

hueso húmero

3

LOS 10 PROSISTAS
PERUANOS
PREFERIDOS
encuesta

GOLDEMBERG / MORILLO
CALDERON / ORTIZ
4 narradores nuevos

A. CORNEJO POLAR
*la narrativa peruana
actual*

ALEJANDRO ROMUALDO
A. SANCHEZ LEON
poemas

ECONOMIA POLITICA
DE LA MUSICA
ensayo

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

*La crítica y
nuestros libros*

INTRODUCCION A LA PINTURA PERUANA DEL S. XX

por **Mirko Lauer**

Uno de los dos libros sobre arte más importantes publicados recientemente en América Latina.

FEDERICO MORAIS

Artes Plásticas na América Latina:

Do transe ao transitorio. Rio de Janeiro, 1979.

La obra de Mirko Lauer inaugura la visión marxista en nuestra historia del arte.

JUAN ACHA

Arte y sociedad: Latinoamérica:

el sistema de producción. México, 1979.

Un ejemplo a seguir para los críticos que intenten explicar el arte de sus países latinoamericanos.

IDA RODRÍGUEZ PRAMPOLINI

"Artes Visuales", México, 1978.

En el campo de la literatura, donde se lleva ya varias décadas de labor, todavía queda por producirse un libro como éste que, a pesar de su carácter introductorio, general y esquemático, goce de comparable claridad en el planteamiento marxista de la historia de las culturas dominantes en el Perú.

SARA CASTRO-KLARÉN

"Análisis", Lima, 1977.

La primera historia social del arte en un país latinoamericano que plantea en su comienzo, y con rigor, las condiciones de posibilidad del conocimiento científico sobre los hechos estéticos y culturales.

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI

La producción simbólica. México, 1979.

UNMSM

mosca azul editores

hueso húmero

Nº 3

Octubre-Diciembre

1979

SUMARIO

Isaac Goldemberg / <i>La conversión de Marcos Karushansky</i>	3
Juan Morillo / <i>Día de reyes</i>	11
Alejandro Romualdo / <i>Poemas</i>	20
<i>Mirad al pajarito</i>	22
<i>Cuestiones de leninismo</i>	20
<i>Relaciones de producción</i>	23
<i>Relaciones de reproducción</i>	24
<i>Confianza en el antejo...</i>	24
<i>De mil amores</i>	24
<i>Sin palabras</i>	24
Carlos Calderón Fajardo / <i>Magaly era un lugar</i>	25
Alejandro Ortiz Rescaniere / <i>Adalberto y su tía o una historia de Segismund Freud</i>	38
Abelardo Sánchez León / <i>Poemas</i>	41
<i>De vuelta a casa</i>	41
<i>Lechos baldíos</i>	43
Antonio Cornejo Polar / <i>Hipótesis sobre la narrativa peruana última</i>	45
Jacques Attali / <i>Para una economía política de la música</i>	65
Luis Loayza / <i>Bagdad, el libro</i>	89
<i>Preferencias literarias II: prosistas</i> / Encuesta	92
Libros: <i>De dioses, hombrecitos y policías</i> / <i>Enunciación</i>	100
<i>Tesis sobre literatura presentadas en San Marcos (1970-1979)</i> / Bibliografías	105
En este número	110
<i>Dibujos de Clo de la Puente</i>	

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

DIRECTOR: *Abelardo Oquendo*

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Mirko Lauer, Luis Loayza,
Mario Montalbetti, Julio Ortega*

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

Suscripción y canje: La Paz 651, Lima 18, Perú.

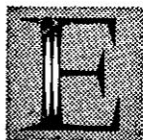
La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá
correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.00, vía superficie

LA CONVERSION DE MARCOS KARUSHANSKY / ISAAC GOLDEMBERG



L disparo de Terry, apresurado y de curso muy lento, ha salido desviado: Saque de meta para Brasil: mirada a lontananza, el arquero Gilmar se dispone a efectuar el saque y toda la comunidad judía de Lima se prepara para cabecear el balón en las tribunas de Occidente:

Congregados todos en nuestro monumental estadio para presenciar este gran partido en que la actuación de Marquitos Karushansky, gloria futbolística del Perú y del milenarismo pueblo israelita, continúa siendo dudosa: Sin embargo, señoras y señores, no perdamos fe en los poderes curativos del internacionalmente famoso doctor Berkowitz, facultativo del seleccionado peruano: Ante nuestros micrófonos el distinguido galeno:

“Marquitos acusa levísima lesión en las vías urinarias: nada serio: Minúscula infección provocada por el gonococo de Neisser: la intervención es sumamente sencilla: todo consiste en cortar el prepucio: el aseo del glande se hace mucho más fácil: semana de descanso, dos ampollitas de penicilina y el pene le queda como nuevo”:

Toda la delantera brasileña metida como punta de lanza en el campo peruano y nuestro equipo, sin la participación del gran Marquitos, se las está viendo negras frente a la poderosísima escuadra carioca, que no deja que el cuadro

local arme juego por ningún sector de la cancha: Comentarios desparramados por las tribunas:

"Al equipo peruano le falta movilidad: precisa alterar su ritmo de juego: necesita los servicios de Marquitos en el medio campo: No vale la melancólica cadencia del yaraví frente al alegre compás de una samba: Hay que bailar una marinera: taconeo, toque de cajón: No hay primera sin segunda, dijo doña Facunda":

En suma, amigos, el equipo peruano debe buscar la penetración a fondo en el campo contrario: En esta tarde dominguera de fútbol en que con lleno de bandera se juega el honor nacional, no puede ni debe contentarse Marquitos, pese a su lesión, con sólo rondar las inmediaciones del ano de la bellísima Manón: encuentro que el Canal 4, siempre a la vanguardia de nuestra televisión, por cortesía de CRISTAL, la campeona de las cervezas, se complace en transmitir para deleite de toda la afición peruana:

Y ahí vemos cómo Marquitos introduce circunciso, desenvuelto falo en el campo de Manón y fíjense ustedes la pesadez con que avanza el equipo peruano: A todos, familiares y correligionarios de Marquitos, se les nota apesadumbrados por el juego estéril del equipo nacional: Y lo que se necesita esta tarde es que el rabino Goldstein, sentado a la diestra del señor Yehuda Karushansky, padre de Marquitos, interceda ante su Dios por nuestro equipo: con sonora oración haga remecer los cimientos de este nuestro monumental estadio:

"Baruj ata Adonai: Elojeinu Melej Haolam: Asher Kishanu...":

5 minutos de juego del primer tiempo y Brasil en poder de la pelota: pase corto de Didí para Vavá: ovilla el esférico en el botín izquierdo y avanza observando el desplazamiento en abanico de su delantera: despliegue de perfumados pétalos por parte de Manón: dato que a Marquitos lo tiene sin cuidado, porque en este momento lo que más anhela es ingresar al campo y salvar a nuestro gran país de la derrota:

Ahora vemos cómo el gamo Zagalo penetra en la floresta del área peruana: da cortito para Vavá: éste se la devuelve torbellina: Zagalo caracolea el balón: potente cañonazo de Zagalo a estribor y detiene apresurado el larguirucho Zegarra cubriendo bien el ángulo: Momentos de premio pa-

ra la valla nacional y gran nerviosismo en las tribunas en esta tarde esplendorosa de sol: cuyos rayos se filtran temblorosamente por entre las persianas iluminando el vaporoso cuerpo de la Manón: junto al cual, debilitado por los gonococos, Marquitos sigue las incidencias del partido:

Ante nuestros micrófonos nuevamente el distinguido doctor Berkowitz con una explicación científico-popular de la lesión sufrida por Marquitos contra el Uruguay:

"Aún no hemos logrado contrarrestar el avance de la infección: No protegido por la piel, el glande tiende a hacerse más firme, menos sensible, lo cual retarda el orgasmo y la eyaculación: A la semana parece un chancro: una erosión de forma oval, dura: Luego todos los tejidos del cuerpo son alcanzados por vía sanguínea: la infección origina roseola, manifestaciones mucosas, dolor de cabeza, perturbaciones mentales, demencia o parálisis general":

¿Qué le deparará, pues, la suerte al Perú?: He aquí la pregunta que preocupa, martiriza y quema en carne viva a toda la afición deportiva, de esta gran nación: Lesionado contra la putísima Manón en la jornada anterior, Marquitos Karushansky Avila no ha salido a la cancha: Y el Perú, señoras y señores, requiere su actuación:

Pregunta de cajón: Aunque lesionado, ¿jugaría Marquitos por el seleccionado de Israel?: Doloroso, pero cierto: En esta magna justa el Perú ha perdido a uno de sus más gloriosos vástagos: orgullo inmarcesible de sus amantes padres: dos razas que se juntan en histórica, armoniosa unión para crear el nuevo hombre peruano: Marquitos Karushansky Avila, ¡la Patria te reclama!: Y allí, amigos aficionados, pueden ustedes verlo en sus pantallas: cabizbajo, sumido en ancestral nostalgia hebreo-indígena mientras Manón le acaricia amorosamente el falo, esperando a que el técnico peruano le diga: ¡Vamos Marquitos, a jugar se ha dicho: el destino del Perú está en tus manos!:

Y es así que el equipo peruano avanza por la media cancha: pelota en poder del conejo Benítez: rápidamente se deshace del esférico en dirección de Joya: sale a marcarlo Zózimo: se le enfrenta a la altura del círculo central: lo mide: lo olfatea: Manón le captura el miembro con los labios: ensalivado bolo alimenticio que se le desliza hacia el istmo de las fauces: mete el pie con fuerza y lo despoja del balón: acto complicado que lleva consigo una serie de refle-

jos: a consecuencia del estímulo se producen unos movimientos coordinados: Zózimo entrega para Garrincha: se despliega velozmente por el ala derecha: se dispone a centrar: elevación de la lengua: cierre de la epiglotis en el área peruana: Ahí va el centro bombeado: ascenso de la laringe: salta Pelé: cabecea preciso por encima de los defensores y el bolo alimenticio sale rozando el travesaño:

Nuevo peligro para el arco defendido por Zagarra: NO DIGA CERVEZA, DIGA CRISTAL: LA CAMPEONA DE LAS CERVEZAS.

8 minutos de juego y el marcador se mantiene 0 a 0 sin que sepamos ni intentemos adivinar lo que la suerte le deparará al gran Marquitos, que continúa en el banquillo de suplentes adormecido por los encantadores brazos de Manón: ¿Lo expulsarán del Colegio Militar Leoncio Prado?: He aquí la pregunta que como reguero de pólvora corre por todas las tribunas, mientras Marquitos espera las instrucciones del técnico Muñoz para bajarse cautelosamente hasta la cama del cadete Aranzani, lindo con su carita de Sandra Dee, y meterle en el nocturnal silencio de la cuadra de la Décima Sección, Tercer Año, un maravilloso gol olímpico: ¡GOL...!: Gol anotado por Pelé cuando transcurrían 9 minutos de juego del primer tiempo:

Verdadero baldazo de agua fría este gol: Sólo queda ver si ahora la defensa aprieta nalgas: ¡Y de Marquitos, nada!: Señoras y señores, no habría llegado el Perú a esta final contra Brasil si no fuera por el deslumbrante juego de Marquitos: extraordinariamente habilidoso en el cuarto de la putísima Manón, a quien pueden apreciar en sus pantallas frente al espejo: coquetona finta por parte de Manón: se pone de puntillas: deposita suavemente los talones sobre el suelo: delicada, volátil media vuelta de bailarina: frunce la boquita y succiona imaginariamente el pene de Marquitos: posee unos labios carnosos y blandos que se adaptan perfectamente al miembro del muchacho: ansiosa, Manón espera a que Marquitos salga del colegio: con su vistoso uniforme de cadete se llegue hasta su cuarto para reanudar la ceremonia de los sábados: pero ahí vemos que el juez de línea está levantando su bandera y el árbitro marca infracción favorable al Brasil:

Hace efectiva la falta Didí: en corto para Pelé: descuenta a un rival y dispara de izquierda: segundo gol de Brasil, señoras y señores: Marcador 2 a 0 favorable a la escuadra

carioca: Completa e increíble desorganización en la defensa peruana: nuestra magna patria requiere los servicios de Marquitos: cuyo señor padre ni siquiera se las huele que en esta tarde rutilante de sol están a punto de expulsarlo del Colegio Militar Leoncio Prado: Marquitos Karushansky Avila: acusado de haberse tirado al cadete Aranzani en la cuadra de la Décima Sección, Tercer Año: "Leonciopradinos: alto el pensamiento como una bandera: encendida el alma como ágil hoguera: recio el corazón: hagámonos dignos del nombre que lleva nuestra institución":

Sin embargo a Marquitos se le nota indiferente: escondido en la cuadra de la Décima Sección con el cadete Aranzani, Marquitos sólo siente las espirales de su respiración: busca con los ojos el cuerpo del cadete Aranzani: lindo con su carita de Sandra Dee: Gidget limeña luciendo juvenil belleza en las doradas arenas de la Herradura: Y es así que, virginal y pura, Sandra le declara su amor al cadete Karushansky: su amor adolescente nunca mancillado: porque Sandra, recatada chica de buena familia miraflorentina, no es una vulgar maroca: entonces, ¿por qué no protesta, gime, llora cuando el cadete Vega, maceta, levantador de pesas, se le mete por las noches en la cama?: La defensa peruana totalmente asediada: Vega se introduce furtivo en la litera de Aranzani: le baja los pantaloncitos del pijama: sin que Sandra nunca diga nada: eleva su culito rosa a media altura, bombeado, para que el cadete Karushansky se pierda en soberana paja:

Otra vez en nuestra cabina el doctor Berkowitz para darnos sus impresiones del encuentro:

"No es raro el caso de muchachos que se masturban en los internados: Algunos recurren a un agujero en un zapato, al cuello de una botella, a la almohada misma: Otros usan saliva, pomadas, fuertes chorros de agua tibia".

Sabias palabras del distinguidísimo doctor que no se explica por qué, con qué derecho el teniente Montenegro se lleva a los cadetes Karushansky y Aranzani a la enfermería del colegio: El caso es que contra Pelé no hay tácticas que valgan: pelota en poder de la Perla Negra: contonea pícaramente las caderas: descuenta a un rival y sombra que penetra en el área peruana: Guillermo Delgado le comete falta, que es inmediatamente cobrada por el teniente Montenegro: más conocido como Cañabrava: que no permitirá, seño-

ras y señores, que se le vaya el partido de las manos y se le llene el Leoncio Prado de maricas:

Ejecuta la falta Didí: entrega suavcita para Pelé: pica el balón con la derecha y dispara en primera de izquierda: balón que se estrella contra el larguero y sale desviado: momentos de angustioso peligro para los cadetes Karushansky y Aranzani, camino a la enfermería del colegio, cuna de algunos de los más ilustres hombres de nuestra Patria: que esta tarde se ve forzada a jugar sin los servicios de nuestro sensacional Marquitos:

Sentado en el banquillo de suplentes, ¿pensará Marquitos en su señora madre?: ¿en su valerosa madre peruana?: que enfrentada al centro delantero extranjero aguanta tremendo cañonazo en las entrañas: **TOME INKA KOLA, LA BEBIDA PERUANA DE CALIDAD:**

¡Qué vergüenza para toda la comunidad judía de Lima si lo expulsan del colegio!: De ser así, su padre no lo dejará defender los colores de Israel en el próximo mundial de Chile: Así podrá defender la camiseta del Perú: porque es por traidor a la patria que lo expulsan: por vender a este gran país que le diera dulce abrigo entre sus alas:

Amigos aficionados: ¿Quién no conoce la historia del viejo Karushansky?: Cuando llega al Perú de Besarabia no tiene en qué caerse muerto: primero mercachifle: muy hábil en la venta ambulante de baratijas: brillante en el amague y en las fintas con el dinero: después pone tienda en pueblo: entonces conoce mujer peruana: y he aquí, amigos míos, el fruto de unión tan santa: ¡Marquitos Karushansky Avila!: que por pinga loca ha mancillado el honor de su familia y de su raza: Y todo por haberle embocado la redonda al cadete Aranzani: por no vestir esta tarde la gloriosa rojiblanca:

Ahora mueve la pelota el equipo peruano por mediación de Tito Drago: veterano inside derecho que reemplaza en este encuentro a Marquitos: Avanza lentísimo el viejo: oruga que se arrastra por el campo: sale a marcarlo Didí: le quita el esférico: cruza el balón a la derecha, donde recibe el chueco Garrincha: Se escapa por la punta: ahí sale a marcarlo Soria y le comete falta: Tiro libre para Brasil: Garrincha continúa adolorido sobre la grama: momentos de espera por parte de Manón, que mientras tanto piensa: "Quisiera quedar encinta y ser una madre amante de mis hijos":

Nada menos que como la madre de Marquitos: peruana cien por ciento que ha abandonado a su hijo en manos del delantero extranjero: digno ejemplo para todas las madres del Perú: Allá en su pueblo (iglesia churrigueresca, medievales callejuelas), la pobre ni siquiera sospecha que a su hijo se le está pudriendo el cuerpo: grave lesión contraída en la jornada anterior: reñido encuentro librado en los corralones de la Prolongación México contra la rubia Manón: Palidez en el rostro de Marquitos: falo en vías de desintegración: por lo cual es verdaderamente dudoso que ingrese al campo de juego:

Se cobra el tiro libre y el balón sale besando el palo: saque de meta para el equipo peruano que pierde por la cuenta de 2 a 0, cuando llevan transcurridos 35 minutos del primer tiempo: CASIMIRES LESTER, LOS CASIMIRES PARA EL HOMBRE DE BUEN GUSTO:

Seminario se desplaza por la punta izquierda a toda máquina: entrega de taquito para Vides Mosquera: da otra vez para Seminario: centro de Seminario sobre el área chica brasileña: sale Gilmar con tranquilidad y descuelga el balón: Con la mano para Didí que ahora avanza con la pelota como en su propia casa: donde Marquitos entra de regreso del colegio: velozmente se interna en el cuarto de su padre: pica la pelota e inclina la cabeza para darle un beso: el viejo detiene las acciones: le ordena te colocas allí al frente para mirarle una vez más el uniforme: piensa el viejo en los gloriosos húsares polacos: desasosiego en las tribunas: estruendo de cañones oye en esta tarde en que las esperanzas del Perú son nulas sin la actuación del gran Marquitos:

El árbitro le ordena saludas a tu padre: me muestras cómo marchas: hasta la pared y media vuelta de Garrincha eludiendo hábilmente a su marcador: replegado sobre el área chica el padre de Marquitos preguntándole en primera si lo alimentan bien en el colegio: pase que recoge Marquitos pensando a lo mejor me expulsan: ¡Cómo vas a extrañar el uniforme, viejo!: Ahora su padre se quita la camisa del piyama: rayas y colores de campo de concentración: se tiende boca abajo: bien Brasil en la zona medular: le pide un masaje con alcohol alcanforado: Marquitos acaricia el cuerpo blanquísimo de la Manón: tocando la pelota bien Brasil: Didí oxigenando continuamente el medio campo: balón en profundidad de Didí para Zagalo: rotando permanentemente los de-

lanteros brasileños: centro sobre el área chica: remate de cabeza de Pelé y el esférico muere en las redes del arco peruano:

Tercer gol de Brasil cuando el reloj del estadio indicaba 40 minutos cumplidos de la primera etapa: ¡Esto ya es imperdonable, amigos aficionados!: El Perú requiere la actuación inmediata de Marquitos: Ya es hora de que Marquitos ingrese a la cancha: UNAMOS NUESTRAS VOCES EXIGIENDO EL INGRESO DE MARQUITOS: Que la banda de la Guardia Republicana entone los acordes de nuestro Himno Nacional: Cantemos todos en coro:

"Koolod valeiva: peeniima: nefesh yehudi: oomiia":

Marquitos, peruano cien por ciento, tiene que jugar: Tiene deberes sagrados que cumplir y los cumplirá hasta quemar el último cartucho: ¿A quién le importa que lo expulsen del Leoncio Prado?: TODOS LOS PERUANOS TOMAMOS INKA KOLA: LA BEBIDA DE MARCA NACIONAL: ¡Y cómo extrañamos a Marquitos!:

Mas cabe preguntarse: ¿Cuán efectivo sería Marquitos con su goleadora pierna derecha lesionada?: USE KOLYNOS Y SONRÍA: KOLYNOS, LA PASTA DENTÍFRICA DE ABSOLUTA CALIDAD:

En instantes en que la pelota se halla suspendida sobre el medio campo mediante rechazo desesperado de Benítez, el árbitro hace sonar su silbato indicando el final del primer tiempo: Marquitos abandona el banquillo de suplentes y entra en el camarín de la rubia Manón, con la interrogante de si jugará o no en la segunda etapa: Insistimos, Marquitos entra, no en el cuarto de la puta predilecta de sus amigos judíos, sino en el de la putísima Manón: Señoras y señores, luego del siguiente corte publicitario, volveremos con la segunda parte de este importantísimo encuentro: ~

