternura y el tono elegíaco, conmovedor:

*sacaron a jeremías sin ropa ni documentos
de la sementera
tres días después lo creyeron muerto
no lo conocí
escuché de él la noche anterior
pura casualidad
mi hermana regresaba de la u con ese extraño
olor a hierba húmeda
y el cabello dorado por el sol
o la escasa comida del internado*

Parafraseando el título de la segunda sección, podemos decir que en cada página, Ludy d. nos entrega su historia como quien pela –y arroja– una cáscara de fruta: desplegando con violencia sus visiones aceleradas de la ciudad corroída, de esa Lima imposible donde las imáge-

nes avanzan, se acumulan, o chocan intempestivamente, como dos viejas combis ante la luz estropeada del semáforo.

En la línea: Este modo de mirar y revelar la ciudad y sus contornos, de algún modo vincula a Crisólogo con algunos integrantes de las promociones poéticas previas. El andamiaje narrativo que sustenta los poemas de *Ludy d.*, así como el ritmo vertiginoso que marca su tránsito de migrante andina, inmisericorde y a la vez compasiva ante la urbe, nos recuerdan los momentos más altos del primer “Hora Zero”: *En los extramuros del mundo*, de Verástegui, por ejemplo, o *Kenacort y valium 10*, de Pimentel. Pienso además en *Un par de vueltas por la realidad*, de Juan Ramírez Ruiz, libro donde también es manifiesto, como en *Ludy d.*, ese deseo de recorrer y devorarse el mundo como un modo de huir de la realidad asfixiante de Lima.

Crisólogo poetiza también el espacio urbano a la manera de uno de sus pares más recientes, Domingo de Ramos, casualmente otro poeta provinciano de los '80, en cuyos libros se recrea –y de paso restituye– la voz a una serie de personajes autodestructivos y extraviados que habitan, lo mismo que la protagonista de esta saga, en el seco arenal de San Juan. Tanto Crisólogo como Ramos ejercitan en sus textos una escritura amalgamada, sincrética, que apunta a señalar, nombrar, sitiar el territorio de los márgenes, declarar la inanición y la miseria, “hasta que nombrarte / pobreza / se torne empalagoso”, como lee un pasaje del poema “cuatro bancas”, de *Ludy d.*

Fuga nimia: “Yo terminaría esta novela / con una frase de bolaño”, declara la voz lírica en el poema “me separo de mi hija sin mala conciencia”, y continúa:

pero no es chile se trata del Perú
y eso puede tomar tiempo
y el desierto no termina

También podría elegirse un final tierno aunque violento como el de la novela *Rosario Tijeras*, de Jorge Ramos Franco. Pero no es Colombia, se trata del Perú. O tal vez un final dramático, desgarrador, como en *Deprisa, deprisa*, de Carlos Saura. Pero no es España, se trata del Perú: ese país *de metal y melancolía*, como diría Vallejo, un poeta cuya pátina sobrevuela limpiamente sobre la oblicua, elusiva dicción de Crisólogo; sobre su desnuda, transparente verdad.

Por eso es factible y hasta cierto que esta lúdica Ludy, “anarquista de la disección a veces dispuesta / a demoler sus sombras”, que se percibe a sí misma como “acholada achorada aññada”, no puede permanecer quieta ante el dolor. En la sección final del libro, que reitera su nombre, Ludy d. escapa, se desvanece, se borra del texto para internarse en la realidad. En un súbito cambio de perspectiva, una voz en tercera persona describe eficientemente –con cierta empatía emocional que no necesariamente se traduce en adhesión política– ese traslado que instala a la protagonista en el vértice mismo de la violencia, para desactivar, radicalmente, esa violencia. Su última imagen, que podría ser mediática, la muestra cuidadosa y extasiada al lado de otros jóvenes, colocando un paquete mediano (¿será dinamita?) en la puerta metálica de un ministerio.

A nosotros lectores, nos queda entonces protegernos del incendio con la coraza de la ficción o de la indiferencia, o poner más bien la oreja / el cuerpo y escuchar cómo se hace lentamente añicos la quietud armónica del poema para volverse explosiva corriente verbal, incontenible tromba / bomba poética escrita con un agudo, incisivo silabeo, en un “idioma que nunca cesa de estallar”.



COMO UNA PERRA ECHADA EN LA BALDOSA FRÍA / Victoria Guerrero

Grecia Cáceres. *En brazos de la carne*.
Massachussets: Asalto al cielo editores, 2005. 40 pp.

Maternidad= cuerpo expuesto.