DIA DE REYES / JUAN MORILLO



HI están los yuyos esperándome, aurita termino mi quehacer y voy y los traigo, con la bendición de dios este año han crecido bien, sus hojas anchas y verdes parecen coles de huerta y despuntan por encima de los propios maíces, y de paso también traigo hierba. Anoche otra vez me vino esa pena grande que me viene cada vez que alguien va a morir y me puse a llorar. Lloré y lloré hasta que cantaron los gallos. Después escuché clarito cómo rechinaban las tablas del cajón de muerto camino del panteón, iba como un sonido en el aire y pasaba y volvía a pasar y no había cuándo acabe de pasar ese rechinar de muerto. Es viejo el que va a morir. Nadie como yo para saber a ciencia cierta sobre estas cosas sin necesidad de andar pegando la oreja al tirli-tirli de los grillos ni al vozerón de los tucos. Después me quedé dormida y soñé a mi taita. No lo conocí nunca pero siempre lo sueño en el mismo lugar, ahí en el rincón del cuarto frente a mi tarima. Tenía en la mano un puñado de tierra y me lo mostraba. Anda vete taita, quería decirle yo pero no me salían las palabras y además se me había alborotado la piojera en el sobaco y el huerhuejeo me provocaba rascarme pero como andaba enredada en el sueño no me podía ni mover, y ahí fue cuando volvieron a cantar los gallos. Ellos lograron sa-

carme del sueño y me dejaron sola en la peor de las intemperies: la falta de sueño en plena noche. Y ya no dormí. Me pasé la madrugada llorando, esta vez sin pena y sin motivo, porque sí. Será que me estoy volviendo una vieja llorona, o tal vez se me está acabando el amparo del cielo. Mi taita no es mal sueño y no importa cómo lo sueñe. El siempre me anuncia buenas cosas. Pero lo que no me gusta es soñarlo porque me nace un miedo descontrolado, un miedo entreverado con vergüenza, como para reventar y morir. Sobre todo cuando aparece echado de barriga en el rincón con una cara que no quiero decir de quién, mirándome con sus ojos quietos y húmedos, querendones y a la vez llenos de cólera, grandes y pestañudos y cada vez más grandes que me clavan en el sitio con clavos de espanto y es ahí cuando él empieza a rascar el suelo con una mano, cosa muy dolorosa para mí porque cada rasquido es como si lo hiciera en mi pecho. Mi mamita me decía: tú no tienes taita, tú naciste del viento. Quién no sabe que cuando no hay gallo las gallinas ponen del viento, pero esos huevos no revientan nunca y de allí no sale jamás un pollo. Pero ella me decía: naciste del viento y entonces yo me quedaba mirando el aire esperando que empezara a soplar y se convirtiera en viento. Qué miras como tonteada, decía mi mamita. A mi taita, le decía yo y entonces ella me agarraba fuerte y me quería ahogar aplastándome contra su pecho, y lloraba, pero como no le gustaba que la viera llorar, me daba un palmazo en el culo y me mandaba a la acequia a traer agua en el balde mientras ella se sentaba a hilar. Era buena hilandera y tenía una rueca muy linda con un mono labrado en la punta. A veces cuando se ponía a escarmenar la lana que le llegaba por vellones yo le robaba la rueca y me iba al camino a montar caballo. Mi mamita iba, me quitaba la rueca y con ella me daba en las canillas. Era en los tiempos de don Adán y casi toda la gente del pueblo trabajaba para él. Mi mamita hilaba para doña Antonia, la mujer de don Adán. Me acuerdo que ella era medio blancona, cara redonda y una naricita que parecía un botón. A mi mamita no le daba plata sino pedazos de charqui, granos, molidos, sal y sebo y también nos regalaba todo el yuyo que quisiéramos sacar de sus chacras. Pero de hoy no pasan esos yuyos, dentro de un ratito voy y traigo una buena brazada y voy a ha-

cer un revuelto con las papitas viejas que vengo guardando para eso. Mis tripas están que gritan como gato sólo al pensar en el revuelto. Ayer pensaba lo mismo: me puse desde aquí a mirar la chacra de maíz y estuve mira que mira los yuyos como si me los quisiera comer con los ojos. Miré tanto que sin saber cómo me encontré tocando las hojas rugosas llenas de espinitas finas como pelusa y demorándome en tocarlas como si eso fuera lo más importante. Y cuando me disponía a arrancarlas vi aparecer a doña Julia con sus perros. Me dijo gritando: y quién te dio permiso para arrancar la comida de mis chanchos. Yo no había arrancado nada pero me dio cólera que me hablara así, aunque más cólera me daba el hecho de haberme dejado chapar. La rabia me impedía dar un paso y de mi boca no salía ni una palabra. Fuera de mi chacra, me dijo, y vi cómo su perro más grande saltaba sobre mí con la bocaza abierta. Y me desperté. Ultimamente me estoy durmiendo sin darme cuenta cuando salgo a espulgar al sol. Como el viejo Nashe que se anda durmiendo en cualquier lugar y meándose en sus fundillos. Alguien va a morir, tal vez el viejo Nashe. Nadie más que la providencia me da ese poder de saber tantas cosas. Ella está guiando mis pasos hacia un poder más grande. Cuando llegue la hora me voy a reír de estos que me tienen miedo a medias no tanto porque no anden seguros de mis poderes ocultos sino porque son una recua de miedosos que se cagan en los fundillos por cualquier cosa. Ahí pasan los negros por el camino. Hoy es Día de Reyes y van temprano a mojiganguear en la plaza montados en sus caballos lerdos. Yo todo lo veo desde aquí y si quiero también desde dentro de mi casa. Cierro los ojos y veo. Aunque no quiera veo. A veces me adelanto un poco a las cosas y veo lo que van a ver todos antes de que suceda. Por eso no sé si de veras ya pasaron los negros o si van a pasar dentro de un ratito. En todo caso esta vez ellos se han adelantado mucho. Será por lo del Pishgo. Ese pobre va a tener un mal fin, no ahora sino después, cuando lo veo siento pena por él, aunque él vive burlándose de mí y me hace cruces como a diablo. Te pesqué bandida, mira tu cuerpazo, ya casi eres una garrapata, seguro que eres la madre de todo el piojerío que no me deja dormir, ah bandida, lo malo es que ya no tengo muelas para darte una buena mascada y sentir la reventa-

zón de tu panza en mi boca. Cuando voy a la hacienda de don Félix y salgo a espulgar me junto con las indias, parando su caballo me dice: un día les voy a quemar a todas como a brujas. El lo dice con su más y su menos. Don Félix no cree en mí pero anda mentándome en cuenterías para meter miedo a la gente y cuenta que él mismo me ha visto volar y luego se santigua como a escondidas. Yo le digo entonces: usted patrón tiene mucho ganado en su hacienda y se alegra cuando hay más, pero nosotros los pobres somos el potrero de un ganado que no queremos, los piojos, y así son las cosas porque lo quiere dios. No le gusta lo que le digo y hace así con la mano y se va. Las indias no entienden mucho el castellano pero adivinan lo que digo y se carcajean tapándose la boca con la mano. Pero don Félix es bueno conmigo. Su mamita, que está en la gracia de dios, me llevó a su hacienda para criarme cuando quedé huérfana. Me hacía carrear agua para lavar los platos y me daba las mejores sobras de la mesa. Pero yo lloraba mucho por mi mamita y un día me desaparecí de la hacienda y me fui a la casa de la vieja Reshu, una india ciega y vieja que vivía sola y era la partera de las indias. Yo no quería volver a la hacienda y la vieja Reshu entendió y me tuvo en su casa haciéndome moler hierbas en la noche y untándola con esa plasta por todo el cuerpo. Ella hablaba quechua pero nos entendíamos sin tocarnos ni mirarnos ni nada. Con algo sería, pero nos entendíamos muy bien. Me hacía dormir en su seno y nunca me dio miedo ni su gangoseos ni sus gritos en plena noche. A veces me hacía hacer mayhuancos, unos muñecos de trapo que salíamos a enterrar a la hora del primer gallo. Miedo no me daba, nadita de miedo, sólo unas ganas de algo desconocido, como si en vez de miedo me estuviera llenando de ruidos o palabras. Y desde ahí empecé a entender de otra laya las cosas y supe que el viento tiene su lengua y que ahí donde hacía remolino, ahí en el mero centro estaba dando vueltas el Shapingo en figura de gato negro y ahí donde se hacía suave hasta casi desaparecer, ahí pasaba la voz y el alma de los moribundos, y yo podía ver ahí donde nadie podía ver nada, y mi corazón también aprendió a sentir el dolor ajeno pero como una anticipación, yo me anticipaba a ver y sentir las desgracias ajenas. Un día la vieja Reshu me dijo andavete a tu casa porque ya me llegó la hora. No

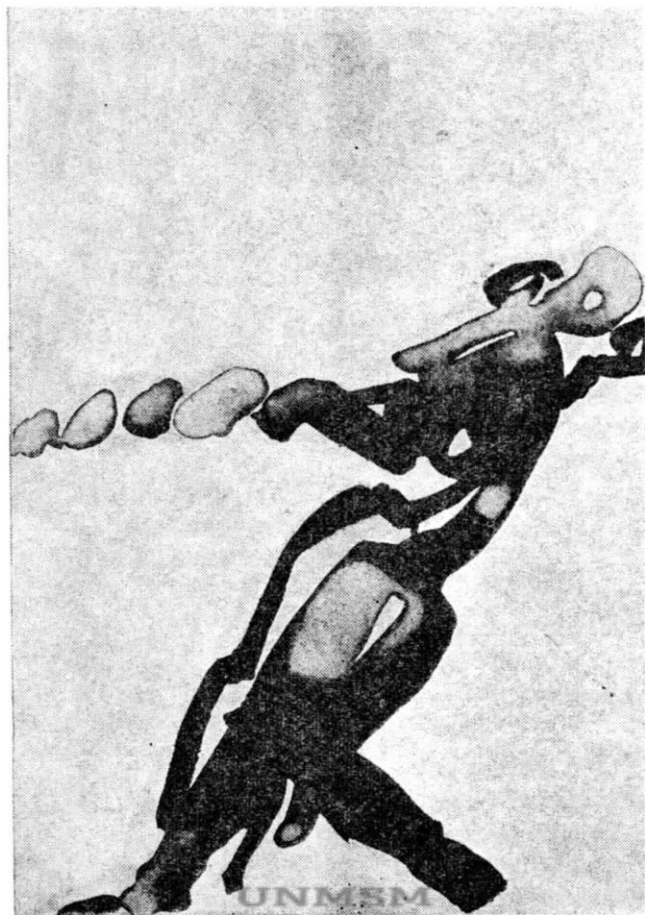
le hice caso y me quedé, y no era que había llegado su hora sino que sucedió lo que tenía que suceder por mandato de la providencia. Esa noche la vieja dejó de ponerse los emplastos. Tirada en medio de sus pellejos empezó a sudar y sudar y a revolverse agarrándose la barriga. Ayaya, decía. Tal vez no decía ayaya y tal vez no me dijo andavete, esto no debe ser muy cierto pues ella no hablaba castellano. Y si yo comprendía todo, era porque ya sabía leer su pensamiento. A eso de la medianoche, al filo del canto del gallo, me llamó. Se había calateado y vi su cuerpo seco y chupado y sus huesos templando el pellejo y sus partes abriéndose como una cagalera. Casi no tenía pelos allí de modo que yo podía ver clarito cómo se movía eso, parecía un culo de gallina. Me hizo frotarle el cuerpo con los untos y ahí no más ocurrió lo que el destino quiso que sólo yo viera. La vieja Reshu había empezado a aullar y no paraba. Hubo un instante en que le tapé la boca pero tuve que dejar de hacer esto porque vi cómo sus ojos se hacían blancos y querían saltar. Después se fue quedando quieta y vi sin sobresaltarme cómo salía de su hueco, en medio de un aguazal lechoso, una piedra negra y lisa parecida a un hígado. La levanté con mis manos y de inmediato sentí algo en el corazón, una tranquilidad y un ansia a la vez, unas ganas de hablar y callarme al mismo tiempo. Entonces salí y me senté afuera en el tronquito de madera. Era grande el silencio y también la oscuridad. Ahora que lo pienso, adentro tampoco había luz, pero para mí todo estuvo claro y patente. Sentada en el tronquito me agarró el segundo canto del gallo. Y fue ahí cuando vi cómo de la hacienda de don Félix salía una procesión llena de gente. Pero no era procesión sino el entierro de la mamita del niño Félix. Tuve mucha pena y lloré ahí viendo de qué laya se acaba la vida de un cristiano y seguí con los ojos clavados en ese grupo de gente que lloraba en silencio hasta que todo desapareció en las sombras. Al amanecer, mientras la vieja Reshu roncaba, recogí la piedra y me vine al pueblo. Pero don Félix es bueno conmigo. Cada año, en las cosechas de trigo, sabiendo que nunca faltó a su hacienda en esta época, ya me tiene escogido el trabajo: me pone a trabajar con las indias en la preparación de la sopa para los peones y en las noches me da un pellejo

para dormir. Sé que después de que me vuelvo al pueblo, él quema el pellejo, no por ninguna cosa de miedo ni de creencia sino porque no le gustan los piojos. Y de ahí me vengo bien aviada con trigo, cebada, maíz y con la promesa de que voy a tener indias para mis pallas en la fiesta. Viéndome así cargada como un burro, don Félix me dice: ya es tarde, te va a pescar la noche, andavete volando. Y esto lo dice también con su más y su menos. Y me recomienda volver al otro año. La mamita de don Félix era una mujer así de gruesa. Andaba metida en vestidos con mucho adorno, unas arandelas que le colgaban de las mangas y otras que daban vuelta a su cuello. Daba gusto mirar esa cara brillante y gorda, llena de cachetes y con unos pocitos alegres a ambos lados. Siempre tenía el pelo bien recogido atrás, de tal manera que dejaba ver cómo colgaban sus lindos aretes. Así y todo una mañana la encontraron muerta en su cama. Y después la llevaron a enterrar en la misma forma que yo la vi aquella madrugada cuando la vieja Reshu parió la piedra. Pero era bien treja y no era mujer de andarse chupándose los dedos ni haraganeando sentada en los sillones ni paseando por las puras bajo los árboles. Ella también echaba su trabajo. Ponía manos a la cintura y no sólo enseñaba a tender camas sino también a quebrar toros bravos en los rodeos. A puro grito, claro, no de otro modo. Hablaba poco pero todos la entendían con sólo mirar el brillo de sus ojos. Era su manera. El día menos pensado aparecía en la acequia grande detrás de las lavanderas. Sin decir nada, con las manos en la cintura, pasaba y repasaba mirando los montones de ropa. Las pobres lavanderas empezaban a sudar sobre su propio sudor. Algunas no podían más y rompían a llorar, pero eso no le importaba a doña Elvira que seguía comiéndose con los ojos la ropa. Podía irse sin decir nada, pero cuando decía: todos a las bateas, entonces los cerros reventaban y el suelo bailaba bajo los pies de todas porque luego tenían que juntar barro y embarrar la ropa y al otro día, nunca después, entregar la ropa blanquita si era blanca y chillando si era de otro color. En la cocina era también brava. Si las comidas no estaban a su gusto ordenaba voltear las sopas y los guisos y luego llamaba a los perros para que lamieran el suelo y después se metía con sus hijos a su sala a

comer frutas, bizcochos y carne mechada que nunca le faltaban. Y la pobre cocinera comiéndose los mocos y las lágrimas de tanto llorar, ese era su castigo, dejarla llorar de remordimiento y de rabia, porque no hay cosa más fea que lastimar el orgullo. Esto no era de todos los días pero era su modo de enseñar. Otra cosa era cuando las cosas le gustaban: no había cosa mejor que verla sonreír con esos cachetes que se apretaban a ambos lados de la cara y con esos dientes parejitos y blancos y con esos ojos que quedaban convertidos en dos raítas en medio de tanta y tan buena gordura. Era treja y así tenía que ser porque ella era el hombre de la hacienda, el padre y la madre no sólo de los niños Félix y Esdras, sus hijos, sino de tanto indio que trabajaba para ella. Por eso era respetada. Y cuando iba al pueblo, mucha gente se reunía en la plaza para verla llegar montada sobre una buena mula, con dos pongos a caballo atrás y con otro indio a pie jalando a todo correr las otras dos mulas de remonta. Creo que ya es tiempo que vaya por los yuyos, no vaya a ser que más tarde se me engarroten más las piernas y no pueda moverme. Me estoy poniendo vieja: todo es dolor de cuerpo y dormir poco en las noches y cabecear en el día. Pero no me apena. Sé que en la vejez me van a venir todos los poderes y cuando vengan me voy a reír de toda esta gente maricona. A veces me río con ganas cuando sé que alguien ha visto en la noche un verraco en el camino o un gallinazo o una panza. Claro que me río aunque yo misma no sé cómo pude transformarme en eso. Sólo sé que fui yo, que estuve allí, y lo sé por los palpitos y no por otra cosa porque la providencia todavía no quiere revelarme los secretos. Mi mamita me dejó huérfana pero dios supo compensarme. Al morir doña Elvira, también quedó huérfano el niño Félix. Yo me acuerdo que ese año él estaba preparándose para entrar a la escuela y habían contratado un maestro para enseñarle las primeras letras. Yo era mayor pero el niño Félix era más grande. Así grande y todo quedó huérfano. Y entonces éramos dos huérfanos en el mundo, pero dos huérfanos sin comparación. Mi mamita murió cuando volvía de Huchos. Había ido por yucas y naranjitas y la encontraron muerta con su alforjita llena, abrazada de un hualango. Había sudado mucho antes de morir y por eso la gente dijo

que había muerto con esos dolores fuertes de barriga que no pueden ser calmados ni curados por nada. Yo lloré y lloré por muchos días. Después dios me puso en el camino y en ese camino encontré a la vieja Reshu. Ahí está la piedra en terrada en el rincón de mi casa y estoy esperando el día en que crezca de ahí la planta del huayruro, entonces podré reírme de todos. Cómo pasa el tiempo. He llegado a vieja pero tengo patente en mis ojos los trabajos que pasé, trabajos del alma y del corazón, no de otra cosa porque siempre supe ganarme la vida bien. El corazón tiene sus propios trabajos y son trabajos de sufrimiento, no hay alegría sin que venga después el sufrimiento, así es corazón, ay pobre corazón. Quelonio, así te llamabas. Yo te había dado la cantárida y la flor de la campanilla blanca. Para qué. Para nada. Sacaste mujer, pero mi corazón, lejos del sufrimiento, tiraba como potro chúcaro hacia ti. Me iba cantando a recoger leña con mi sombrero lleno de flores. Detrás de ti, que también ibas a cortar leña. Y para qué. Para que tú me hicieras cruces de lejos con tu machete. Poco a poco me vino el sufrimiento. El gusto por quedarme sola, por no ir a pedir trabajitos en las casas, por no hilar ni nada. Entonces hice mayhuancos para hacer daño a tu mujer, para que se le tuerzan los ojos o se ponga a mear por los ojos, en fin, para que se muriera. Todo para qué. Para que ella siguiera pariendo hijos de ti. Hasta que llegó el día en que lloré toda la noche, sin saber por qué pero con el corazón apretado. No había viento pero lluvia sí y los perros aullaban y yo seguía enredándome con esa pena tan grande que me daba ganas de salir y caminar y caminar sin rumbo. Al otro día te vi en la plaza. Ibas arreando las mulas y los caballos de don Adán. Viéndome, tiraste un latigazo en el aire. Tenías en la cara la risa y la palanganería de los Jara, de esa rama de rebeldes y trompeadores que no se dejan jurapear de nadie, y que llevan en la sangre la fuerza que les hace los únicos sin miedo para amansar caballos chúcaros. Después, sacándote el sombrero, me dijiste sin dejar de reír: a ver dame tu bendición. Y montaste a puro pelo una mula. El animal dio uno, dos brincos pero no dejabas de mirarme como burlándote y yo allí todavía con lágrimas en los ojos sin saber si reírme o seguir llorando. En la tarde te trajeron con la cabeza reventada porque la mula se había puesto a

corcovear en un pedregal y a ti se te había aflojado la sangre de amansador. Yo ya no lloré, pero fui a la plaza, escarbé la tierra que habías pisado y traje un puñado. Ahí está cubriendo la piedra en el rincón. También dejaste huérfanos pero sin amparo de dios. Debo ir a arrancar esos yuyos, aunque ahora no sé si de veras estoy pensando o si me he quedado dormida y estoy soñándolo todo. ~



POEMAS / ALEJANDRO ROMUALDO

CUESTIONES DE LENINISMO

El cadáver estaba allí. (Estuvo.)
Todo de gris, como un cuchillo.
La cabellera, gris.
El gran bigote asiático, gris.
La pulcra guerrera, gris.

(Oh, el color oficial
—“gris sobre gris”—
del que habló Marx.)

El Hombre Gris, de acero.
La Eminencia de Acero, gris.
Triste ceniza que emprendió el asalto
de un cielo
gris.

(Ay, camaradas,
los tiempos cambian
las estatuas de piedra gris
se desploman
los grandes retratos grises

se cuartean
 el culto de la arbitrariedad
 se quiebra
 las alabanzas pasan
 Ay, doloroso triunfo
 de lo nuevo
 sobre lo viejo: "Adoremos
 a nuestros dioses",
 un buen consejo.)

Tal vez yo hubiera sido
 un ingeniero de almas
 o el alma de un ingeniero
 que se habría negado
 a cantar tu gloria: "CUESTIONES
 DE LENINISMO"

(La guardia vigilaba
 la bóveda severa
 donde como un diamante
 la momia centelleaba
 en su urna de cristal
 y terciopelo escarlata.)

Subí
 las escaleras
 escuché
 pensamientos:

<i>asesino</i>	<i>Padre de los Pueblos</i>
<i>criminal</i>	<i>Jefe del Proletariado</i>
<i>idiota</i>	<i>Hombre de Acero</i>
<i>loco</i>	<i>Genial Guía y Maestro</i>

Bajé
 las escaleras:

Piedra Gris del Escándalo
Muerto que no te rindes
tu fantasma se eleva

*como una copa vacía
como un fósforo triste
que un viento gris
sobre gris
apaga.*

MIRAD AL PAJARITO

Miraban todos al pajarito.
Posaban para la inmortalidad.
La eternidad es una cámara oscura.
Resultó que fui el único mortal.

Miraban todos al pajarito.
Posaban para la inmortalidad:

La corbata en su sitio.
La mirada en su sitio.
La sonrisa en su sitio.
Ninguna arruga en el rostro.
Silenciosos
solemnes
estatuarios
y suspendi-
da la respi-
ración.

Miraban todos al paja —¡click!— rito.
Posaban para la inmortalidad.
La eternidad tiene cara de hereje.
Resultó que fui el único mortal.

Sin que ninguno lo advirtiera
 (estaban todos absortos
 posando para la inmortalidad)
 tomé una fina vara de nardos
 y la apreté contra mi pecho
 poniendo cara de tonto.

Miraban todos al pajarito.
 Posaban para la inmortalidad:

Académicos	puros
profesores	poetas
de relaciones	exteriores
Oh Inmortales	"Mirad al pajarito
Profesionales	de la Eternidad"

Miraban todos al pajarito.
 El pajarito no salió jamás.
 La eternidad era una trampa oscura.
 Cayeron todos en la eternidad.

(Al revelarse la fotografía
 yo aparecí como un hereje
 —oveja negra de la posteridad—
 con mi cara de tonto
 y mi vara de nardos
 donde cantaba el pajarito.)

RELACIONES DE PRODUCCION

Propiedad
 privada: inmensa
 mayoría
 privada
 de propiedad.

RELACIONES DE REPRODUCCION

El General Lucro
y su amante Plusvalía
en el lecho de Procusto
hacen el amor
como una mercancía.

CONFIANZA EN EL ANTEOJO...

Ver
para creer,
y aún así
me pongo los lentes.

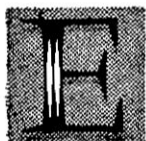
DE MIL AMORES

Sé que habrás de durar
lo que dura
un pájaro en el aire
o una fruta en el suelo.

SIN PALABRAS

El amor es una palabra
y otra palabra
que no dicen nada
de lo que dicen las palabras
de amor
cuando estoy a tu lado.

MAGALY ERA UN LUGAR / CARLOS CALDERON FAJARDO



LLA despertaba; la choza de la Magaly ha sido invadida. Cuando me acerqué al umbral sentí escalofríos ante ese caparazón de esteras que separa del resto del mundo. Pero entré; y al entrar, todos miraron cómo traía la noche encima. Y Magaly, despierta; tal vez había dormido ahí y no en la cueva. Y ahora todos los ruidos desaparecen para que sólo se escuche lo que ella dice. Con miedo, porque algo obligaba a presentir un incendio próximo. Se acercó en murmullo muy bajito. Los otros también se acercaron. Ha entrado por la ventana, dijo el Alfredo; ella nos miraba y nosotros, cobijados entre las esteras desmembradas, íbamos sabiendo que le pertenecíamos.

Estábamos en agosto, mes de vientos; pero qué importa el mes o el tiempo que pasa (a los años los pulsan las rancheras mejicanas: primero, Pedro Infante, después, los Aguilares, y finalmente, Javier Solís, la época en que pasó esto).

Era de noche, el Alfredo estaba silbando y el Rogelio tamborileaba en una lata *Rayito de luna*, bolero favorito del Rogel. Además de tocar el rondín, el Rogelio sabía silbar con los dedos. El Bernabé, enfundado en una casaca marrón, lucía orgulloso con un tigre pintado en la espalda; de un sófero palmazo le hizo saltar la lata a Rogelio. La casaca era del Alfredo. El Rogel le mentó la madre, porque corriendo

veloz, el Bernabé metía con la izquierda un gol olímpico, dándole una patada de crack a la lata para que el Rogelio ya no tamborilee el bolero. La lata yendo y viniendo, cacoleando entre nuestras piernas. Pero uno voltea a ver al Bernabé detenido en el aire: alzó la cabeza, mirando el sol pintado en la estera, dijo: "La Magaly es la reina del culo".

A la hora que desaparece el olor a eucalipto quemado, ella con ojitos en la oscuridad. Del cerro de hueso sigue otro arenal. En San Pedro, de las chozas antiguas, sólo la de la Magaly en el pampón de la Lavandera, oyendo la música que sale del Olímpico despertando en luciérnaga, en un canchón. El cabaret tenía las mesas dispuestas sobre suelo de tierra, radiola de colores; a veces, orquesta tropical. Recalaban putas, gente de Lima llegando al sitio marroqueño. En la choza, las esteras eran barridas por el ventarrón. El negro Bernabé por el cerro, las manos enfundadas, tal vez pensando: "Ahora les rajo la cara a los que riegan el cuento que nosotros cabroneamos a la Magaly".

Alfredo, el pelo crecido; resuenan en la arena sus botas de taco aperillado. Era el jefe silencioso. Yo estaba en la media y sólo nos veíamos de nochecita. Silbaba *Rayito de luna* y enfilando por la calle de los perros, cruzábamos el pampón, nos metíamos por la ventana de la choza de la Magaly. Cosquillas a la flaquita mientras lavaba sus trastos; ella cocinando, a veces echada en la cama, concentrada en las ranuras del techo.

Luego aparecía el Bernabé. Sus padres limeños, chalacos; para él, una mierda el resto del mundo. Nunca habría venido a vivir a San Pedro sin la cantaleta de los viejos por la casa propia. El Chato dándole la contraria; el Chato, adivinando lo que nosotros pensábamos, tanteando lo que cargábamos en la mollera. Pero había que aguantarlo, era su forma de ser.

Ahora me convenzo que estuvo planeado de antes. La Magaly aceptando irse conmigo al Olímpico para hacerme creer que al caminar con ella por el arenal todos los demás se habían muerto.

Yo remiraba a la flaca; ya no era la misma chicoca desgreñada de antes. Pero seguía andando igualita que de chiquilla: sin portasenos.

La luciérnaga parpadeó; al entrar las esteras se erizaron: la Magaly y yo sólo en el Olímpico. Rica en pantalones la flaca Magaly, los senos bien erguidos bajo la blusa, los muslos recontraduritos. Sonaba el bolero en la radiola. A eso de las once, llegaban las manchas de putas a bailar con tipos que las reclutaban con sus carros de las calles de Lima.

De nuevo a mirarla; por supuesto, no llenaba el vaso hasta el tope. Parecía decirme con aquellos ojos: "me acuerdo de todo, el cerro de hueso está repleto de huesecillo molido". En el centro del Olímpico, ya no me miraba; al bailar, suavcita su frente pegada a mi pecho, mis brazos cercándole la cintura, en cada vuelta que dábamos, le incrustaba la pierna. Después, no me acuerdo ya del color de la noche ni de lo que le pregunté. Ese soplo al oído para que la Magaly se riera así. Mordisconcito en la oreja; casi no cantaba Lucho Gatica; no me quiero separar de su olor, no sé si porque la Magaly está tan rica o por sus tetitas recostadas en mi pecho. Había que conquistar a la flaca, decidir el zambulle, continuar la conversación empezada en la oscuridad. "Te cuento Magaly que me voy para el norte" (borracho, alcohólico hasta más no poder) "esta mismita noche a Lima, a buscármela".

—¿No me vas a contar nunca lo que pasó esa vez?

—¿Cuándo esa vez?

—La vez que éramos chicos.

—¿Cuándo? (repitió la Magaly).

—Cuando se murió tu papá, cuando invadimos tu choza.

Pero no había nadie. Sólo el Alfredo, en la otra silla, con la maligna sonrisa archiconocida. Tampoco él, ya no era el mismo. "Eres un bicho raro, los ojos muy abiertos, inmóvil, achicado por un palazo en la cabeza". Yo quiero preguntarle a la Magaly por el tiempo que ha pasado, pero el arenal de la Lavandera duerme en la silla. Ni la música de la Matancera logra ocupar ese espacio. Se ponía la casa marrón con el tigre, el Alfredo diciéndome que no hay que ser ingrato. Los demás habían desaparecido, nunca más el Chato, el Rogelio o el Bernabé, ahora tampoco estaba la Magaly; el Alfredo se iba para siempre del Olímpico, diciendo que teníamos que volver a vernos, claro que sí, ya nos veríamos un día para conversar... (Solo en el Olímpico, empiezo a recordar. Se oye la voz del puterío y los dados bai-

lan sobre las mesas, un disco con la Sonora Matancera es eterno en la radiola de colores).

¿Cómo fue todo?

De eso no había duda, la mamá del Alfredo tenía mal genio. En la puerta de su casa, en la puerta verde, colgaba un letrero de cartón: SE PONEN INYECCIONES. El Bernabé soltó el chillido, la madre del Alfredo asomó curiosa la cabeza, se había peinado con una especie de cofia, puesto el traje verde del color de la puerta, y luego de asomar, salió a la calle, se fue alejando con el maletín negro y abultado. Sus pasos eran menudos, la cabeza atenta, las agujas filudas, esterilizadas; limpiaba con algodones desinfectados y luego punzaba. Las pecosas manos de la madre del Alfredo se hacían sedosas: abría un estuche de metal, y manipulaba las jeringas. Era viuda la enfermera; el padre del Alfredo (que recibió mucha insulina en inyecciones antes de morir) fue el viejo diabético que se pasó los últimos días de su existencia sin poder moverse, en la cama, con la espalda llenecita de escaras (por efecto del azúcar). Fue el primer muerto de a verdad en la urbanización.

En la barriada, en cambio, un color cetrino, entremezclado a luces plomizas, azulino destello de los que queman incienso entre el olor húmedo de los cañaverales, y las calaminas requemadas al sol. Las chozas parecían dormir sobre los pampones planos y venteados. El cielo era granate. En las ventanas, el resplandor de los mecheros, los granitos fosforescentes que brillando trepaban por la cuesta. El arenal se fundía en pasta gruesa. Adentro, en las esteras, se impregnaba el musgo verde y poroso, volaban miles de polillas y cucarachas.

En la urbanización se arrastraban los jardines desteñidos, algo rajadas las puertas de triplay; el colegio de ladrillo calcáreo que está a la espalda; al otro extremo, la posta médica, la puerta de vidrio del edificio sin tarrajear. En el lado sur, el cinema Apolo con cartel de foquitos de colores mirando al cerro. En la pampa, la canchita, los arcos y rayas de tiza. Había un viento muy tierroso, la carretera humeando partía en dos la pampa. Al fondo, la potra del enorme cerro de color óseo. Apenas sombreando la arena, el cañaveral renegrido, ahora sin ratas ni zancudos.

Al voltear, la choza parecía estar abandonada.

Había permanecido intacta a pesar del viento arrasador. La casa de la Magaly resistiendo miles y miles de emboscadas, y las constantes bocanadas de arena lanzadas al viento, sin desarmar el armazón de palos, sin poder tumbar las esteras amarilladas, la choza con pinta de fantasma. Era el último rezago de lo que fue la vieja barriada, un milagro que se hubiese sostenido tanto tiempo en pie. Bastaba que una choza se quedase vacía, sin gente, para que se desplomara como circo al que le cortan los mástiles. Esa tarde la habíamos invadido.

La Magaly jugueteaba en la choza, sin luz. La veo sentada en aquel rincón. Tenía tatuado un lunar en el muslo. Más allá, en el otro cabo del hilo, yo, desde el fondo de la choza, apenas si oía su voz delgadita. Estábamos al ras del suelo. Ella de espaldas, y había que acercársele muy despacio. Pero no intenté lo de las cosquillas; el Bernabé le metió los dedos por entre los sobacos. La Magaly reclinada para que el Alfredo le viera el fondo de la vida. Lo quería a él. Para nosotros la parte de atrás de los muslos, el lunar que la Magaly estaba mostrando inclinada sobre una palangana llena de agua. Ahora puedo describir los sitios en donde se le tuvo que poner los dedos para que curvara la espalda, para que entorne los ojos y mueva los párpados. Andaba siempre sin calzón. Sacó las manos de la palangana. El Chato apuntó un dedo amenazador derecho al lunar, el dedo se perfiló con el filo de una lanza. Y la Magaly dio un salto sobre la cama, saltó de la cama a la vieja cómoda. El Chato se sentaba en el suelo. La Magaly exaltada, resoplaba.

Gritaba:

“¡Enano concha de tu madre! ¡Mañoso de mierda!” De sus ojos salían chispas, botaba saliva.

El Chato sonreía; el fondo de la vida era inalcanzable; y a través del techo la luna, y por los resquicios el cielo que no tuvo estrellas. Esa mañana la neblina se estiraba por la ventana y al hablar todos botaban humito, como dragones.

Preferí los cerros, porque los camiones se ven desde lo alto; asomé tras un cráter como parido por un negro gallinazo. Estiré los brazos, y por las laderas se fue cayendo muy despacio esa arena casi rojiza. De lejos venía el

sonido metálico sin origen. En las cuevas, en donde la conocí, no existía el tiempo.

Siempre me comparé con el Alfredo, muchas veces busqué lo que nos hacía diferentes. Nunca se reía, se lo tomaba en serio todo, hasta las películas. Le decíamos el Comemierda; pero ese era un apodo chueco; él se había tragado a la Magaly y ahora estaba con ella. Todos en la choza, mientras yo vagabundeaba por los cerros, huido.

Desde la cumbre del cerro vi el arenal en donde se esparcían los ruidos, y el aire los iba espolvoreando sobre los techos de eternit; crepitaban las puertas arqueándose bajo el sol. Chirriaron sillas sacadas a los umbrales. Los cilindros eran echados a rodar por las estrechas calles bajo el rumiante ascenso de los camiones que traen el agua. Aplastados en ese sol, todo evaporado en ese humo acuoso, en las puertas y en las calles impregnadas. El camión continuó reptando por encima de los entechados, lamiendo la parte trasera de las casas. Era apenas audible un chisporroteo de hojas de eucalipto, hojas calcinadas en latones, mezcla color azulino dirigida a aquietar el permanente zumbido de los zancudos, un ruido de enjambre, las moscas, que se metía comiente dentro de los cuartos. El sonido mudo del sueño se sucedió luego de la turumba. Ese silencio se detuvo en la entrada de las casas, metido en cuartos ahogados, a recintos vaporosos, casi negros, ahí los ronquidos y las moscas iban siendo atrapados en los rincones. En cambio, afuera, desde el cerro, sentí un estridente y agudo silbato sumergiéndose entre pendientes, el ladrido batiente de los perros, una algazara de chiquillos corriendo tras la garúa. Luego, ya nada. Sólo aparente la quietud del arenal, apenas el lento desprendimiento desde los contrafuertes, el rodar de la pedrería. Pero cómo diablos ignorar que yo formaba parte de las turbulencias del cerro de hueso; subterráneo mundo: alacranes, salamandras, acechante paso de ratas de cañaveral, siseo de zacuaras amarillas.

En las casas de ladrillo se reposaba el secreto ruido de las radionovelas, tintineaban los crocheros, ululaban las cafeteras en los primus. Las macetas de geranios. El chismorreo de las matronas pensativas que barren aprovechando la tregua. Había invadido la tarde, luchar contra la arena a la que llaman tierra. A la casa se le dice huequito

querido, y a la vida jodienda, valle de lágrimas, gran pen-
dejada.

Se decía: eso de poseer la lengua amarrada al sabor-
cito amargo del trago, es algo con que se nace. Así como
suená, el padre de la Magaly reventó, no de diabetes, co-
mo el padre del Alfredo, sino de una cirrosis galopante. La
Magaly no tenía ni diez, cuando ya su padre era un borra-
chito recayente, consuetudinario: en la cara moradas protu-
berancias, los ojos colorados y acuosos que no dejan de
llorar y una panza realmente imponente que se la pincha-
ron para extraerle el líquido, la serosidad acumulada en esa
bolsa colgante. Pero para la Magaly su padre apenas si su-
fría un crónico mal al estómago. Los síntomas eran típicos,
así les pasa, decían en mi casa; el daño era de a poco y
el cañazo del más barato. A partir de las dos de la tarde
paraba enquistado en esas chinganitas mal olientes que pro-
liferaban venenosas en los alrededores del terminal; era to-
davía joven, pero fue muriendo, apagándose, de sorbo en
sorbo, de trago en trago, como quien se libera a la vez que
se pudre. Casi completamente deshecho lo metieron por la
puerta posterior de una ambulancia, una camioneta color le-
che, que al ir y venir armó un tremendo barullo en toda la
urbanización. Le sobrevino el ataque en el tufo mismo de
un bar del terminal y para conducirlo hasta su casa lo ha-
bían arrastrado hecho trapo por las calles. Una hora des-
pués llegó la ambulancia. Y se alejó como caballo blanco,
prendiendo y apagando una luz roja que cargaba sobre el
techo. El padre de la Magaly languideció, tendido en una
camilla. Nunca olvidaré el aullante alarido.

La choza nos pertenecía. Ella puso el radio sobre la
cómoda y también un florero encima. A las cinco era el
programa de Los Panchos. Rogelio fue el único que no se
alegró con el radio que había conseguido el Alfredo; le ha-
cía la competencia. Eso, porque el Rogel siempre fue el de
la oreja, soplaba duchamente el rondín. Su boca se había
llagado de tanto tocar esa noche. Su verdadera vergüen-
za, su verdadero lastre, radicaba en que nunca pudo con-
tener los orines; cerraba los ojos y se dormía, y ya dormi-
do se le empezaban a salir los meados; era fatal su desti-
no y por eso le decíamos el Hombre Lobo, porque se ori-
naba terriblemente en las noches de luna llena. Así era Ro-
gel el artista, Lon Chaney. A la mañana que seguía a la

inundación, su madre sacaba a ventilar el colchón rayado, lo ponía al sol en el techo del corral. Pobre Rogel, el agua-je era la fea contraparte a su destreza con el rondín. Y el bolero en la armónica se convertía despaciosamente en un lunar, el lunar refulgente estacionado en una pierna, la de la Magaly, tan dulzona como un bolero. Al llegar la noche, salíamos de la choza y nos encaminábamos al cine Apolo; en la cazuela nos sentábamos a lo largo de toda una banca, nos quitábamos los zapatos. Y después del cine trepábamos el cerro. El cerro almacenaba todos los huesos del mundo, lo usábamos como tobogán. Desde que invadimos la choza de la Magaly, la vaina fue la misma. Bajo la ladera había un colchón de arena. El Alfredo fue el primero en tirarse. Luego vino la rodada del Bernabé: se fue deslizando por la resbaladera hasta quedar botado en la pampa con la cara llena de arena. Después, el Hombre Lobo voló por el cerro en forma de cernícalo y las coyunturas le sonaron al Rogel cuando un lado de la pampa lo recibió como colchón caliente y duro. El rondinista triunfador, ágil, rey del cerro, con esa mirada en los ojos que dice soy el pendejo indiscutible, el cerro se había empequeñecido hasta desaparecer. El que ganaba tenía que demostrarlo en la choza de la Magaly. Abandonamos la explanada en dirección a nuestro cuartel general.

Cuando llegamos, la choza había crecido en tamaño, allí, en las paredes, refulgían las estrellas, los soles y las lunas dibujadas en las esteras.

El meón del Rogel era bueno para contar, se soñaba con sus historias: se le había quemado el colchón una mañana que su madre sacó la dormidera a orearla. El meadero del Hombre Lobo incendiado hasta la última brizna de pajita. La Magaly no se perdía detalle de lo que el Rogel le contaba, gozaba a mares, con las plantas de los pies puestas sobre la pared. No la habíamos llevado al cine; mascaba chiclets, y nosotros éramos unos cagones que de puro conchas de nuestras madres la habíamos dejado solita. Y ahora de todas maneras le teníamos que contar la película.