En la literatura peruana el tema de la maternidad ha sido abordado por una de nuestras poetas más importantes, Blanca Varela, en un poema excepcional *Casa de cuervos*¹, texto inquietante que toca la relación madre-hijo, la melancólica pérdida y la imposibilidad del regreso al (no siempre luminoso, sino más bien sombrío, desértico) vientre materno. A la luz de este enfoque, recientemente, dos poetas de las últimas generaciones, ambas residentes en el extranjero, abordan este tópico en sus respectivos libros publicados el año pasado. Mariela Dreyfus lo hace en *Pez* mientras que Grecia Cáceres se sumerge *En brazos de la carne*, su último poemario, al que le dedicamos esta reseña.

La maternidad es concebida en este libro como un acto gozoso y, sin embargo, el sujeto poético no elude la confrontación, el cuerpo a cuerpo con el hijo. Se trata de una introspección en el cuerpo como materia doliente y frágil que va narrando su transformación radical, tanto emocional como biológica. El yo deviene finalmente animal, ya por símil ya por traumática realidad, el yo se compara a una perra alimenticia. Sin embargo, en ese "descenso", en aquella profunda introspección en la que el sujeto asume su condición animal es que radica la crítica a la naturalización de la maternidad como acto sublime o puro

¹ Hueso número 4. Lima: enero-marzo, 1980: 8-10.

ejercicio de reproducción. Ni lo uno ni lo otro. El poemario exhibe la compleja ambigüedad de la concepción ya que junto al deslumbramiento ante el recién nacido aparece el cuerpo violentado de la madre. Y es que eso también, y sobre todo, es la maternidad: descarnación, carne que se lleva dentro. Sacrificio y júbilo van de la mano (siempre la tradición católica impone su ley), pero también culpa, confrontación ante lo nuevo, sombras ya antes evocadas por Varela en “este prado de negro fuego abandonado”, aquella metáfora feroz sobre el cuerpo materno.

El libro se abre con cuatro poemas que se van a desarrollar de modo más amplio en las secciones que siguen: “Cielo oculto”, “Es blanco el abandono”, “El” y “Yo”. Desde el título, *En brazos de la carne*, se alude a una sensualidad en relación con el otro, ese (des)conocido que se alimenta de uno o que finalmente lo devora a uno, como parece sugerir el poemario. Es carne que toca su propia carne. Aquel otro que nos convierte en pura materialidad expuesta al sufrimiento. La voz del sujeto poético se muestra titubeante, confusa, pues se ha perdido la seguridad del propio cuerpo, la conciencia de sus límites. El yo asume –previa lucha– el cambio traumático de sí hasta entregarse al dominio de aquel: “el cuerpo ya no es cuerpo como fue”(5). El dolor y el placer como extremos de la experiencia materna ponen en jaque al sujeto poético que se ve acechado por emociones encontradas que lo compelen a huir, mas el otro es implacable y se impone porque necesita vivir:

Yo cierro los ojos
manos crispadas intento levantarme
el mundo se ha hecho opaco
mi peso que comparto
el otro ser que porto me impide huir
se impulsa
choca
se desliza y bloquea
no pasa no avanza más (5).

En este texto, el yo poético pasa del grito (eso sí, exento de cualquier melodrama) producto del abandono del nuevo ser (el nacimiento) a la plenitud del reencuentro con éste. Si ya en los primeros poemas del libro se manifiesta aquella pérdida, en la sección titulada "Cielo oculto" el yo ingresa en las entrañas de aquello que se va formando, vislumbra combates y luchas, obstáculos que superará el futuro "guerrero", como denomina el sujeto a este nuevo ser que se va formando dentro. Es el instante mismo de la concepción lo que se desarrolla en esta sección para luego pasar al vacío, al abandono de lo que se porta. El lirismo que domina el texto queda rasgado por versos que aluden directamente al extrañamiento ante lo nuevo:

Sin más razón

Se deshincha el seno perentorio

Cuelga el hijo

Caminos que se abren

Carne a carne un olor extraño separa (25).

Maternidad= casa abandonada.

Las dos últimas secciones "El" y finalmente "Yo" aluden necesariamente a la separación física (mas no real, puesto que la madre todavía esta "llena" de él mientras que él es sólo la extensión del cuerpo materno), a la afirmación del recién nacido como ser invencible. Evento traumático para ambas partes, la separación inevitable, el duelo de la madre y el dolor del nacimiento. No por nada la vida empieza con un llanto. Y, sin embargo, la independencia del cuerpo materno parece ser irrenunciable.