"Y qué chucha crees que estamos haciendo" —clamó el Rogelio.

En la cara de la Magaly eso que antes había hecho saltar a montones de lenguaraces, y descalza se le fue encima. Lo tumbó al suelo y cuando dijimos: "le arañó la ca-

ra", el Hombre Lobo logró esquivar a la mujer araña y se paró dejando a la hembra de rodillas y toda despeinada. Ella como que lloraba, y el Rogel siguió contando la película. Eso tenía que calmarla. La Magaly se volvió a sentar en la cama. Marlon Brando lucía dentro de la camisa de piel de víbora; pero el Rogel, enseguida, dijo que había escuchado que Marlon era rosquete. No lo dejó terminar, se sacó el zapato y la Magaly dio un salto en dirección a la cara del Rogelio. Casi se cae la pendeja, casi se rompe la canilla. Hasta ahí, la cosa era puro engreimiento; pero el Alfredo saltó desafiante, había estado callado y ahora botaba candela por los ojos. El Rogel lo quedó mirando.

"Nunca dejarás de ser un Comemierda", dijo, y el Alfredo lo agarró de la camisa. Se desplazaban en círculo, listos a blandir la pierna, a asestar con la cabeza. Los demás esperábamos el choque; tenía que salir sangre para que nosotros los separásemos. Alfredo escupía y se erizaba, temblaba, rejodido en su orgullo, se lo estaba diciendo al Rogel sin decírselo, con esa maldita cara.

"Tú me estás queriendo robar la mujer, hijo de puta"...

"Al cerro" —gritó la Magaly—. "Vamos al cerro, corran ratas".

Trepamos en hilera, por segunda vez, el cerro de hueso. Ella iba atrás. El Bernabé empujaba al Alfredo, tratando de hacerlo caer, y la chiquilla que pujaba, seguía subiendo. Era fácil perder paso. Alfredo controlaba al Rogel, cuidando que este diera el salto, que despatarrase escapando por la ladera, que se le ocurriese lo que a nadie: eso de que yo me voy a cazar alacranes o cualquier excusa para zafar el cuerpo. Pero el Rogel no decía nada. Por fin llegamos arriba, la cumbre del cerro de hueso era como un cráter. Abajo se notaban los puntitos encendidos de las casas de la urbanización. Más allá de los cerros, otras luces surgían como ojos de animales. Había silencio, viento en la cumbre. Las cantinas hervían como burbujas. Con el traje de popelina pegado al cuerpo, con todos los pelos desordenados, la Magaly parecía más vieja, nos daba la espalda y se inclinó sobre la cuesta. El Rogel temblaba, sin saber qué decir. Era una mescolanza porque estábamos todos y no estábamos. De repente se formó un espiral de polvo. Era el Alfredo en ese salto eterno cayendo sobre el Rogelio, y lo golpeaba por todas partes. La Magaly ni caso que

le hacía; el ventarrón amenguaba. El aire lleno de zumbidos y chupajeringas. La piedrecilla se rodaba por el paravientos que sombreaba techos. Se desprendieron algunas piedras cayendo sobre las casas, pequeños aludes levantaron una cortina de polvo. El Rogel remiraba los innumerables recovecos y el arenal brillaba como repleto de líquido platinado. Algo pendejo rondaba en el ambiente.

Oí el zumbar, la sorna, el Bernabé me empujó; la Magaly fruncía la nariz, echada en la arena abría las piernas. Ellos bloqueaban las salidas: "No te escapas cagón". Me hicieron corral; ahora eran empujones hasta donde la Magaly que remoloneaba en la arena... "Ya sabemos que te la corres pensando en ella", acusó Rogelio. "Te hemos visto".

"Fuera mierdas", me quejaba turbado.

Luego vino un tremendo empujón dado por el Alfredo, puse las manos, tropecé, caí sobre la Magaly. El olor que no se confunde iba brotando aromático del vientre de la arena. Fue caundo bajé mis manos a mi propio calor y mantuve el tiempo que marca el ventarrón. Yo lo hacía con lentitud, cerrando los ojos. La Magaly perseguía mis gestos, suspendida en una sonrisa. Terminé y hubo silencio. Sudaba. En ese momento, el trepidante aullido de la ambulancia se propagó por los cerros hasta perderse.

Nos persignábamos por si acaso. Pudo ocurrir lo peor, pero esa primera vez no fue mortal, para el padre de la Magaly se trató de una crisis grave, señal de las que da la muerte. Es el primer aviso, comentó sapiente la madre de Alfredo, la enfermera a la que le gustaba que le dijeren doctora. Fuimos acompañando a la Magaly a la carretera, y cuando su padre bajó del ómnibus, estaba hecho un perfecto esqueleto, de repente hasta vestido con la ropa de otro, paliducho; le habían cortado un pedazo de hígado. Advertido estaba, amenazado de muerte si tomaba un solo trago más. El brazo huesudo del viejo, que se sostuvo como caña dentro de la manga, fue a parar sobre el hombro de la Magaly, apoyándose. Los dos se alejaron inválidos, muy juntos por la pampa, y cuando a los días lo volvimos a ver, no hizo ningún comentario. Su padre estaba condenado. Porque al día de haber vuelto del hospital, el viejo reincidía en la cantina de sus hábitos. Se paró desafiante ante el mostrador, no miró a los otros borrachitos, pidió una botellita de aguardiente como si no hubiera pasa-

do nada. ¿Qué se podía hacer contra los ataques de la nostalgia? Era el llamado que interiormente carcome, el invisible juguito, eso de sentirse vivo por los sueños, con la vida que aprisiona la lengua como algo que corta. El padre de la Magaly se tambaleó; ojos que se nublan, cerebro que se traslada a la garganta; y se desplomó cenizo el día. Bullía el eco de las chinganas de la urbanización, todo parecía humear. Y bastó una pequeña copa bien servida para que el viejo sufriese la bullente confusión en la sangre. La Magaly lo supo, y lo esperaba. No salía, ya no iba a salir nunca más. Y fue por eso que la Magaly entró, lo jaló de la silla, y lo sacó de la chingana.

Atravesó la pampa, y se lo fue llevando a su casa. Nada se puede hacer contra los ataques de la nostalgia. Dos meses después murió el viejo.

La Magaly era parte de los médanos, porque al día siguiente bajaba sin zapatos por el cerro y levantaba el brazo para que nosotros también bajásemos. La vimos cruzar por la parte plana.

El Bernabé sacó su honda y la enterró en la arena en señal de muerte. El Alfredo enterró sus casinos y dados. Rogelio, que no pensaba deshacerse de su rondín, permanecía callado, pero vaciaba sus bolsillos, también listo a enterrar. Bajo la resolana, volaban tres gallinazos negros con sus sombras agrandadas, planeaban encima del cerro, sobre los techos de la urbanización; espantados de los basurales, los gallinazos volaban sin derrotero, lentos, en círculos, pareciendo grandes cometas sin flecos. En día de quema, la pampa reverberaba al sol; los quemadores de basura cruzaban los pampones con sus palos largos. En los confines, la basura apelotonada se secaba al sol, algunos papeles arremolinándose en el aire. Toda la parte plana, en donde se cruzan los vientos, se cubría de súbitas pavas y de barriletes que el aire empujaba; desde los flecos llegaba el extraño sonido de las cometas a la deriva. (Yo pensaba en las aves silenciosas que volaban sostenidas por hilos invisibles; era un vuelo lánguido y sin ruido; para mí los gallinazos no cantaban y si lo hacían, volaban a los arenales más yertos para arrojar ahí sus terribles cantos).

Me imaginé la choza de la Magaly, y la vi caminando a lo largo de las ondulaciones blancas y resacas, apaciguando los remolinos en los médanos. La vi confundiendo con

los huesos enterrados y los zorros. En medio de la noche, la garúa se volvió pequeña, el tiempo en la choza se hizo ondulante caracol y la garúa se siguió desplomando. Vi un incendio que empujado por el viento empezaba a crecer; el aire cargado de calor me llevaba por sitios que sólo había visto en sueños, vi bomberos y cascos de metal y largas escaleras, devore de las llamas, arenal que se abre y el apestar de la ceniza; flotaban los cachitos quemados por el horizonte.

Se prendían las desabridas luces de la urbanización, caía la garúa como miles de diminutos alfileres, por momentos se volvía lluvia para retroceder nuevamente a ser garúa.

"A esta hora, ya los muchachos estarán en sus casas", pensé.

Luego de deslizarnos por el cerro nos íbamos a buscar qué comer. La Magaly, segurito, echada, mirando la oscuridad en su choza. Poco a poco me fui levantando. Y cuando caía la lluvia, chiquillos correteaban por la pampa y perros brincaban ladrando y moviendo la cola, las matronas emergían de sus casas con sus cántaros para recoger agua del cielo.

Yo me dije: "Ahorita se desata el ventarrón". Me levanté de un salto. Comencé a bajar a toda velocidad por la ladera.

En la choza de la Magaly la puerta estaba trancada por dentro. Trepé por la pared. Desde el filo del muro, vi una noche sin estrellas; había pasado la lluvia. Encima de la arena se formaban burbujas. El corral era redondo y concentré mi vista en el cuarto donde hay el punto rojo de alguien que fuma en la oscuridad. Todo el sitio lo cercaba la neblina. La arena se mojaba. La Magaly recostada sobre la cama; los zapatos los tenía untados de barro renegrido. Volvió a soplar fuerte el viento trayendo esta vez un olor a cañas quemadas. Entraba esa arena negruzca por todas partes y en el suelo se elevaban promontorios y el viento era gris como repleto de ceniza. Ella cogió el puñado de arena y la arena se le escurrió entre los dedos. Yo estaba seguro de que aún no despertaba, que yo continuaba durmiendo, y que de repente ella también.

Eso pasó en agosto, es decir el mismo día mil veces repetido como son los días en la urbanización; y después de la siesta, perezoso momento en que los lagartos salen a

recibir el sol moribundo bajo un resplandor achocolatado que anuncia la llegada de la noche. Todas las oscurecidas lo mismo, hasta que se rompe la rutina con el ritmo que llega del Olímpico, llenando calles aledañas de mambos locos y guarachas tristes. ~



ADALBERTO Y SU TÍA O UNA HISTORIA DE
SEGISMUND FREUD /
ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE



RETROTRAE el gatillo frágil: ilumina las lívidas porcelanas de la tía vienesa. Con estilo, grita ella tonterías. Adalberto sigue presionando el gatillo anaranjado. La tía cruje:

—Propóngote un ensueño realizado entre dos fuegos...

Y Adalberto:

—Tía, no menciones las vertiginosas tonalidades de mi gatillo; no provoques su acción (descontrolado universo sedoso como una viuda desnuda en medio de los garfios de Anubis ladrando en las calles de La Punta).

Recobra la tía su habitual sangre fría:

—¿Yo?, ja, ja, ja... —con austriaca afectación suspende los bordes de su falda y emprende una retahíla de pasos folklóricos de la vecina y primitiva Baviera. Para, y estas aladas palabras pronuncia:

—Gatillo, gatillo, ¡estos machistas sudamericanos me desesperan! ¿Por qué temes abreviar el té de tu tía? ¿Acaso crees que mi hermano, es decir, tu padre, ejerce derecho sobre el té vigoroso que te ofrezco con furia renovada?

Aprieta el gatillo, la tía cae sobre sus encajes de almidonadas sorpresas... Tocan la puerta; la brusquedad apurada adivinar permite al visitante, Segismund, aún sólo un apuesto y estigmatizado judío de barrio (mas ya lo envolvía

la sospechosa visión de las destartaladas teorías imperantes, desastres que hundían a la patria adoptiva). Irrumpe.

Entre sus brazos, malditos por la Historia, toma a la tímida tía peruana. Ella grita en diversos dialectos germánicos, pero desconocía el yiddish que en esos trances habría sido tan útil; él responde con una húmeda, corporal violencia (muy propia de su raza traidora y cobarde). Gime la tía un ¡Ay! prolongado. Pierde el conocimiento.

Olvidando el gatillo, Adalberto trae de la cocina un cuchillo capaz de captar a una serpiente amazónica, indómita, de hambre envolvente, azucarada y seca,

—¡Atrás, Segismund, que mi alfanje ciego cebarse quiere en prohibida carne!

—Ja, ja, ja —ríe el bruto estudiante de medicina.

La tía recobra el sentido. Resignada entona el himno quechua de las niñas traspasadas por inaugurales flechas. Los ojos cierra ante la conjunción con la fuerza moviente del joven estudiante de medicina.

Adalberto ensaya el hebreo clásico; empeño vano: el otro desprecia el trajín pueblerino de los dogmas dominantes del pasado (sólo entendía el burdo dialecto yiddish). ¿Broma? ¿Pesadilla? Sólo tenemos la seguridad de que Adalberto no apretó el gatillo frágil de la mañana: lloró desconsolado mientras su tía agitaba los pechos apretados por las manos del vecino.

Luce Segismund la esférica canícula. Adalberto retrocede aterrado; toma un frasquillo del maravilloso polvo de la coca y lo lanza contra el prepotente hebreo que aspira el vaho seco y luminoso suspendido en la cromada recámara. Mira, aspira y masculla elementales palabras: "El sobrino de la tía, si fuere circunciso, ángel semejara, mas demoniaca es su alma, de trópicos oscuros, de magnolias enmohecidas, de pastos cincelados en los topacios líquidos del caos del Sur".

—¡Hipocresía! —exclama el estratega sudamericano al sentir la fragancia de la derrota—. Te has burlado de mi tía, vanidoso apóstata de los aquelarres sabáticos, indigno súbdito de este germánico y cristiano imperio.

(Segismund acaricia a la tía mancillada): —Tonto personaje de los desiertos de cobre, basura corroída por la irracionalidad cristiana, sucio incircunciso, mi deber responderte no es.

(Adalberto, con sonrisa helada): —Pues entonces yo renuncio a darte la clave misteriosa de este alado polvillo ultramarino.

(Segismund, en yiddish): —¡Aj, me agarraste condenada criatura!

(Adalberto, adivinando la cacofónica exclamación): —Sí.

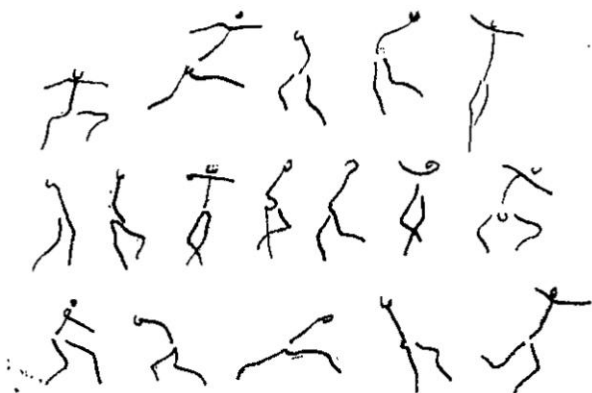
(Segismund, alarmado): —¡Oh, estás bromeando!

(Adalberto, acomodándose los bucles castaños con las pálidas manos): —No.

El hebreo gime como el cazador frente a la mansa torcaza que se baña en el sol recalcitrante de Sión. Hurga una estrategia racionalista. Le habla con tono sonriente y amical:

—Amigo, podemos hacer negocio: Te devuelvo a la hermana de tu Padre, recojo la porcelana rota, barro, ordeno el desorden; pero tú, muchacho, me explicas la luz del polvillo que calmara mi lúdido ataque.

Años después, Segismund arrasaría con los límites de lo posible: su teoría paralizaría los corazones de los cicales, el dulce discurrir de la magia simple, manipuladora de los oscuros enigmas de los instantes y de los puntos. ~



POEMAS / ABELARDO SANCHEZ LEON

DE VUELTA A CASA

El pelotas ha vuelto.

*Lo esperan con su vaso de leche (mala leche) con su
chancay,*

*su postre favorito deslizándose en la memoria de las
amarras de los puentes*

y mira con su cara perdida.

*Las nuevas edificaciones le dicen que el tiempo también debe
de haber marcado el rostro con huellas ineludibles,*

*amargadas que deben estar allí,
escarnios y noches de agua salada.*

*Remira con sus ojillos y acá está de nuevo en la inmensidad
de la tela de araña y las presiones,*

la pobreza es un golpe en el hígado,

una vaciada torpe en una noche de desamparo.

Acá está entre los barrotes que nunca pudo dejar,

su marco de referencia, sus ejemplos y anécdotas,

*las historias que se pegan a la memoria como la ladilla
de la juventud.*

*De nuevo en su país y las contradicciones,
entre los ricos y los pobres, los arribistas y los mediocres,
los astutos y los lobos y los corderos,*

*en el medio, pelotas,
mirando cómo se devoran el páncreas.*

*La noche no cubre aún con su negro crespón
y ha de verse esta realidad más clara y nítida, sin vergüenza,
acá, pelotas, habrás de desenvolverte.*

*No todo son revoluciones ni terremotos,
cotidiana transcurre como un velo gaseoso que se expande
sin bríos, amortiguadora.*

*Son los días que pasan y se dejan ver a medias
en las mujeres y los sueños y uno está allí,
uno se está muriendo a la larga y alargándola
mientras se suceden las cosas por lo bajo entre murmullos
y sombras,*

*a veces no, alzas la voz, te amargas, te empecinas
en un mundo subterráneo donde los espejos traicionan y
develan.*

*Mide bien el peso de las palabras y los actos,
ve cómo se enlazan al mundo de las ideas que has ido
hilvanando*

*entre los viajes al meollo de tu ciudad, al arenal barroso,
a los basurales que se pegan como cadáveres en las noches
al borde de las escalinatas.*

*(Mi vida, sí, ojalá mantuviera la lozanía de un ebrio
en el mismo sitio donde los objetos por fin empiezan a
guardar*

coherencia con su lugar y este buen eructo.)

Estar así como el sabio, pelotas, y la política.

*Estar así en un hotel para ver lo resplandeciente del
mundo*

*en la fugacidad de los parroquianos. Muchas caras,
muchos corazones he visto rodar hasta el mismo sótano y
aquí me tienen, vean, el mismo.*

*Hacerse de un sitio en este país, ir pensando, aunque sea
con desidia y malagana.*

*No todo son revoluciones ni terremotos,
no todo brilla como el sueño encima de la montaña.*

*Predomina ese gris baldeado, esa noche fugitiva,
esta misma carroña en un sonsonete que se infiltra por
las orejas,*

*mordaz, y ausculta esos hombros caídos,
el andar desprovisto de un encuentro casual, aunque sea,
con la revuelta.*

LECHOS BALDIOS

He venido a ver a mis hijos

—infancia recobrada—

heredad del poeta:

descalzo, indefenso,

*para cubrirme con la almohada de tanto dolor que ignoro,
tanta hambre que implacable me atormenta.*

*No he sabido hacer de mi vida sino este desorden,
calles que se vienen encima con la luna como un mero
adorno,*

me inquieto y me agito,

*vayamos a contemplar el mar que no existe
entre estas paredes de sodio.*

Pero si soy yo,

*antiguo enigma que no supo qué hacer con las ramas de
la genealogía,*

*cauce cubierto por el tiempo que no perdona,
dolor barato, licor barato, como mi honra.*

*Soy yo, hijos, quien no supo encontrarle dignidad a la
existencia,*

me hizo así, lo que fue su padre

—no indaguéis—

—no claméis—

vago por los tumbos, astro ebrio, hasta que llego, de
cuando en vez,

y los besa intenso en la frente igual a una vida que se
recobra.

Su aliento a talco y pesadumbre es el heno en un invierno
crudo.

Llego de numerosas noches echadas al agua:

nada se encontró, aparte de recelo y desconfianza.

Amores blandos y tiernos, cogedme,

que si abren los ojos la vida será lo que es,

un verdadero canto entre los árboles que ansían la mañana.

Hasta mañana, hijos, dormid sin piedad ni misericordia,

su padre acaba de llegar, trastabillea, sube las escaleras,

blasfema y escupe, se mira en el baño,

los mira, los estruja, los retuerce en su saco vacío

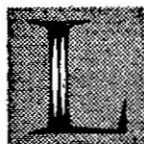
hasta despertarlos entre gritos y llantos

—borracho, borracho—

río que se desboca hacia los mares, enloquecido y quieto,
asombrado por el espanto.



HIPOTESIS SOBRE LA NARRATIVA
PERUANA ULTIMA /
ANTONIO CORNEJO POLAR



AS páginas que siguen no intentan dar razón exhaustiva del proceso seguido por la narrativa peruana en los últimos años; son, mucho más modestamente, la primera formulación de una hipótesis acerca del sentido de ese desarrollo y de las tensiones básicas que lo constituyen. Se examina esta materia bajo el supuesto de que sería inútil reducirla a una serie literaria más o menos autónoma: su inteligibilidad reside en el modo como inscribe su especificidad en un proceso literario mayor y en una dinámica más vasta: la de la sociedad peruana.