Aquí el niño parece tener la batuta, la madre deja al “bárbaro” explorar el mundo exterior. El niño experimenta con su entorno, lo gobierna, es el “guerrero”, el “conquistador”, el “bárbaro” a ojos de la madre. Resulta interesante que la madre le atribuya al hijo todos los rasgos “positivos” de la masculinidad para luego hacerlo caer –metafóricamente– mediante el reconocimiento de que su cuerpo es un simulacro aun. Por eso la angustia metafísica y real del niño al reconocer que su cuerpo es todavía extensión del cuerpo materno, su continuidad:

cuando
de
pronto
inmenso de entusiasmo y desenfreno
el destino calla e
irrumpe el dolor el miedo el desapego de la piel
asolada
entonces
hociquillo húmedo busca
la tibia totalidad
hurgada y
remedia
el dolor de estar vivo (29).

Por su parte “yo”, es decir, el sujeto materno, acepta que la plenitud de este goce sólo se puede alcanzar a través de la entrega instintiva e irrenunciable a “él”. Este sentimiento se evidencia en el que quizá se trate del poema más inquietante y bello de todo el conjunto a pesar –o quizá por eso mismo– de estar matizado por cierto lirismo y atmósfera infantil. *En brazos de la carne* llega a su poema más “carnal” en donde el yo asume su condición animal, portadora del alimento para las crías. Se trata de un poema sobre el reposo (o el hartazgo) de la madre alimenticia:

Como una perra echada
en la baldosa fría
ofreciendo su flanco a las voraces crías.

&&&

Como una perra echada
espera las mordidas
a lo largo de sí como archipiélago

&&&

La plenitud termina
prontamente
dejando
una sombra mojada en la baldosa
fría (37).

Estos versos advierten el rendimiento del yo a la voracidad sensorial, instintiva del nuevo ser. El otro es el devorador, el predador del yo. La madre entrega su cuerpo porque entiende que de ella depende la sobrevivencia de ese otro (o quizá la de ambos). La voz materna es ambigua precisamente porque la experiencia la deja sin habla, por eso se ancla en el cuerpo a cuerpo con el hijo, en la experiencia puramente sensorial, en la crudeza de estar "en brazos de la carne". Aquella mancha húmeda sobre la baldosa es la efímera pero contundente demostración de esa entrega sublime y a la vez desconcertante y agónica. Se entrega al mundo lo que una vez fue la propia carne y entonces sólo queda la nostalgia de aquella plenitud, de aquella entrega. Los cuerpos inevitablemente se separan, ya no hay regreso, ya no hay vuelta al útero materno como escribió Varela: "otra vez esta casa vacía/ que es mi cuerpo/ a donde no has de volver". Sin embargo, *En brazos de la carne* es capaz de reconocer que la ternura y la inocencia también son parte de esta fabu-

losa transformación, por eso la carne responde a su instinto, no se resiste: “la carne se hace fruta de jugos preciosos” o “Todo es ritmo/pausado trino aire suavizado/de olores” (37).

Si en su primer libro *de las causas y los principios: venenos/ embelesos* publicado en 1992, un día antes de partir a Francia (país en el que reside hasta el día de hoy), Cáceres ya había trabajado una poética altamente lírica, en este poemario busca experimentar además con el ingreso de registros que aludan directamente a lo real, y es que ese estremecimiento (el de dar vida) lo amerita.



El texto de SLAVOJ ŽIŽEK apareció en *Critical Inquiry* 32 (primavera 2006) pp.551-577, con cuya licencia y la del autor publicamos su traducción. En el número siguiente fue respondido por Ernesto Laclau, y en la actualidad Žižek prepara una réplica. El libro más reciente de Žižek es *The Parallax View (Short Circuits)*, que reseña en este número MARIO MONTALBETTI. Montalbetti también ha traducido los extractos de KOJIN KARATANI de *Transcritique, On Kant and Marx*, MIT Press, 2003. Karatani es un filósofo japonés que enseña en la universidad de Kinki, Osaka. RODRIGO MONTOYA acaba de publicar *Elogio de la antropología*, una recopilación de textos suyos (INC-UNMSM).