La "generación del 50": ruptura y receso

Simplificando en exceso un proceso no especialmente dentro pero sí confuso, puede decirse que la nueva narrativa peruana¹ comienza cuando se agota el vigoroso y extenso desarrollo del indigenismo tradicional y cuando —en otro plano, sin duda menos significativo— pierde interés el siempre desigual cultivo de la prosa criollista.

No es posible fijar límites cronológicos precisos, pero resulta orientador recordar que el indigenismo clásico tiene su

1. "Nueva narrativa peruana" no es aquí la denominación nacional de "nueva narrativa hispanoamericana".

última² y espléndida manifestación al comenzar la década de los 40, con *El mundo es ancho y ajeno* (1941), y que aproximadamente diez años después aparecen los libros que inauguran la producción narrativa de la llamada "generación del 50": en 1953, *Nahuín* de Eleodoro Vargas Vicuña (1924); en 1954, *Náufragos y sobrevivientes* de Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), *La evasión* de Manuel Mejía Valera (1925), *La batalla* de Carlos Eduardo Zavaleta (1927), *Lima, hora cero* de Enrique Congrains Martín (1932); en 1955, *Los Ingar* de Zavaleta, *Los gallinazos sin plumas* de Julio Ramón Ribeyro (1929), *El avaro* de Luis Loayza (1934), etc. En estos años se produce el relevo del indigenismo: el rumbo central de la narrativa peruana, hasta entonces básicamente identificado con él, se disgrega y fragmenta en opciones de varia índole que —en su conjunto— constituyen el inicio de la nueva narrativa peruana.

La narrativa "del 50" tiene un doble carácter; en efecto, si por una parte significa una instancia inaugural, por otra, paradójicamente, entra muy pronto en un receso generalizado. El caso extremo es Congrains: su excelente producción se concentra en menos de cuatro años (*Lima, hora cero*, 1954; *Kikuyo*, 1955; *No una sino muchas muertes*, 1957) y luego se silencia; caso extremo, mas no excepcional, porque algo similar sucede con otros escritores. Para mencionar como ejemplo algunos nombres ya citados: después de *Nahuín* Vargas Vicuña publica sólo un libro más: *Taita Cristo* (1964), de la misma manera que Loayza añade a *El avaro* un único título nuevo: *Una piel de serpiente* (1964). Las excepciones, que son Ribeyro y Zavaleta, no desdibujan esta norma de rápida cesación o de eventualización del trabajo narrativo. Es imposible explicar este hecho en una única razón; sin embargo, cualquiera que sea la constelación causal en cada caso, parece haber, en el fondo de todos, una contradicción paralizante.

2. Es claro que el indigenismo tradicional no desaparece de modo abrupto, como pudiera deducirse del silencio de Ciro Alegría (1909-1967) posterior a 1941. Reaparece esporádicamente en relatos claramente epigonales como, por ejemplo, *Taita Yoveraqué* (1950) de Francisco Vegas Seminario (1904) o *Los mitimaes* (1970) de Mario Florán (1917).

El signo más notable de la narrativa que comienza en la década del 50 es su decidido afán de modernización. Tal significaba, en el plano de competencia de los narradores, la modernización de la estructura, lenguaje y función de los relatos —tarea obviamente vinculada a una profunda renovación del elenco de modelos aceptados; pero, en un orden más amplio, ajeno por completo a la voluntad de ellos, la modernización implicaba también un desarrollo de similar índole en todos los componentes del proceso de producción de la literatura y en la institucionalidad que los solventa. Hoy es evidente que entre uno y otro nivel se produjo un agudo desbalance: los textos eran más modernos, sin duda.

El desequilibrio asoma en muchos puntos del circuito literario, pero se hace evidente, por lo menos, en dos: en su base material, concretamente en la producción y comercio editoriales, y en el carácter y cuantía de los lectores. Acerca de lo primero es poco lo que se puede decir, pues su pobreza era y sigue siendo indiscutible;³ en cambio, por su significación, es importante mencionar las formas con que se intentó burlar ese déficit: los Festivales del Libro y las series de Populibros, a partir de 1958. Fueron empresas importantes —y exitosas en cuanto lograron poner en circulación una masa bibliográfica sin precedentes— pero su naturaleza eventual y la parquedad de sus resultados a largo plazo demuestran a contrapelo el atraso de la base material de la producción literaria. Fueron soluciones de emergencia, voluntaristas y coyunturales, que se agotaron en su propia resonancia. La estructura editorial básica —pese a la implantación de la tecnología *offset*— no varió considerablemente.

En cuanto a los lectores: aunque no hay manera de verificarlo, no parece ser mayormente discutible que ellos, en general, quedaron a la zaga de la moderna experimentación narrativa. De hecho, aun cuando Populibros estimuló consistentemente a los narradores de esta generación, ninguno de ellos pudo acercarse más tarde a los tirajes de diez mil ejemplares que entonces eran normales. Por lo demás, las proporciones que se extraen del análisis de los índices de los Festivales y de Populibros (éstos mucho más moder-

3. Cf.: Danilo Sánchez Lihón: *El libro y la lectura en el Perú*, Lima, Mantaro, 1978.

nos que aquéllos) demuestran que los lectores seguían prefiriendo largamente a los escritores extranjeros y a nuestros clásicos, de Garcilaso a Alegría.

Subyace en estas circunstancias un hecho esencial: la frustración del proyecto de profesionalización que alentaban, con mayor o menor claridad conceptual, estos narradores. Veinte años más tarde, en la encuesta preparada por Abelardo Oquendo, todos ellos aluden —quejosa o resignadamente— a las carencias de la “vida literaria” en el Perú: en palabras de Zavaleta, se reconocen como “escritores a tiempo incompleto”.⁴ La contradicción paralizante mencionada antes podría esquematizarse en una frase: los narradores “del 50” pretendieron producir artesanalmente, pues ese era el signo del sistema editorial que los acogía, una literatura moderna.

Una modernización imposible

La dilución de la narrativa que insurge vigorosamente en los años 50 no es una circunstancia casual; corresponde más bien, con bastante exactitud, al carácter de la sociedad peruana entre 1948 y 1962. Es necesario recordar algunos hechos claves.

En 1948 la gran burguesía exportadora puso fin a la breve experiencia democrática del gobierno de Bustamante (1945-1948) e instauró un régimen dictatorial presidido por Odría (1948-1956). La disciplina social impuesta represivamente permitió la realización de una política económica dirigida a captar inversiones norteamericanas en gran escala. La liberalización total del mercado cambiario, la promulgación de un generoso Código de Minería (1950), entre otras muchas medidas internas, y la demanda de materias primas generada por la guerra de Corea, como parte de una coyuntura internacional favorable, facilitaron el éxito de esta política: su resultado fue una creciente y en más de un caso absoluta dependencia del país frente al imperialismo. Esta situación se mantuvo, sin diferencias sustanciales, durante el gobierno de Prado (1956-1962).

El flujo de capitales norteamericanos, aunque siguió privilegiando a los enclaves mineros y agroexportadores, deri-

4. En: *La narrativa peruana: 1950-1970* (Prólogo y selección de Abelardo Oquendo), Madrid, Alianza Editorial, 1973, p. 15.

vó también hacia otros sectores de la economía y produjo una onda de modernización. Por cierto, dado el carácter básico de la sociedad peruana y el modo como actuó la inversión extranjera, esa modernización fue epidérmica, no modificó el orden oligárquico dominante y se tradujo en la agudización de los conflictos y desbalances de la sociedad nacional. Al comenzar la década de los 60 es evidente que este sistema ingresa, por acumulación de contradicciones internas y por acción de factores internacionales (en primera línea, el triunfo de la Revolución Cubana en 1959) en un período de crisis y desintegración.

Existe una cierta relación homológica entre este proceso social de falsa modernización (en el fondo imposible: el orden oligárquico es inmodernizable) y los conflictos de la narrativa "del 50". También aquí las categorías novedosas, las nuevas formas del relato, se artificializan y pierden consistencia al adelantarse a un sistema productivo que repite sin mayores modificaciones su arcaísmo. Como indicio inverso, es sintomático que uno de los dos escritores de este grupo que mantiene una actividad narrativa constante, Julio Ramón Ribeyro, se caracterice por su apego a los cánones del relato tradicional.

Especialización y punto de vista

Aunque falsa, la modernización que comienza durante el Ochenio deja huellas en algunos sectores socio-económicos y pone en circulación ciertos valores o usos sociales calificados positivamente. Uno de éstos es la especialización, claramente dependiente de una más rigurosa, y más moderna, división del trabajo. Es claro que el intento de profesionalización de la "generación del 50" tiene que entenderse dentro de este contexto.

Hay, sin embargo, otras correlaciones. Parte importante de la modernización del relato consistió en un trabajo de afinamiento sobre el punto de vista de la narración —aspecto notablemente descuidado hasta ese momento. En última instancia la preocupación por la perspectiva del relato implica la prescindencia del criterio de totalidad y la aparición sustitutoria de una racionalidad analítica y de un temple relativista, lo que está en relación evidente con la fragmentación del universo que estos mismos narradores asumen co-

mo referente: ellos proceden, según afirma Miguel Gutiérrez, "al reparto y a la catalogación de nuestra realidad".⁵

Como lo hace Gutiérrez a partir del criterio de fragmentación, ésta, el racionalismo analítico y el relativismo se adhieren sin dificultad a la conciencia burguesa. Se trata de una categorización demasiado gruesa que requiere alguna precisión. La pequeña burguesía —que es la clase originaria de casi todos los narradores de esta generación— queda desconcertada y sujeta a una movilidad inusitada a raíz de la modernización; una movilidad aparentemente caprichosa que tanto puede causar el ascenso social cuanto la proletarización o la pauperizante marginalidad. Desde esa clase la legalidad total del proceso se percibe con extrema dificultad —o simplemente no se percibe— porque se desarrolla en otros niveles sociales. Lo que se observa son sus manifestaciones parciales (la decadencia de la clase terrateniente, la inestabilidad de las capas medias, el surgimiento de las barriadas, la aparición de grupos juveniles marginales, etc.) y precisamente son éstos los grandes temas de los narradores de la "generación del 50".

En el tratamiento de esta gama temática, correlativa en gran parte a los resultados de la falaz modernización de la sociedad peruana, se observa una doble restricción: el fragmentarismo, que borra las relaciones entre un aspecto y la totalidad, y el perspectivismo, que fija un punto de vista y anula otras opciones, lo que puede consonar con la marcada preferencia que entonces se advierte por el cuento y la cautela con que se enfrenta —en términos generales— la producción de novelas. Ambas restricciones remiten a una inseguridad básica, que acota el espacio para no perderse en el caos de una multiplicidad cuyo orden se desaprecia, e indirectamente tienen que ver con la conciencia grupal de un proceso que se impone desde fuera, inexplicablemente.

Del escepticismo a la ironía

Ideológicamente los narradores "del 50" se inscribieron dentro del marco de una izquierda moderada —ciertamen-

5. Miguel Gutiérrez: "Tierra de caléndula y la renovación del cuento peruano", prólogo a: Gregorio Martínez: *Tierra de caléndula*, Lima, Milla Batres, 1975, p. 17.

te muy lejos del fervor político de sus coetáneos "poetas sociales"— y mantuvieron su producción literaria a distancia de los conflictos nacionales más inmediatos, salvo algunas pocas excepciones: Congrains y —años después— *En octubre no hay milagros* (1965) de Oswaldo Reynoso (1932).

Pese a la tibieza de su compromiso político-social, es evidente que para estos narradores la realidad del Perú durante los regímenes de Odría y Prado resultaba intolerable. La rápida frustración de la apertura democrática durante el gobierno de Bustamante, con el que colaboraron algunos de estos escritores, los casi quince años de dominación oligárquica, tanto más dura cuanto más veía amenazada su supervivencia, y más tarde, con impacto de desigual intensidad según la posición político-ideológica de cada quien, la derrota de las guerrillas (1966), la claudicación del reformismo de Belaúnde (1963-1968) y el fracaso del velasquismo (1968-1975), fueron generando una aguda sensación de malestar y un pesimismo globalizante —no ajeno, en sus primeros momentos, a la influencia del existencialismo francés. El hasta ahora último libro de uno de los grandes poetas "del 50", *Un mundo dividido* (1970) de Washington Delgado (1927), termina con estos versos emblemáticos: "he caminado por los desiertos, toda mi vida/ y nunca llegué a ninguna parte".

En este orden de cosas quien mejor representa a su generación es Julio Ramón Ribeyro: él es quien desarrolla con más coherencia y extensión esta actitud escéptica y con ella nutre toda su narrativa, aunque —de otra parte— la matriz social que la explica no coincide con la que es común al grupo. En sus cuentos (publicados a partir de 1955 y recogidos más tarde en los tres volúmenes de *La palabra del mudo*, 1973, 1977) y en sus novelas (*Crónica de San Gabriel*, 1960; *Los geniecillos dominicales*, 1965; *Cambio de guardia*, 1976) destaca efectivamente ese carácter. Anclado en un sordo y opaco fatalismo, distante sin embargo de todo desgarramiento trágico, este escepticismo deriva del examen del entorno, examen que demuestra la intrascendencia de las acciones de los hombres y el sinsentido de la historia, lo que condice a grandes rasgos con la conciencia de la realidad que es propia de los narradores "del 50"; pero deriva también, en otro plano, de un estrato anímico anterior, de una previa y definida posición existencial cuyo origen

individualiza —dentro del contexto general— el caso de Ribeyro.

La acción de ambas fuentes determina que la narrativa de Ribeyro semeje una gran reflexión circular, compacta, armónica e insistente, que nace del descreimiento y revierte sobre él después de un recorrido intensificador y confirmante por la realidad. Así, por ejemplo, más que narrar la historia de una frustración colectiva, su segunda novela relata la reiteración indefinida de un único e insalvable fracaso grupal: en *Los geniecillos dominicales*, que pudiera leerse como símbolo y como parodia de la "generación del 50", cada capítulo se cierra, indefectiblemente, con la dolorosa o grotesca dilución de alguna más o menos vaga esperanza.

Los referentes de la narrativa de Ribeyro (el universo de la pequeña burguesía y de los marginales, básicamente) ha hecho pensar que toda ella está ligada a la conciencia de los estratos inferiores de la burguesía, como es la norma generacional; no es así, sin embargo, porque lo que prevalece es una conciencia de raíz aristocrática que condena la vulgaridad de los nuevos ricos —los que emergen de la falsa modernización del Ochenio— y que retorna sobre sí y sobre la decadencia de la clase originaria por el oblicuo camino de la ironía. El deterioro de un grupo social, con el consiguiente desclasamiento de sus miembros más jóvenes, hace que éstos participen de las experiencias y de la visión del mundo de otros estratos, aunque, por debajo de estas coincidencias, pervivan perspectivas desiguales. No es casual que Ribeyro sea uno de los pocos narradores que superan la crisis de la "generación del 50" —hasta llegar a ser uno de los más importantes escritores del Perú contemporáneo— y que esa superación se realice a través del cultivo de una prosa fuertemente tradicional.

Desde 1968 Alfredo Bryce Echenique (1939) produce una narrativa que responde, a su manera por cierto, a una similar experiencia social. En sus cuentos (recogidos en *Todos los cuentos*, 1979) y en sus dos novelas (*Un mundo para Julius*, 1970; *Tantas veces Pedro*, 1977) reaparece esa conciencia de acabamiento y desintegración, mas ahora el humor se expande y oscurece su cimiento escéptico. No en vano ha discurrido el tiempo: el sistema oligárquico decae rápidamente y sus grupos más antiguos —los que ya habían sido afectados desde la década de los 50— tienen la certi-

dumbre de la irreversibilidad del cambio. Esta distancia y la nitidez del corte con el pasado espléndido activa una memoria irónica, crítica y nostálgica: el humor es sólo la forma de suscitar con elegancia esos contenidos. Los relatos de Bryce son desde este punto de vista, que ciertamente no da razón de todos sus componentes, una excelente representación del ocaso de la oligarquía aristocrática en el Perú: el ocaso definitivo, en *Tantas veces Pedro*, o su ambigua conversión en gran burguesía, en *Un mundo para Julius*. Es sintomático que Bryce —como Ribeyro, aunque con menos claridad— se desentienda de la modernización del relato.

Reformismo y gran burguesía

Las contradicciones suscitadas por la fallida modernización del orden oligárquico fueron aprovechadas por distintas fracciones de la burguesía para fundar un proyecto social cuyo signo más destacado —aunque discutido por muchos— fue el reformismo. Este confuso periodo se inicia en 1962, con el derrocamiento de Prado por las Fuerzas Armadas, e incluye al gobierno de Belaúnde (1963-1968) y a la primera fase de la “Revolución de las Fuerzas Armadas”, bajo la presidencia de Velasco (1968-1975). Ciertamente, el reformismo de Belaúnde fue siempre tibio, más declarativo que real, y concluyó claudicando frente a la derecha peruana y frente al imperialismo, pero significó en su momento un intento de ruptura con el sistema oligárquico. El fracaso de esta experiencia —pero también el peligro del ascenso de la izquierda más radical, protagonista de numerosos levantamientos campesinos durante la década de los 60 y de las guerrillas entre 1963 y 1966— determinó que las Fuerzas Armadas asumieran como propias, de acuerdo al cada vez más extenso criterio de “seguridad nacional”, las tareas no cumplidas por el gobierno anterior: la nacionalización de la IPC, la reforma agraria, por ejemplo. Lo hicieron de una manera mucho más radical de lo que podía suponerse, empleando a veces una terminología socialista, y provocaron uno de los procesos históricos más importantes del Perú contemporáneo.

Las transformaciones logradas por el reformismo (en primer lugar, la reforma agraria —1969) liquidaron a la vieja clase terrateniente y a la gran burguesía agroexportadora,

cambiando profundamente la estructura socioeconómica del campo. A partir de aquí se modifica todo el sistema social peruano: termina el ciclo del poder oligárquico y se minimizan los rasgos feudales —o genéricamente precapitalistas— de la economía nacional.

Al recomponerse la estructura social peruana dos sectores se fortifican y en algún momento compiten por la supremacía económica y el poder político: el propio Estado, que asume ciertos comportamientos propios del capitalismo de Estado y una ambigua dirección socializante, y la gran burguesía industrial, especialmente su sector exportador, cuyo vínculo con el imperialismo se profundiza al integrarse con plenitud al sistema monopolista. El movimiento popular, pese a su ascenso, no logra ensamblar un proyecto autónomo. Hoy es evidente que el reformismo se agotó en la ruptura del orden oligárquico y que fue abandonado para dejar curso a otro proyecto: el de la gran burguesía efectivamente moderna, monopólica y transnacional. En el plano político este hecho está marcado por la caída de Velasco (1975). La actitud antipopular y represiva del gobierno de Morales refleja los intereses del nuevo grupo hegemónico e intenta frenar la combatividad de un pueblo ahora más explotado y oprimido que nunca.

El doble curso de la narrativa

La crítica suele detectar dentro de la narrativa “del 50” dos corrientes básicas: la “neoindigenista” y la “neorrealista urbana”, para emplear denominaciones más o menos extendidas, y un cultivo eventual del relato fantástico. Visibles en un primer momento, estas tendencias se desdibujan luego, conforme la “generación” en su conjunto se paraliza, y definitivamente no reflejan el desarrollo de la narrativa peruana en los últimos años.

La tensión esencial se sitúa en otro nivel: entre la narrativa que se liga al largo proceso de modernización capitalista, triunfante luego del fracaso de la “modernización” odriista y de la interferencia del reformismo, y la que se vincula a los fenómenos de desestructuración del viejo orden social y puede desde allí, dialécticamente, cuestionar la realidad presente y proponer otro curso histórico. Naturalmente en cada una de estas líneas se producen opciones de

distinta índole, hasta contradictorias entre sí, pero una y otra representan y problematizan diversos referentes y perspectivas: es decir, aunque internamente no sean homogéneas, las dos se definen por contraste. Sus extremos más característicos, y de obra más valiosa, son Mario Vargas Llosa (1936) y José María Arguedas (1911-1969) —sobre cuya modernidad no debería haber duda.

Apocalipsis y utopía

El espléndido capítulo inicial de *Todas las sangres* (1964), donde se relata el enloquecimiento y suicidio de un *gran señor* andino, instaura un denso símbolo cuyo núcleo remite a un proceso social: el decaimiento e inminente destrucción del antiguo orden serrano. Sometido a la doble presión del campesinado y del capitalismo moderno, el sistema social una y otra vez condenado por la narrativa indigenista, y una y otra vez triunfante en la realidad, comienza a desmoronarse; sin embargo, la realidad que surge sustitutivamente no se acopla a los ideales e intereses de aquél sino a las necesidades de éste: aparecen nuevas formas de explotación y los valores de la cultura indígena son amenazados al romperse el aislamiento andino. De la larga guerra entre el pueblo indígena y la feudalidad, historiada imaginariamente por Manuel Scorza (1929) en su importante ciclo de cinco novelas: de *Redoble por Rancas* (1971) a *La tumba del relámpago* (1979), emerge triunfante una tercera fuerza: la de la gran burguesía moderna.

Desde la década de los 30, Arguedas proyecta su narrativa sobre el mundo indígena; muy pronto, sin embargo, reconoce que ese espacio y sus conflictos son inexplicables si se prescinde de su inserción en el conjunto de la sociedad peruana, lo que comienza a examinar desde 1941, y en el sistema de relaciones entre el Tercer Mundo y el imperialismo, que es una problemática vigente en sus obras a partir de 1964. En todas estas instancias Arguedas ausculta los signos que anuncian la victoria del pueblo quechua, pero, al mismo tiempo, no deja de percibir los peligros que los amenazan. En último término se trata de conciliar el cambio social, destinado a instaurar la justicia, con la permanencia de la tradición cultural indígena. Es obvia la con-

flictividad de esta doble propuesta: transformación, por una parte, y permanencia, por otra.

Paradójicamente las sucesivas ampliaciones del espacio trabajado narrativamente por Arguedas no sólo no inhiben la previa conceptualización del Perú como sociedad escindida y desintegrada; al revés, la suponen y parten de ella como de un *a priori* inmovible, con lo que la aparición de nuevos componentes significa siempre la acumulación de contradicciones y su entramamiento en una conflictividad también cada vez mayor. Este horizonte cambiante y problemático explica la vivaz dinámica de la narrativa de Arguedas; explica, en relación a lo que ahora interesa, las distintas maneras como procesa la dialéctica del cambio y la conservación. Así, por ejemplo, mientras que en *Los ríos profundos* (1958) el énfasis está puesto sobre la preservación de la antigua tradición indígena, en *Todas las sangres* se subraya su posible expansión como sustrato de un proyecto nacional de filiación campesina.

No son, ni una ni otra, opciones simples. En general se tensan entre el temor y la angustia que produce la observación de la realidad, donde la desestructuración del antiguo sistema andino inevitablemente afecta a los valores de la cultura indígena tradicional, y la esperanza de que ese proceso de destrucción desemboque en la fundación de un mundo justo y presidido por la axiología indígena. En cada caso se abren espacios de contradicción. En *Los ríos profundos* se observa que pese al impulso transformador implícito en la movilización de los colonos, con la que se cierra la novela, el narrador —que es el portador de la cosmovisión quechua— prefiere regresar a las fuentes de su experiencia, al *ayllu* donde aprendió a ser indio. En cierto sentido se abandona la proyección histórica para recuperar un pasado que es —precisamente por la acción modificante de la historia— una imagen mítica. En *Todas las sangres* el debate entre los distintos proyectos que tratan de hacer suyo el destino del Perú, a partir nuevamente de la corrosión del orden pasado, culmina con el triunfo del proyecto campesino de Rendón Willka, pero mientras que el desarrollo novelístico de la confrontación se plasma en términos genéricamente realistas, su desenlace apela abiertamente a la utopía, que es otra forma del mito. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971, póstuma), al menos en su ni-

vel propiamente novelesco, se deja testimonio del trágico incumplimiento de todos los designios anteriores. Ni la tradición indígena sobrevive, ni la sociedad peruana se reorganiza de acuerdo a esos valores: el Perú es un hervidero de desconcertados hombres, de fragmentadas culturas, sobre el que pesa el ominoso dominio del capitalismo transnacional.

De esta manera la narrativa de Arguedas consulta el carácter de la historia peruana, en un riguroso contrapunto de ideales y realidad concreta. Da así razón del profundo fracaso del Perú contemporáneo: sobre las ruinas de un mundo injusto no sólo se construyó otro aun más oprobioso, sino que en ese tránsito, además, se perdió, o se está perdiendo, la identidad cultural indígena, esa antigua y espléndida fuente de la nacionalidad. Porque ésta es la historia que cuenta la narrativa de Arguedas, es que desde ella se puede discutir e invalidar el proyecto triunfante y proponer su subversión. Por esto, en los "diarios" de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, desde el centro mismo del fracaso, Arguedas puede volver a imaginar el futuro y restaurar la esperanza.

Pero la obra narrativa de Arguedas no sólo representa la realidad y la interpreta ideológicamente; es también —y tal vez sobre todo— la más intensa e iluminadora reproducción estética de las contradicciones medulares de la formación histórica peruana: en lo esencial, de su desmembrada constitución socio-cultural, donde convergen varios sistemas culturales, con sus respectivas lenguas, y distintos modos de producción, débilmente integrados, dentro de un lento y traumático proceso de homogenización capitalista que finalmente llega con notable retraso. Dentro de la obra de Arguedas se reproduce esta contradicción múltiple. Para revelar la identidad del pueblo indio tiene que emplear los atributos de otra cultura, desde el idioma español hasta la forma novela, pero, dialécticamente, indianiza el español y subvierte la estructura novelesca para enriquecerla con formas —como el mito, la canción, la cuentística folklórica— que provienen del mundo quechua. La obra de Arguedas es, en este sentido, un lúcido ejercicio de transculturación.⁶

6. Cf.: Angel Rama: José María Arguedas transculturador", prólogo a: José María Arguedas: *Señores e indios*, Buenos Aires, Calicanto,

Algo más: en esta operación reproductora no subyace una respuesta mecánica, neutral; se funda, al contrario, en una abierta intencionalidad y en una clara militancia. Las contradicciones sociales no se reproducen desde el vacío sino a partir de una perspectiva, perspectiva que tanto implica actitudes ideológicas concretas (a favor de la liberación del país, contra el imperialismo; del universo andino, contra la dominación alienante de los sectores occidentalizados del país; del pueblo indio, contra quienes lo explotan y desprecian) cuanto opciones literarias específicas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, para mencionar sólo el extremo último de una larga secuencia, se acomete la más audaz experiencia de toda la narrativa peruana: cimentar el relato de la crisis del Perú contemporáneo, la implantación del capitalismo, en la cosmovisión mítica indígena asumida por el narrador y actuante en la figuración de los "zorros" mitológicos, que funcionan también como narradores, y en la oralidad de un discurso múltiple que remite a la oralidad del horizonte quechua y —por extensión— a la conciencia y lenguaje del pueblo.⁷ Lo anterior demuestra hasta qué punto es absurdo seguir afirmando el anacronismo literario de Arguedas.

El nuevo orden

Frente a la narrativa que se vincula a los fenómenos de desestructuración social, y desde allí emite sus contenidos críticos, se produce otra narrativa que sigue de cerca el proceso de modernización de la sociedad peruana: su estructuración y funcionamiento, inclusive sus enjuiciamientos, están determinados por su inserción dentro de ese proceso —que es, por cierto, el reverso del anterior. Esta segunda

1976; Antonio Cornejo Polar: *Los universos narrativos de José María Arguedas*, Buenos Aires, Losada, 1973; y: "Para una interpretación de la novela indigenista", en: *Casa de las Américas*, XVI, 100, La Habana, enero-febrero 1977.

7. Esta perspectiva está siendo desarrollada en su tesis doctoral sobre *El zorro de arriba y el zorro de abajo* por Martín Lienhard. Se alude en esta tesis al "indigenismo al revés" de esta novela: con una conciencia indígena se da razón de Chimbote, núcleo de la industrialización capitalista más moderna en el Perú.

línea narrativa está representada, pero de un modo peculiar, por la obra de Mario Vargas Llosa.

Vargas Llosa realiza plenamente lo que fue ensayado por los narradores "del 50": la modernización del relato. Para que ello fuera posible se requirió el paso de una década y la transformación del sistema productivo de la novelesca hispanoamericana. Con *La ciudad y los perros* (1963), su primera novela, Vargas Llosa se inscribió de lleno —mejor: contribuyó decisivamente a su fundación— en la "nueva narrativa hispanoamericana". El notable éxito internacional de esta novela significó para su autor la superación de las limitaciones que habían ahogado a sus antecesores inmediatos. Al fin una novela moderna (sin duda de calidad excepcional) podía gozar de una industria editorial y de un circuito de comercialización igualmente modernos y podía llegar no sólo a un número incomparablemente mayor de lectores, sino, además, a lectores ya habituados a la experimentación —o permeables a ella— y conocedores de las normas estilístico-estructurales de la narrativa occidental postjoyceana. Como en el proceso económico, aquí también el logro de la modernidad estuvo ligado al alcance de una dimensión internacional.

Es claro que el sistema productivo que sostiene a la narrativa de Vargas Llosa es sustancialmente más desarrollado y eficaz que el peruano; así, entonces, su representatividad, en este orden específico, es parcial e indirecta. Aunque obedece a la dinámica de modernización común a un más o menos vasto grupo de narradores peruanos, Vargas Llosa, al escapar de los estreñimientos nacionales, la realiza en una escala impensable dentro del país. No está demás recordar que en los quince años que corren desde la aparición de *La ciudad y los perros* ningún otro escritor peruano —a excepción tal vez de Scorza, igualmente inscrito en el circuito internacional— ha podido alcanzar la situación de Vargas Llosa. Tal no implica, sin embargo, que la narrativa de Vargas Llosa funcione sólo en consonancia con el contexto internacional, aunque éste sea el de su nivel productivo y —en lo esencial— el de su distribución. Al mismo tiempo actúan sobre ella los condicionamientos nacionales, singularmente en el plano de la experiencia básica del autor y en la configuración de su universo referencial. Es obvio que esta doble inserción puede ser conflictiva.

En toda su primera etapa, que incluye *Los jefes* (1958), *La ciudad y los perros*, *La casa verde* (1965), *Los cachorros* (1968), *Conversación en La Catedral* (1970), la narrativa de Vargas Llosa ofrece una imagen de la sociedad nacional como espacio de inevitable degradación humana. Esta perspectiva amalgama una posición crítica frente a la realidad, crítica que es más ética que social, y una actitud de desconcierto: en *Conversación en La Catedral* sólo el silencio responde a la pregunta, insistentemente formulada, acerca de cuándo, cómo y por qué el Perú y los peruanos cayeron sin remedio en una insalvable defectividad. Este desconcierto puede quedar oculto por el carácter orgánico y totalizante de novelas como *La casa verde* o *Conversación en La Catedral* y por la trabada composición de los sucesos que se relatan, pero una lectura más atenta descubre que se trata de una organicidad y una totalidad ficticias, obtenidas por la combinatoria de fragmentos en el fondo independientes (en cierto sentido la obra de Vargas Llosa es más arte de composición que de narración) y que el engranaje interno del acontecimiento queda librado con mucha frecuencia a la casualidad y al azar, cuya representación concreta se plasma en las coincidencias increíbles que suelen articular estos relatos.

Distingue a la narrativa de Vargas Llosa el hecho que su escepticismo básico no sólo se genera y/o confirma en el examen de la realidad, sino que se convierte en el primer término de una vasta oposición entre realidad y literatura. En otras palabras: la imperfectibilidad de la realidad se enfrenta a la plenitud de la literatura, espacio punto menos que sagrado donde la sustitución de Dios por el hombre es metafóricamente posible. Son muchas las formas que ha empleado Vargas Llosa para exponer esta idea, que es el núcleo de su poética explícita; más interesante resulta, sin embargo, observar su práctica en el nivel textual. Vargas Llosa confiere a la forma del relato un valor de primera línea, asume y emplea masivamente los procedimientos técnicos más modernos e inventa combinaciones complejas y eficaces. Detrás de este esmero técnico-formal, que puede llegar al virtuosismo, existe una clara conciencia acerca del carácter artístico de la narración moderna, pero, además, se desarrolla un importante proceso sustitutorio del incomprensible desorden de la realidad por el cuidadoso or-

den artístico. El caos y la imperfección del mundo, su resistencia frente a los esfuerzos de explicación y el riguroso desatino de los diseños que caprichosamente gobiernan la existencia del hombre y de la sociedad son exorcizados —o pretenden serlo— mediante un sistema formal perfecto y armónico, presidido por firmes leyes de coherencia, donde nada queda librado a la improvisación.

Es visible la tensión que surge entre la índole del referente y del significado con que se le recubre, por una parte, y el carácter de su formalización artística, por otra. Mientras que en la narrativa cuyo símbolo es la obra de Arguedas la producción del texto, su configuración concreta y el sentido que porta reproducen la conflictividad del referente y de la perspectiva con que se le revela, que en última instancia corresponde a las contradicciones del entorno social, aquí, al contrario, se crea una relación de índole inversa: el caos es representado por el orden, para decirlo esquemáticamente. Parece subyacer en esta quiebra la ambivalencia producida por los dos contextos en los que se apoya la narrativa de Vargas Llosa, pero también puede explicarse tal ruptura en la extrema modernidad de uno de ellos, el de su producción y distribución internacionales. En efecto, sometidos a los requerimientos del aparato industrial y comercial capitalista, sus productos —culturales o económicos— aparentan romper el vínculo entre su identidad acabada, de productos ya hechos, y el modo como llegaron a ser lo que son: se trata, en el fondo, de una variante del fetichismo de la mercancía. En cierto modo la perfección del producto textual cumple homológicamente esa condición; es decir, se desliga de sus contradicciones de base y se entrega al lector en la plenitud de su forma.

Las dos últimas novelas de Vargas Llosa (*Pantaleón y las visitadoras*, 1973; *La tía Julia y el escribidor*, 1977) ofrecen algunas novedades. Inauguran por lo pronto, dentro de la literatura peruana, la novela de entretenimiento, con lo que se modifica una tradición prácticamente unánime, a la que también pertenecen las primeras novelas de Vargas Llosa, que concebía y practicaba la escritura novelesca como ejercicio de revelación y crítica de la realidad social. Este cambio está acompañado de un nítido crecimiento de los componentes conservadores en la ideología liberal de Vargas Llosa e implica, en el plano literario, la simplificación

del aparato técnico y del sistema de significaciones del relato y la dilución del escepticismo originario, sea porque el narrador se margina totalmente de la realidad representada, cuya grotesca insensatez es observada desde fuera y desde arriba, como sucede en *Pantaleón y las visitadoras*, sea porque se asume una actitud de irónica autocomplacencia, dentro de la cual el pesimismo no tiene cabida, como acontece en *La tía Julia y el escribidor*. Entre otros factores debe advertirse, como sustrato de este cambio, la transformación del público de la "nueva narrativa hispanoamericana" en la década de los 70: prestigiado por su éxito internacional, este movimiento es acogido por las clases altas y se establece una nueva correlación de expectativas entre el autor y su público.

La veta popular

Las dos opciones desarrolladas por Vargas Llosa —la primera sin duda mucho más importante y valiosa— reflejan el carácter que reviste el proyecto modernizador de la narrativa cuando se integra al proceso general de la modernización capitalista del Perú. Hay desde luego otras y muy dispares opciones: la experimentación de la "narrativa del lenguaje" (v.g.: *Mañana, Mao* —1974— de Carlos Thorne —1924), el relato fantástico (v.g.: *La piedra en el agua* —1977— de Harry Belevan —1945), la novela introspectiva (v.g.: *La hora del tiempo* —1977— de José Antonio Bravo —1937), la novela de no ficción sobre hechos actuales o actualizados (v.g.: *1879* —1977— de Guillermo Thorndike —1940), etc.; pero hay, también, una alternativa en más de un sentido opuesta, la que está representada por el grupo "Narración", que podría denominarse, sin mayor precisión, narrativa popular.⁸

En 1966, 1971 y 1974 aparecieron los hasta ahora tres únicos números de la revista *Narración*. A partir de ellos y de las obras que han publicado los escritores agrupados

8. Es una denominación insatisfactoria. Evidentemente la narrativa popular, en estricto sentido, es la producida oralmente (en español o en lenguas nativas) por el pueblo. Cada vez se hace más imperioso incluir este vasto sistema literario dentro del cuadro de la literatura peruana.

en esta publicación, de manera especial durante la década del 70, se puede observar el surgimiento y primera consolidación de una línea narrativa diferente, explícitamente sustentada en el marxismo, que afina y perfecciona el concepto y la praxis del relato social otorgándole una perspectiva popular. Ciertamente es un empeño que tiene antecedentes: los más obvios, *El tungsteno* (1931) y "Paco Yunque" (1951) de César Vallejo (1892-1938), *El retoño* (1950) de Julián Huanay (1907-1969) o *No una sino muchas muertes* (1957) de Enrique Congrains (1932), pero sin duda es con el grupo "Narración" que esta vertiente de la novela y el cuento se organiza con amplitud y consistencia, formando una corriente que también se manifiesta en el plano de la reflexión teórico-crítica sobre la literatura y su inserción en la sociedad peruana. Al mismo tiempo este grupo ensaya el género "crónica" como ejercicio de producción colectiva.

En un primer momento las obras de esta tendencia (como *Los inocentes* —1961— de Oswaldo Reynoso —1932— o *El viejo saurio se retira* —1969— de Miguel Gutiérrez —1940—) no parecen diferenciarse sustancialmente de la narrativa urbana inmediatamente anterior o coetánea, en especial del modelo muy constante de los relatos acerca de la adolescencia; sin embargo, la explicitación, fuerza e incisividad de su crítica social, de una parte, y el empeño por hacer coincidir la perspectiva del relato con la índole popular de sus referentes, de otra, anuncian el desarrollo posterior, más maduro pero todavía en pleno proceso de perfeccionamiento, de una narrativa popular, tal como se aprecia en las obras de Antonio Gálvez Ronceros (1932), Augusto Higa (1946) o Roberto Reyes (1947), ligados al grupo "Narración", o de otros escritores jóvenes que en cierto modo comparten este proyecto: Luis Urteaga (1940), Fernando Vidal (1943), Omar Ames (1947) y muchos otros de obra dispersa en revistas. Destaca nítidamente Gregorio Martínez (1942): sus cuentos (*Tierra de caléndula*, 1975) y sobre todo su novela (*Canto de sirena*, 1975) son hasta ahora la realización más plena de esta tendencia.

De manera más o menos inmediata estos narradores sitúan su producción de cara a las contradicciones de la formación del capitalismo moderno en el Perú, pero lo hacen desde la conciencia de los grupos oprimidos por una dinámica económica cuya condición es la extrema pauperización

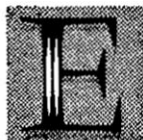
de muy amplios estratos sociales, como sucede dramáticamente sobre todo en la segunda mitad de los 70. La demora en el establecimiento del capitalismo moderno en el Perú y los altos índices de desocupación determinan que el proletariado no se consolide con suficiente fuerza durante un extenso período; por esto, la narrativa que revela desde abajo el proceso de la sociedad nacional no tiene carácter proletario sino —genéricamente— popular: asume parcialmente la visión de esta clase pero también, y a veces confusamente, las de ciertos sectores del campesinado costeño, de los grupos marginales o de la pequeña burguesía cada vez más empobrecida. Se trata de una base ciertamente inestable y contradictoria (sobre todo si forzosamente tiene que entrar en relación con un sistema literario institucionalizado por los grupos dominantes);⁹ sin embargo, pese a esto, es notable la fortaleza con que se imprime una perspectiva popular frente a la problemática del país y no menos notables los logros en el plano de la formalización: no es en modo casual que, como lo hizo Arguedas en otra dimensión, muchos de estos narradores, como Gálvez Ronceros o Gregorio Martínez, trabajen en la enunciación de un lenguaje popular cuya primera y más significativa seña es su resonancia de oralidad.

Apertura

Como toda hipótesis, la que se expresa en estas páginas no se cierra en su primera formulación; no se cierra, además, porque se trata de historia viva: el modo como se resuelva la extrema violencia de las contradicciones sociales del Perú de hoy no sólo orientará el desarrollo futuro de nuestra narrativa. Obligaré también a repensar la interpretación de lo producido durante estos últimos y tensos años.

9. Dos medidas del gobierno de Velasco pudieron significar el cambio de signo de esa institucionalidad: la oficialización del quechua y la socialización de los diarios de circulación nacional; sin embargo, como parte del fracaso global de esta experiencia, la oficialización jamás tuvo efectos prácticos y la socialización rápidamente derivó en un burdo mecanismo de censura.

PARA UNA ECONOMIA POLITICA DE LA MUSICA / JACQUES ATTALI



L conocimiento occidental trata, desde hace veinticinco siglos, de ver el mundo. No ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha. Nuestra ciencia siempre ha buscado vigilar, contar, abstraer y castrar los sentidos, olvidando que la vida es ruidosa y que sólo la muerte es silenciosa: ruidos del trabajo, de los hombres, de las bestias. Ruidos comprados, vendidos o prohibidos. Nada esencial ocurre en ausencia del ruido.

Hoy la mirada ha fracasado, no puede ver más nuestro futuro, al haber construido nuestro presente hecho de abstracción, de sinsentido y de silencio. De allí la necesidad de aprender a juzgar una sociedad por sus ruidos, sus artes y sus fiestas más que por sus estadísticas.