Los poemas de ANTONIO GAMONEDA forman parte de un libro próximo a entrar en prensa; sobre su poesía escribe aquí una nota MIGUEL CASADO, de quien, recientemente, Editorial Lapzus, de Uruguay, ha publicado una antología: *Para ordenar los plurales* y el sello editor francés Propos 2 ha traducido el poemario *Théorie de la couleur*. JULIO CARRASCO ha recibido el Premio de Poesía de la Revista de Libros que otorga el diario chileno *El Mercurio*. Además de poeta, Carrasco es ingeniero, periodista y vocalista del grupo musical Los Muebles, fundado por él. De CARLOS EDUARDO ZAVALA han aparecido este año un libro de cuentos: *Sufrir con cuidado*, un estudio: *La prosa de Vallejo* (publicados ambos por la Editorial San Marcos) y la antología *Narradores peruanos de los 50* (Lima, INC).

El texto de la poeta y narradora MÓNICA BELEVAN ha sido extraído de la tesis con la que obtuvo en 2005 la licenciatura en filosofía por la Facultad de Humanidades de la Universidad de Montevideo. ALBERTO VERGARA PANIAGUA ha sido profesor en las universidades Católica y del Pacífico, en Lima; actualmente cursa el doctorado en Ciencia Política en la Universidad de Montreal. Ediciones Siruela publicará en 2007 *Cactus del desierto* volumen de cuentos del narrador español ROBERTO ALIAGA.

María Negroni publicará en 2007 su segunda novela: *La anunciación*; este año dio a la luz un nuevo libro de poemas: *Buenos Aires Tours* (México, Aldus, 2006). La Universidad Ricardo Palma publicará en breve el libro *En torno a Kant, su obra y su influencia*, de DAVID SOBREVILLA. Una colección de ensayos de la poeta MARIELA DREYFUS está por aparecer; su título es *Soberanía y transgresión: César Moro*. VICTORIA GUERRERO dirige la revista literaria *Intermezzo tropical*; su último libro de poemas fue *Ya nadie incendia el mundo* (Estruendomudo, Lima, 2005). ROCÍO SILVA SANTISTEBAN dirige el Diploma de Periodismo y Análisis Cultural en la Universidad Ruiz de Montoya, en Lima; su más reciente poemario es *Turbulencia* (Estruendomudo, 2005).

En octubre último, en París, la Casa de América Latina realizó un homenaje al poeta y crítico AMÉRICO FERRARI, quien se prepara a publicar un nuevo poemario: *Pavesas*. ELIO VÉLEZ MARQUINA obtuvo el Premio PUCP de Poesía con su libro *Sansón ébanista*. LUISA PORTILLA DURAND es miembro del Instituto de Investigación de Lingüística Aplicada de la Universidad de San Marcos. Con anuencia de su autor, el artista visual español MANUEL CALVO MOURA, se ha usado para la carátula de este número uno de los grabados que aparecen en su libro *50 grabados y 2 dibujos* publicado por el Museo de Bellas Artes de Asturias en 2001. Actualmente vive en Suecia.

La cultura y la educación en otra dimensión



Visita el **Centro Fundación Telefónica**

un moderno espacio al servicio de la comunidad que pone las nuevas tecnologías a disposición del arte, la cultura y la educación. Tomarás contacto con herramientas para la creación artística, exposiciones de arte, videoconferencias, proyecciones de películas, cuentacuentos, conversatorios, un centro de documentación actualizado y computadoras destinadas a la investigación.