Escuchando los ruidos podremos comprender mejor a dónde nos lleva la locura de los hombres y de las cuentas, y qué esperanzas son posibles todavía.

Entre los ruidos, la música, en cuanto producción autónoma, es un invento reciente. De hecho, hasta el siglo XVIII ella estuvo fundida en una totalidad. Ambigua y frágil, aparentemente menor y accesoria, ella ha invadido nuestro mundo y nuestra vida cotidiana; hoy es inevitable, como si en un mundo privado de sentido, la seguridad de los hombres

reclamara, cada vez más, un ruido de fondo. Hoy, donde está la música encontraremos el dinero. Incluso si nos limitamos a las estadísticas, en ciertos países ya se le dedica más dinero que a asearse, leer o beber. La música, disfrute inmaterial, ha devenido en mercancía, y viene a anunciar una sociedad del signo de la venta de lo inmaterial, de la relación social unificada en el dinero.

Ella anuncia porque es *profética*. Desde siempre ella ha contenido en sus principios el anuncio de los tiempos venideros. Así vemos que si *la organización política del siglo XX tiene raíces en el pensamiento político del XIX, éste se encuentra prácticamente entero, como germen, en la música del XVIII.*

La música se ha transformado en los últimos veinte años, y su mutación anuncia que las relaciones sociales van a modificarse. Por lo pronto la producción material ha cedido su lugar al intercambio de signos. El show-business, el star-system, el hit parade señalan una profunda colonización institucional y cultural. La música está allí para hacer comprender las mutaciones. Ella obliga a la invención de nuevas categorías, de nuevas dinámicas que regenerarán una teoría social hoy pasmada, entrampada, moribunda.

Espejo de la sociedad, ella nos conduce a una evidencia: la sociedad es mucho más de lo que las categorías del economicismo, marxista o no, quisieran hacernos creer.

La música es más que un objeto de estudio: ella es un medio de percibir el mundo. Un instrumento de conocimiento. Actualmente ninguna teorización a través del lenguaje o de las matemáticas es ya suficiente, pues todas están recargadas de significantes preestablecidos, incapaces de dar cuenta de lo esencial del tiempo: lo cualitativo y lo fluido, la amenaza y la violencia. Los conceptos mejor establecidos se disuelven y todas las teorías flotan ante la creciente ambigüedad de los signos usados e intercambiados. Las representaciones disponibles de la economía, entrampadas en esquemas establecidos en el siglo XVII o lo más tarde hacia 1850, no pueden predecir, describir ni aún expresar lo que nos espera.

Hay, pues, que imaginar formas teóricas radicalmente nuevas para enfrentar las nuevas realidades. La música, organización del ruido, es una de esas formas. Ella refleja la fabricación de la sociedad, ella es la banda audible de las

vibraciones y de los signos que componen la sociedad. *Instrumento del conocimiento, ella incita a descifrar una forma sonora del saber.*

Mi intención no es solamente teorizar *sobre* la música, sino teorizar a través de la música. Fluirán conclusiones extrañas, inaceptables, sobre la música y sobre la sociedad, sobre el pasado y sobre el futuro. Es quizás por ello que la música es poco escuchada y que, como en todos los aspectos de la vida social cuyas reglas se desintegran (la sexualidad, la familia, la política), hay una censura y una negativa a apreciar sus consecuencias.

La música aparece, en los capítulos siguientes, como encontrando su origen en la muerte ritual, de la que ella es un simulacro, como forma menor de sacrificio y anunciadora del cambio. Se verá en eso que ella es un atributo del poder político y religioso, que significó el orden, pero también anunció la subversión. Después, ingresada al intercambio mercantil, ella ha participado en el crecimiento y en la creación del capital y del espectáculo; fetiche mercantil, la música se ha convertido en ejemplo de la evolución de toda nuestra sociedad: desritualizar una forma social, reprimir una actividad del cuerpo, especializar su práctica, venderla como espectáculo, generalizar su consumo y luego organizar su almacenamiento hasta privarla de su sentido. Ella anuncia hoy, cualquiera que sea el modo de propiedad del capital, el advenimiento de una sociedad repetitiva donde ya nada ocurrirá, a la vez que anuncia la emergencia de una formidable subversión y, con ella, una organización radicalmente nueva, no teorizada aún y de la cual la autogestión no es sólo un eco muy asordinado.

Por ello la música no es inocente: incuantificable, improductiva, signo puro, hoy *en venta*, ella delinea a grandes rasgos la sociedad en construcción, donde lo informal es producido y consumido en serie, donde la diferencia se recrea artificialmente en la multiplicación de objetos cuasi idénticos.

Ninguna sociedad organizada existe sin estructurar en su seno las diferencias. Ninguna economía mercantil se desarrolla sin reducir sus diferencias en la serie. La autodestrucción del capitalismo se encuentra en esta contradicción, que la música vive de manera ensordecedora: instrumento de diferenciación, ella se ha convertido en un lugar de repetición. Ella misma se indiferencia, se vuelve armónica den-

tro de la mercancía y se oculta en el vedetariado. Ella da a entender, así, lo esencial de las contradicciones de las sociedades desarrolladas: *una búsqueda angustiada de la diferencia perdida, dentro de una lógica en donde la diferencia ha sido abolida.*

El arte lleva la marca de su tiempo. Sin embargo, su claro reflejo ¿Es una estrategia de conocimiento? ¿Es un instrumento de lucha? En los códigos que estructuran los ruidos y sus mutaciones, se anuncia una práctica y una lectura teórica nueva: *establecer relaciones entre la historia de los hombres, la dinámica de la economía y la historia del ordenamiento de esos ruidos en los códigos; predecir la evolución de uno por las formas del otro; interpenetrar la economía y la estética, mostrar que la música es profética y que la organización social resulta su eco.*

Por lo tanto, este libro no es un ensayo pluridisciplinario, sino un llamado a la *indisciplina teórica*, a escuchar la materia sonora como anuncio de la sociedad. El riesgo de acabar en la poética parece grande, puesto que la música tiene una dimensión metafórica esencial: "La metáfora no es para el verdadero poeta una figura de la retórica, sino una imagen sustituida que él ubica realmente delante de sus ojos en lugar de una idea" (Nietzsche, *El origen de la tragedia*).

Así, la música es metáfora verosímil de lo real. No es una actividad autónoma, ni una implicancia automática de la infraestructura económica. Es anuncio, pues el cambio se inscribe en el ruido antes de transformar la sociedad. En definitiva, la sociedad es un juego de espejos donde todas las actividades se reflejan, se definen, se registran y se deforman. Al mirarse en uno, nunca se tiene sino la imagen del otro. A veces un juego complejo de espejos da una visión rica por inesperada y profética. A veces no entrega sino el vértigo de la nada.

Mozart o Bach reflejan el sueño burgués de la armonía mejor y antes que toda la teoría política del siglo XIX. Hay en las óperas de Cherubini un soplo revolucionario raramente alcanzado en el debate político. Joplin, Dylan o Hendrix dicen más sobre el sueño liberador de los años sesenta que cualquier teoría de la crisis. Los productos estandarizados de la farándula contemporánea —los hit-parades y el

show-business— son las caricaturas ridículas y proféticas, de las formas venideras de la canalización represiva del deseo.

Esta importancia cardinal de la música en el anuncio de la visión del mundo, no es nueva. Para Marx la música es "espejo de la realidad"; para Nietzsche "palabra de la verdad"; para Freud, "texto a descifrar". Ella es todo eso, porque es uno de los lugares donde se disfrazan los cambios y secreta la ciencia. "Si usted cierra los ojos, usted pierde el poder de abstracción" (Michel Serres).

Aunque no fuera sino un medio para hablar al hombre de la obra del hombre, para escuchar y hacer oír su alienación, sentir la inmensidad inaceptable de su futuro silencio y la amplitud de su creatividad codificada, escuchar la música es escuchar todos los ruidos y darse cuenta de que su apropiación y su control son reflejo del poder, esencialmente político.

LOS RUIDOS DEL PODER

Ruidos y política

Más que los colores y las formas, los sonidos y sus arreglos diseñan las sociedades. Con el ruido nace el desorden y su contrario: el mundo. Con la música nace el poder y su contrario: la subversión. En el ruido se leen los códigos de la vida, las relaciones entre los hombres. Clamor, Melodía, Disonancia, Armonía; cuando está diseñado por el hombre con instrumentos específicos, cuando invade el tiempo de los hombres, cuando es sonido, el ruido se convierte en fuente de proyecto y de poder, de sueño: música. Corazón de la racionalización progresiva de la estética y refugio de la irracionalidad residual, medio de poder y forma de diversión.

Por todas partes los códigos analizan, señalan, restringen, enderezan, reprimen, canalizan los sonidos primitivos del lenguaje, de los cuerpos, de los instrumentos, de los objetos, de las relaciones con los otros y con uno mismo.

Toda música, toda organización de sonidos es, por tanto, el instrumento para crear o consolidar una comunidad, una totalidad; es el nexo de un poder con sus sujetos y más generalmente un atributo del poder, cualquiera que este sea. Una teoría del poder exige, hoy en día, una teoría de la ubicación del ruido y de su puesta en marcha. Ins-

trumento de demarcación del territorio de las aves, el ruido se inscribe, desde sus orígenes, dentro de la panoplia del poder. Equivalente al enunciado de un espacio, él indica los límites de un territorio, los medios de hacerse escuchar y de sobrevivir alimentándose.¹ Y porque el ruido es fuente de poder, el poder ha estado siempre fascinado por escucharlo. En un texto extraordinario y poco conocido² Leibniz describe minuciosamente la organización política ideal, el "Palacio de las Maravillas", autómata armonioso en donde se despliegan todas las ciencias de la época y todas las herramientas del poder: "Estos edificios serán construidos de tal manera que el dueño de la casa pueda oír y ver todo lo que se dice y hace sin que se le perciba, por medio de espejos y de mangueras, lo cual resultaría una cosa muy importante para el Estado y una suerte de confesionario político. "Escuchar, censurar, registrar, vigilar son armas del poder. La tecnología del escuchar, del poner en orden, de la transmisión y de la grabación del ruido, se inscribe en el corazón de este dispositivo. El simbolismo de las Palabras Congeladas, de las Tablas de la Ley, de los ruidos grabados y del escuchar, son los sueños de los politólogos y los fantasmas de los hombres del poder: escuchar, memorizar, es poder interpretar y dominar la historia, manipular la cultura de un pueblo, canalizar su violencia y su esperanza. Quién no presiente que hoy el proceso —llevado a sus extremos— está haciendo del Estado moderno una fuente gigantesca y única de emisión de ruido, al mismo tiempo que un centro de audición general. ¿Audición de qué? ¿Para hacer callar a quién?

La respuesta está dada, clara e impecable, por los teóricos del totalitarismo. Todos ellos, indistintamente, señalan que hay que prohibir los ruidos subversivos, porque anuncian exigencias de autonomía cultural, reivindicaciones de las diferencias o de la marginalidad: la preocupación por mantener la tonalidad, la primacía de la melodía, la des-

1. "Sea que se busque el origen de las artes, sea que se observe las primeras criaturas, se verá que todo está relacionado, en el principio, a los medios de subsistencia". J. J. Rousseau, *Essai sur l'inégalité*.

2. Citado por Michel Serres en *Don Juan o el Palacio de las Maravillas*. Les Études Philosophiques, Nº 3, 1966, p. 389.

confianza respecto a los lenguajes, a los códigos, a los instrumentos novedosos, el rechazo de lo anormal se encuentran en todos esos regímenes; traducciones explícitas de la importancia política de la represión cultural y del control del ruido. Para Zdanov, por ejemplo, en un discurso de 1948 que jamás ha sido realmente desautorizado, la música, instrumento de presión política, debe ser apacible, tranquilizante. "Nosotros estamos ante una lucha muy aguda —escribía— si bien velada en apariencia, una lucha que enfrenta dos tendencias. Una representa en la música soviética, una base sana, progresista, fundada sobre el reconocimiento del papel enorme desempeñado por la herencia clásica y en particular por las tradiciones de la escuela musical rusa, sobre la asociación de un contenido ideológico elevado, de la verdad realista, con vínculos orgánicos profundos con el pueblo. La segunda tendencia expresa un formalismo extraño al arte soviético, el rechazo de la herencia clásica, bajo la cubierta de un falso impulso hacia la novedad, el rechazo del carácter popular de la música, la negativa a servir al pueblo, todo ello en beneficio de las emociones estrechamente individualistas de un pequeño grupo de estetas elegidos. Los compositores soviéticos tienen dos altas responsabilidades. La principal es la de desarrollar y perfeccionar la música soviética. La otra consiste en defender la música soviética contra la intrusión de elementos de la decadencia burguesa. No hay que olvidar que la URSS es actualmente la auténtica depositaria de la cultura musical universal, de la misma forma que, en los otros campos, *ella es baluarte de la civilización y de la cultura humanas contra la decadencia burguesa y la descomposición de la cultura...* Así, no es sólo el oído musical sino el oído político de los compositores soviéticos lo que debe ser más sensible. Vuestra tarea consiste en confirmar la superioridad de la música soviética, *crear una música soviética poderosa*". Todo el discurso de Zdanov es estratégico y militar: la música debe ser baluarte contra la diferencia, para eso, ella debe ser poderosa y protegida.

Se encontrará la misma preocupación, la misma estrategia y el mismo vocabulario en los teóricos nacional-socialistas; así Stege: "Si uno prohíbe el Jazz negro, si los enemigos del pueblo componen una música intelectual privada de alma y de corazón, sin encontrar auditores en Alema-

nia, esas decisiones no son arbitrarias... ¿A dónde se llegaría si la evolución estética de la música alemana se hubiera orientado en la dirección de los años de la postguerra? El pueblo habría perdido todo contacto con el arte. Se hubiera desarraigado espiritualmente por no hallar satisfacción en una música degenerada e intelectual, buena para ser leída más que para ser escuchada. La brecha entre el pueblo y el arte se convertía en un abismo imposible de salvar, las salas de teatro y de conciertos hubieran permanecido vacías y los compositores que trabajan en una dirección opuesta al alma popular no hubieran tenido otros oyentes que ellos mismos, suponiendo que hubieran podido seguir componiendo sus propias lucubraciones".³

Al teorizar el control, sin hacerlo necesariamente como en las dictaduras, la dinámica económica y política de las sociedades industriales de democracia parlamentaria lleva también al poder a invertir el arte y a invertir en el arte. La monopolización de la emisión de mensajes, el control del ruido y la institucionalización del silencio de los demás son, por doquier, condiciones de la perennidad de un poder. Esta canalización adquiere una forma nueva, menós violenta y más sutil: las leyes de la economía política se convierten en leyes de censura.

La música y el músico, devienen, para lo esencial, en objetos de consumo como los demás, recuperadores de subversión o ruidos sin sentido.

La técnica de difusión de la música ayuda, actualmente, a constituir un sistema de escucha y vigilancia social. Muzak, la gran empresa americana de venta de música estandarizada, se presenta como "el sistema de seguridad para los años 70", pues ella permite utilizar los canales de difusión musical para hacer circular las órdenes. El monólogo de las músicas estandarizadas, estereotipadas, acompaña y encuadra una vida cotidiana donde ninguna persona tiene realmente la palabra. Dejando de lado a aquellos explotados que todavía pueden gritar por su música, sus miserias, sus sueños de absoluto y de libertad, lo que hoy en día denominamos música no es otra cosa que el disfraz del

3. Fritz Stege, *La situation actuel de la musique Allemande*, 1938.

poder monologante. Mofa suprema, nunca antes los músicos han hablado tanto de comunicarse con su público y jamás, tampoco, esta comunicación ha sido tan mistificadora. La música parece sólo un pretexto, un tanto molesto, para gloria de músicos y para expansión de un nuevo sector industrial. Por tanto, ella es una actividad esencial del conocimiento y de la relación social.

Ciencia, mensaje y tiempo

"Esta notable ausencia de textos sobre la Música"⁴ nos remite a una imposible definición general, a una ambigüedad fundamental: "Ciencia del empleo racional de los sonidos, es decir, aquellos que entran en una escala, llamada gama" dice el *Littré* al final del siglo XIX para reducirla a su dimensión armónica, para confundirla con la pura sintaxis. "Simplicidad máxima de los signos", "mensaje limitado, forma codificada de comunicación de los universales"⁵ señala en contrario Michel Serres para recordar que más allá de la sintaxis, está el sentido. ¿Pero qué sentidos? La música es "la confrontación dialéctica con el discurrir del tiempo".

Ciencia, mensaje y tiempo, la música es todo ello a la vez, ya que es por su presencia, medio de comunicación entre el hombre y su contorno, forma de expresión social y duración. Ella es terapéutica, purificadora, envolvente, liberadora, enraizada en una idea global del saber sobre el cuerpo, en la búsqueda del exorcismo por medio del ruido y la danza. Pero es también el tiempo pasado en ser producida, escuchada, intercambiada.

Ella remite, por tanto, a la triplicidad de toda obra humana, al mismo tiempo júbilo del creador, valor de uso para el auditor y valor de intercambio para el vendedor. En ese juego que bascula entre las diversas formas posibles de la actividad del hombre, la música fue, y es aún, omnipresente: "El arte está en todo porque el artificio está en el corazón de la realidad".⁶

4. Michel Serres, *Esthétique sur Carpaccio*, Hermann, 1975.

5. M. Serres, *op. cit.*

6. J. Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, 1976, p. 116.

Espejo

Pero es más, "es el espejo dionisiaco del mundo" (Nietzsche). "Es el hombre descrito por el hombre en el lenguaje de las cosas" (P. Schaeffer).

Espejo, pues, producción inmaterial, ella se remite a la estructuración de paradigmas teóricos, mucho antes que a la producción concreta. Ella es así, superficie inmaterial de registro de la obra de los hombres, marca de una carencia, trozo de utopía por descifrar, información en matriz, *memoria* en la que los que la escuchan graban sus propios sentidos personalizados, precisados, modelados, afirmados con el tiempo, memoria colectiva del orden de las genealogías, detentadora del verbo y de la división social.⁷

Pero ella refleja una realidad en movimiento. Entre la polifonía primitiva, el contrapunto clásico, la armonía tonal, el dodecafonismo serial, y la música electro-acústica, no hay en común más que un principio de formalización del ruido siguiendo sintaxis cambiantes. La historia de la música es "la odisea de una errancia, la aventura de sus ausencias".⁸

Por lo tanto, aún hoy día, la tradición musicológica e histórica quiere conservar una visión progresiva de la música, sucesivamente "primitiva", "clásica" y "moderna". Esquema superado en todas las ciencias humanas, en las que es ilusoria la búsqueda de una evolución estructurada linealmente. Ciertamente, se puede identificar tiempos fuertes, y se podrá asimismo apreciar que cada ruptura social mayor ha sido precedida por una mutación esencial en los códigos de la música, en su modo de audición y en su economía. Así en Europa, durante tres periodos y con tres estilos (la música litúrgica del siglo X, la música polifónica del siglo XVI, y la armonía de los siglos XVIII y XIX) la música se ha expresado a través de un código único estable, con modos de organización económica estables; paralelamente, una ideología dominaba muy claramente las sociedades. En los intervalos, periodos de confusión y de desorden prepararon su nacimiento. De la misma forma, un cuarto periodo, más breve, parece haber aparecido en los años cincuenta,

7. Cf. Zahan, *La Dialectique du verbe chez les "Bambaras"*, Mouton, 1963.

8. Michel Serres, op. cit.

con un estilo coherente fundido en el crisol de la música negra americana, una producción estable apoyada en la formidable demanda de la juventud en los países en expansión económica rápida y en la nueva organización económica de la difusión que la grabación hacía posible.

Como la manada de bueyes del pueblo de los Nuer, espejo y doble del pueblo, del que habla Girard,⁹ la música es paralela a la sociedad humana, estructurada como ella y cambiante como ella. No evoluciona linealmente, sino imbricada en la complejidad y la circularidad de los movimientos de la historia.

Esta simultaneidad de la evolución económica y musical está presente en todo: uno puede, por ejemplo, jugar con la idea que la simultaneidad de la aceptación del semi-tono y la expansión de los comerciantes del Renacimiento, no se debe al azar. Asimismo, no es sin razón, que antes de los furros y las guerras del siglo XX, antes que la escalada del ruido social, Russolo escribiera en 1913, el *Arte dei Rumori* y el ruido haya entrado en la música, como la industria en la pintura, o incluso que con la gran expansión industrial haya aparecido el uso ilimitado de las grandes orquestas; que, con la desaparición de los tabús haya emergido una industria de la música, que promueve hasta la caricatura, la canalización mercantil de los deseos; que con la juventud contestataria el estilo rock y la música soul emerjan para luego disolverse en la recuperación de la juventud a través de la farándula; en fin, que la forma sabia y represiva de la producción musical autorizada hoy en los países que son propiedad del Estado, califique al "socialismo", como el simple sucesor del capitalismo, un poco más eficaz y sistemático en la normalización de los hombres y en la búsqueda frenética de la perfección estéril e indiferenciada.