horario *Lunes a sábado: 12 m a 9 pm (miércoles cerrado)*

Domingo: 12 m a 7 pm

dirección *Av. Arequipa 1155, Lima*

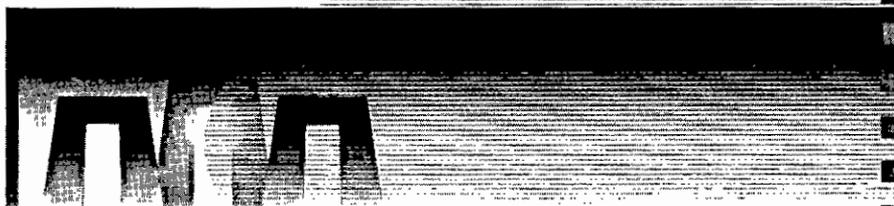
teléfono 210 1327

INGRESO LIBRE

www.fundaciontelefonica.org.pe/centro

Fundación
Telefónica

ikono
MULTIMEDIA



MULTIMEDIA
EDICIONES INTEGRALES
ANIMACIÓN 2D & 3D
WEB SITES
CD ROMS INTERACTIVOS
LIBROS ELECTRÓNICOS



463-6770
9871-0299
9972-1397
IKONOS@TERRA.COM.PE

IKONO

UNMSM



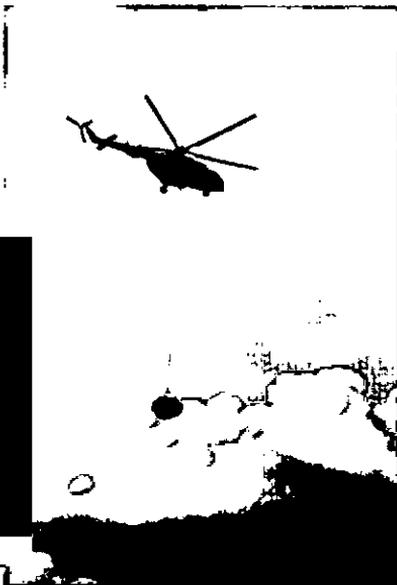
Apoyando el
desarrollo sostenible y
la integración regional
a través
de la cultura

HELISUR

HELICOPTEROS DEL SUR S.A.

12 años de experiencia
53,000 horas de vuelo
383,000 personas y
217,000 toneladas de carga
transportadas

- Petroleo y Gas
- Minería
- Construccion
- Transporte de Carga
y Personal
- Rescate Aereo



Desde 1994 trabajamos de manera continua e ininterrumpida al servicio de las principales empresas petroleras, mineras, de construcción y de electricidad. Nuestra capacidad técnica y la experiencia y el conocimiento de nuestras tripulaciones nos han permitido desenvolvemos a lo largo y ancho de todo el país brindando un servicio seguro, eficiente y de calidad a nuestros clientes.

Oficina Lima

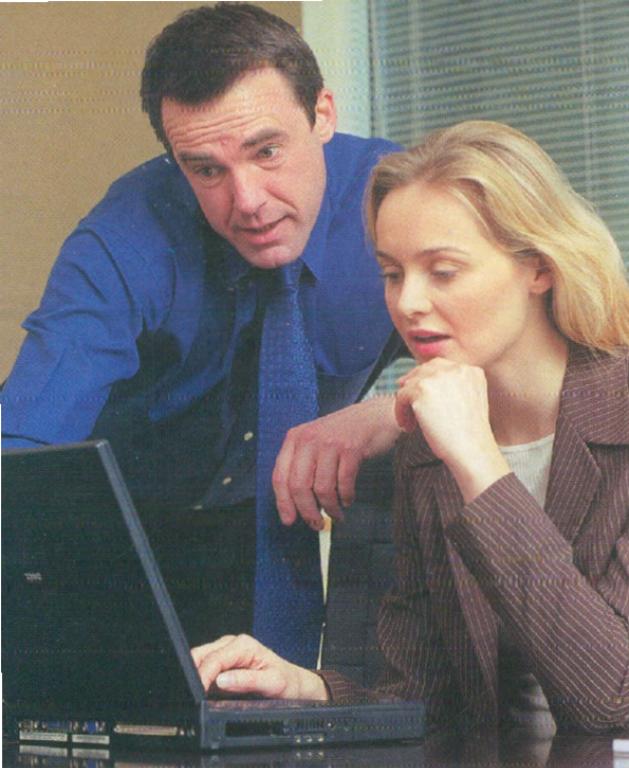
Carlos Concha 267, Lima 27 - Perú

Tel (511) 264 1770 | 264 1880 | 264 3152 | 264 3160

Fax (511) 264 1814

Correo Electrónico: helisur@hellsur.com.pe

www.helisur.com.pe



La Primera Universidad Virtual del Perú

El mejor entorno virtual de aprendizaje, con horarios ajustados a tu ritmo de vida.

La Universidad Virtual de la Universidad de San Martín de Porres ofrece modelos innovadores de aprendizaje y tecnologías de información avanzadas, para contribuir a tu desarrollo como profesional.

Programas y cursos ofrecidos

Programas

Doctorado en Turismo.

Doctorado en Relaciones Públicas.

Maestría en Dirección y Administración de Empresas - MBA.
(Doble certificación con la Escuela Europea de Negocios)

Maestría en Marketing Turístico y Hotelero.

Maestría en Psicología.

Diplomados.

Actualización Profesional.

(Administración, Trabajo Social, Relaciones Industriales y Administración de Negocios Internacionales).

Cursos Libres.

(Finanzas, Management, Recursos Humanos, Legal y Marketing).

INFORMES

Calle Los Pinos 250, San Isidro
Telef.: 421-0185 anexo: 118

www.usmpvirtual.edu.pe



UNIVERSIDAD DE
SAN MARTIN DE PORRES

Una Universidad para toda la vida