En el momento donde los valores se confunden, cuando las mercancías se ponen a hablar entre ellas en lugar de los hombres, un lenguaje muy pobre (y cada vez más musical en la publicidad) estalla la evidencia del final de los códigos estéticos: "La odisea musical ha terminado, el grafismo ha rizado el rizo".¹⁰

9. René Girard, *La violence et le sacré*, Grasset, 1972.

10. Michel Serres, op. cit.

Y bien, ¿se puede establecer un puente? ¿Escuchar la crisis de la sociedad a través de la de su música? ¿y la música a través de sus relaciones con el dinero? La economía política de la música es por tanto muy particular; ingresada tardíamente en la mercancía, flota en lo inmaterial. Economía sin cantidad. Estética de la repetición. Es por eso que la economía política de la música no es marginal, sino premonitoria. Los ruidos de una sociedad se adelantan a sus imágenes y a sus conflictos materiales.

Nuestra música nos habla del mañana. Escuchémosla.

La profecía

La música es profecía. En sus estilos y en su organización económica se adelanta al resto de la sociedad, porque explora, dentro de un código dado, todo el campo de lo posible más rápidamente de lo que pueda hacerlo la realidad material. Ella hace escuchar el nuevo mundo, que poco a poco se hará visible, se impondrá, reglamentará el orden de las cosas; ella no es sólo la imagen de las cosas sino la superación de lo cotidiano y el anuncio de su futuro. En esto, el músico, incluso el oficial, es peligroso, subversivo, inquietante, y no se podrá desligar su historia de la represión y de la vigilancia.

Músico, sacerdote, celebrante constituye de hecho una única función en los pueblos antiguos. Juglar del poder, anunciador de la liberación. El está a la vez en la sociedad, que lo protege, lo compra, y lo financia, y fuera de ella cuando la amenaza con sus visiones. Cortesano y revolucionario: para quien desee entender bien la ironía de sus alabanzas, la ruptura está detrás de la puesta en escena. Cuando él reconforta, aliena; cuando inquieta, destruye; cuando habla muy alto, el poder lo hace callar. A menos que no anuncie otra cosa que las nuevas algaradas y las glorias del poder afirmándose.

Creador, él modifica la realidad del mundo. A veces conscientemente, como Wagner, al escribir en 1848, el mismo año en que aparecía el *Manifiesto Comunista*: "Yo deseo destruir este orden establecido que divide a la humanidad, hecha para ser unida, en pueblos enemigos, en poderosos y débiles, en ricos y en pobres, que otorga a unos todos los derechos y no concede ninguno a los otros, pues este es-

tado de cosas puebla el mundo de infelices. Deseo destruir este orden establecido que transforma a millares de seres en esclavos de una minoría, y hace de esta minoría la esclava de su propio poder y de su propia riqueza. Yo quiero destruir este orden establecido que ha levantado una muralla entre el placer y el trabajo".¹¹ Espléndido llamado moderno de quien, luego de las barricadas de Dresden, tendría "la actitud del rebelde que ha traicionado la rebelión" (Adorno). O incluso Berlioz, llamando a la insurrección: "La música, hoy con la fuerza de su juventud, es emancipada, libre: ella hace lo que quiere. Muchas de las viejas reglas no tienen ya lugar: fueron hechas por observadores distraídos o por espíritus rutinarios para otros espíritus rutinarios. Las nuevas necesidades del espíritu, del corazón y de los sentidos del oído imponen nuevas tentativas e incluso, en ciertos casos, la infracción de las antiguas reglas". Ruidos de revolución. Sonoridad del poder. Conflictos de ruidos donde él es el misterioso, extraño y ambiguo iluminador; después de haber estado mucho tiempo encerrado, cautivo del poder.

EL MÚSICO ANTES DEL CAPITAL

El músico, como la música, es ambiguo. El juega un doble juego. A la vez *musicus* y *cantor*, reproductor y profeta. Excluido, lanza una mirada política sobre la sociedad. Integrado, es su historiador, reflejo de sus más profundos valores. Habla sobre y contra ella. Esta dualidad está presente antes de que el capital llegue a imponerle sus reglas y sus censuras. La distinción entre músico y no-músico —que separa al grupo de la palabra del brujo— constituye sin duda una de las primeras divisiones del trabajo, una de las primeras diferenciaciones sociales en la historia de la humanidad, antes incluso que apareciera la jerarquía social.

Chamán, médico, músico. Es una de las primeras visiones de una sociedad sobre sí misma, uno de los primeros catalizadores de las violencias y los mitos. Más aún, yo diría que el músico forma parte del conjunto del proceso de sacrificio, canalizador de la violencia y que la identidad original *magia-música-sacrificio-rito* explica esta posición del

11. R. Wagner, *La Revolution* (1848).

músico en la mayoría de las civilizaciones: a la vez *excluido* (relegado muy abajo en la jerarquía social) y *sobrehumano* (el genio, la estrella adorada y divinizada). A la vez separador e integrador.

En las civilizaciones de la antigüedad, el músico es frecuentemente un esclavo, a veces un intocable. Hasta en el siglo XX inclusive, el Islam prohíbe a los creyentes comer en la misma mesa que un músico. En Persia, la música es desde hace tiempo una actividad reservada a las prostitutas, o cuando menos deshonrosa. Al mismo tiempo, las religiones antiguas producen la casta de los músicos-sacerdotes adjuntos al servicio del templo, y se organizan alrededor de mitos de poderes sobrenaturales y civilizadores del músico. Orfeo alimenta a los animales y trasplanta los árboles, Anfión atrae a los peces, Arión construye los muros de Tebas. Los poderes medicinales de la música convierten a los músicos en terapeutas: Pitágoras, o Empédocles curan a los poseídos al igual que Ismenias cura la ciática. David salva a Saúl de la locura tocando el arpa.

Pese a la ausencia de jerarquización económica en esas sociedades, la música se inscribe con precisión en los sistemas de poder. Ella es un reflejo de las jerarquías políticas. A punto tal que muchos musicólogos reducen la historia de la música a la de los príncipes.

Cierto, en los reinos ricos, una orquesta era siempre demostración de poder. En China, el código musical se reduce a cinco palabras: Palacio, Deliberación, Cuerno, Manifestación, Alas.¹² Palabras del poder. Palabras de subversión. Más aún, el número y la configuración de los músicos indicaban el rango nobiliario del señor que poseía la orquesta: un cuadrado para el Emperador, tres filas para los grandes dignatarios. El Emperador autoriza las formas de la música asegurando el buen orden de la sociedad y prohíbe aquellos que pueden agitar al pueblo. En Grecia, aun si no hay, con excepción de Esparta, se da un encuadre estatal de la música, y en Roma, donde los emperadores aseguran su popularidad financiando espectáculos populares, ella es esencial en la disposición de poderes. En general, en toda la antigüedad, encontramos ese afán por controlar la música.

12. María Seriabine, *Le Langage musical*, Ed. de Minuit, 1963.

ca, canalizadora, implícita o explícita, de la violencia, reguladora de la sociedad. M^ontesquieu lo comprendió; para él la música es en los griegos un placer necesario para la pacificación social, un modo de intercambio, el único que es compatible con las buenas costumbres. Explícitamente, él opone música a homosexualidad, y anuncia la permuta "¿Por qué escoger la música preferentemente? Es que de todos los placeres de los sentidos no hay ninguno que corrompa menos el alma. Nosotros nos sonrojamos al leer en Plutarco que los tebanos, para calmar los hábitos de los jóvenes, establecieron por ley un amor que habría de ser proscrito por todas las naciones del mundo".¹³

Pero al contrario de esta canalización política subterránea y perseguida, una música subversiva se ha mantenido siempre; una música popular, instrumento de culto extático, exceso de la violencia no censurada; rito dionisiaco en Grecia y en Roma, al que se añaden otros cultos venidos del Asia Menor. La música es el lugar de la subversión, transcendencia del cuerpo. Rompiendo con las religiones y los poderes oficiales, estos ritos reagrupan, en los despoblados o en las grutas, a los marginales: mujeres y esclavos emigrados. La sociedad los tolera a veces, o trata de integrarlos a la religión oficial, pero de tiempo en tiempo, los reprime muy brutalmente: hubo en Roma un muy famoso caso que terminó con cientos de condenados a muerte. Actividad masiva por excelencia, la música es, como la multitud a la vez amenazante y fuente necesaria de legitimidad, riesgo que todo poder debe correr al intentar canalizarla.

Más tarde, Carlomagno dio forma a la unidad política y cultural de su reino imponiendo en todas partes la práctica del canto Gregoriano, comprendida la fuerza armada. En Milán, fieles a la liturgia ambrosiana, se quemó los libros de himnos en la plaza pública. Vagabundo hasta el fin del siglo XIII, el músico se convierte luego en un doméstico.

Vagabundo

Fueron necesarios siglos para que la música entre en el intercambio mercantil. Durante toda la Edad Media, el *juglar* queda fuera de la sociedad; la Iglesia lo condena, y lo acu-

13. *El espíritu de las leyes.*

sa de paganismo y de prácticas mágicas. Su modo de vida itinerante lo hace un personaje poco recomendable, cercano al vagabundo o al pícaro.

El término, de origen latín (*joculare*: divertir) designa a la vez a los músicos, instrumentistas, y cantantes, y otra gente del espectáculo (mimos, acróbatas, bufones, etc.). Estas funciones no son, a la sazón, separables. El juglar no tiene empleo fijo; se desplaza para ofrecer sus servicios a domicilio. El "es" la música y el espectáculo del cuerpo. El por sí solo crea, lleva y organiza, toda su circulación en la sociedad.

Los consumidores de música pertenecen indistintamente a todas las clases sociales: los campesinos en las fiestas cíclicas y nupciales, los artesanos y cófrades en las fiestas del santo patrono y los banquetes anuales, burgueses y nobles. Un juglar puede muy bien tocar una noche durante unas nupcias pueblerinas y la noche siguiente en un castillo, en el que come y duerme con los sirvientes. El mismo mensaje musical circula y en todas esas ocasiones el repertorio es el mismo. Los aires populares son interpretados en las cortes, las melodías compuestas en los palacios llegan a los pueblos y se convierten, más o menos modificados, en canciones campesinas. Asimismo, los trovadores componen frecuentemente sus poemas basados en aires pueblerinos.

Salvo por la música religiosa, no hay todavía música escrita. Los juglares tocan de memoria melodías sin variedad, compuestas por ellos, o danzas campesinas muy viejas regadas por toda Europa y el Cercano Oriente, o incluso canciones inventadas por nobles y letrados. Si una melodía gusta, se escribe sobre diversos textos. Todos estos estilos funcionan aproximadamente sobre las mismas estructuras, reversiblemente intercambiadas por los juglares, que organizan una circulación permanente entre música popular y música cortesana.

En ese mundo precapitalista, donde la música es una forma esencial de la circulación social de las informaciones, los juglares pueden también ser utilizados como propagandistas políticos. Así, por ejemplo, Ricardo Corazón de León asalariaba juglares para componer canciones en su gloria y cantarlas los días de mercado en las plazas públicas. Durante las guerras hacía componer canciones contra su ad-

versario. Contrariamente, los juglares independientes componían canciones de actualidad y canciones satíricas, y los reyes prohibían que se cantara de tal o cual asunto delicado bajo pena de encarcelamiento.

Se debe notar, entre tanto, dos características distintivas de los músicos cortesanos: de una parte, ciertos textos de trovadores, muy rebuscados y abstractos, no son cantados en los pueblos. De otra parte, solamente las cortes tienen los medios de pagarse, para las grandes ocasiones, los servicios de orquestas de juglares, compuestas de cinco o seis músicos.

Pero, aparte de esos casos, la música permanecerá igual, a lo largo de toda la Edad Media, en el pueblo, en la plaza del mercado y en la corte de los señores. La circulación musical se da sin elitismo ni monopolización de la creatividad. El mundo feudal, en la polifonía, permanece como un mundo de circulación, en el que la música en la vida cotidiana es inseparable del tiempo vivido; es actuada y no contemplada.

En el siglo XIV, todo cambia. De una parte, la música de Iglesia se seculariza y se autonomiza con relación al canto; ella emplea cada vez más instrumentos, incorpora melodías, de origen popular y profano, y deja de abreviar solamente en las fuentes gregorianas. De otro lado, las técnicas de la música escrita y polifónica se difunden en las cortes y las alejan de la música del pueblo: los nobles compran músicos formados en los coros de Iglesia y les encomiendan cantos solemnes para celebrar sus victorias, canciones ligeras y de diversión, danzas orquestadas, etc. Ellos se convierten en profesionales adjuntos a un amo único, *domésticos*, productores de un espectáculo reservado exclusivamente a una minoría.

Doméstico

Durante tres siglos —del XIV al XVI— las cortes excluyeron a los juglares, voz del pueblo, y se limitaron a escuchar la música escrita en partitura, ejecutada por músicos asalariados. El poder se instala, se jerarquiza y se distancia: un cambio en el vocabulario confirma esta mutación: para designar a un músico, no se usará ya el término *juglar*, se le llamará *ministril*, de *ministerialis*, funcionario.

El músico deja de ser nómada. Se afina incorporándose a una corte o residiendo en una ciudad. Cuando no son domésticos de los señores, los ministriles se organizan en confraternidades bajo el modelo de los artesanos o comerciantes: un santo patrón (San Julián de los Ministriles), banquetes anuales, un fondo de jubilación y de salud y tarifas acordadas por reglamento municipal. A cambio, ellos reclaman y obtienen el monopolio para los matrimonios y las ceremonias y excluyen a los juglares, músicos libres y frecuentemente no profesionales. Las cortes tienen los medios de financiar a los músicos residentes y se aseguran, así, la exclusividad; ellos, por su lado, adquieren una posición social nueva en la sociedad occidental.

Hasta entonces, el músico había sido un artesano libre, confundido con el pueblo y trabajando indistintamente tanto en las fiestas populares como en la corte del señor. Ahora tiene que venderse enteramente a una clase social única.

Johann Joachim Quantz (1697-1773) que fue maestro flautista del rey de Prusia Federico II luego de haber tocado en las ferias, ministril después de haber sido juglar, describe maravillosamente esta evolución. Del tiempo en que la música era un trabajo entre otros, al tiempo de los especialistas. De un periodo de vagabundo a un periodo de doméstico "Mi padre era maestro herrador en el pueblo (...). Desde que yo tenía nueve años él me había metido en el oficio de herrero y aún en su lecho de muerte insistió en que continuase en el oficio. Pero una vez que mi padre murió, dos de sus hermanos, uno de ellos sastre y el otro músico de la corte y de la ciudad de Merseburgo, se ofrecen a tomarme y enseñarme sus profesiones, de tal suerte que me dejaron escoger a cuál de ellos deseaba seguir.

"(...) Como quiera que desde los ocho años sin saber siquiera una nota de música, mi hermano me hacía acompañarlo con el bajo alemán en las fiestas de los campesinos donde oficiaba de músico del pueblo, esta música, por mala que fuese, dominaba tanto mis preferencias que yo no deseaba otra cosa que ser músico.

"Yo partí en agosto de 1708 a Merseburgo para aprender con el mencionado Justus Quantz.

14. Citado en Prud'homme, edit., *Ecrits de musiciens*.

(...) El primer instrumento que tuve que aprender fue el violín. A mí me gustaba muchísimo y tenía habilidad. Después vinieron el oboe y la trompeta. Me ocupé fundamentalmente de estos instrumentos durante mis tres años de aprendizaje. En cuanto a otros, como la corneta, el trombón, el cuerno de caza, la flauta, el fagot, el bajo alemán, la viola de gamba, y quién sabe cuantos más que un buen artista debe poder tocar, yo nunca los descuidé. Es cierto que a causa a la cantidad de instrumentos diferentes que uno tiene entre las manos, se termina en una especie de chapuceo.

“Con el tiempo se va adquiriendo el conocimiento de sus propiedades que resultan casi indispensables para los compositores, sobre todo para aquellos que tienen que ver con la música de iglesia. La capilla ducal de Merseburgo no era entonces precisamente rica. Nosotros debíamos reforzar la música tanto en la corte como en la iglesia y en las comidas. Cuando terminé el aprendizaje, en diciembre del año 1713, yo toqué, para el examen, algunos solos de Corelli y de Telemann. Mi maestro me dispensó de tres cuartos de año de aprendizaje a condición de que le sirviera un año más como acompañante, pagando solo la mitad de la pensión. En marzo de 1718 fue fundada la “capilla polonesa”, que debía comprender 12 personas. Como ya habían recibido a 11 miembros y sólo les faltaba alguien que tocara el oboe yo me presenté y, luego de un examen dado ante el director de la capilla, barón von Seyferitz, fui admitido; el contrato anual era por 150 thaler, con alojamiento gratuito en Polonia(...).

“Me puse a estudiar seriamente la flauta travesa, en la cual ya me había ejercitado, pues no tenía en aquel lugar motivo para temer ninguna animosidad. Esta nueva ocupación significó que comenzara a pensar más seriamente en la composición. No había, hasta entonces, muchas piezas escritas especialmente para flauta (...).

“Dejé Dresden en diciembre de 1741, cuando entré al servicio del Rey de Prusia (...).”

Ruptura entre dos tipos de música, en el fondo un cambio en el status del músico.

Las relaciones de reversibilidad entre música popular y música de corte no cesan sin embargo brutalmente en ese momento. La inspiración sigue circulando, moviéndose entre

las clases. De igual manera que el sistema capitalista no reemplaza inmediatamente al sistema feudal, la ruptura de dos organizaciones musicales no ha sido brusca ni total.

De una parte, los músicos cortesanos continúan extrayendo de los repertorios populares. Se componen motetes o misas en base a canciones de calle, pero ellas se vuelven irreconocibles en su complejidad polifónica. En el siglo XVI se da el primer ingreso de la música en el mundo comercial, con las colecciones de partituras impresas y editadas para clientes de cortes y de mansiones burguesas, proponiendo orquestaciones para danzas y canciones populares: "Colección de canciones tanto rústicas como musicales".

De otra parte el juglar no desaparecerá hasta nuestros días. Se repliega en los pueblos y su status social disminuye; músico ambulante, él se convierte en ministril de pueblo, a menudo mendicante o simple aficionado que sabe cantar o tocar el violín. Sin embargo la música popular no recibe gran cosa de la música de corte, en la que los compositores escriben obras por encargo, particularmente para las grandes ocasiones, matrimonios principescos, celebración de una victoria, coronaciones, funerales o simplemente la visita de un príncipe extranjero. Uno o dos decenios después de su creación por la camerata florentina, la ópera se convierte en el signo más importante del prestigio de los príncipes. A todo matrimonio entre ellos corresponde una ópera inédita cuyo prólogo comprende un aria de loa al príncipe patrocinador.

Desde entonces el músico se incorpora económicamente a una maquinaria de poder, político o mercantil, que le ofrece un salario para crear lo que ella requiere para afirmar su legitimidad. Al igual que los sonidos de la música tonal en el pentagrama, el músico se encuentra cercado, canalizado. Doméstico como es, su remuneración y su vida cotidiana dependen de la buena voluntad del príncipe. La coacción sobre su obra se vuelve imperativa, impúdica al igual que la soportada por un mayordomo o un cocinero de la época. Por ejemplo, el consistorio de Armstadt hacia el 21 de febrero de 1706, le hacía reproches sobre su conducta privada al organista de su nueva iglesia, J.-S. Bach: "El ha sido interrogado para saber dónde se encontraba recientemente, por qué se quedó tanto tiempo y quién lo autorizó a partir. El ha respondido que se había ido a Lubeck para per-

feccionar su arte y que había informado de esto al superintendente. El superintendente dice que Bach había hablado de tres semanas y que se excedió en cuatro veces eso (...). Nosotros le llamamos la atención por haber introducido muchas variaciones extrañas en la coral y por haber mezclado tonalidades incompatibles y por el hecho que ha provocado gran confusión en la congregación. Para el futuro si él desea introducir una tonalidad *peregrina* deberá hacerla durar, y no pasar bruscamente a cualquier otra, como es su costumbre". Control mezquino e imposible al cual el músico no dejará de estar sometido. Incluso en el mundo burgués de la representación, el control existe, si bien es más sutil, más abstracto que el que Bach vivió.

El músico no es, por consiguiente, el reflejo de las relaciones de producción de su tiempo. Gesualdo o Bach, al igual que Cage o los Tangerine Dream no nos remiten a un único sistema ideológico. Ellos son permanentemente testigos del imposible encarcelamiento del visionario por un poder, por totalitario que éste sea.

COMPRENDER A TRAVÉS DE LA MÚSICA

Elaborar una teoría de las relaciones entre la música y el dinero nos remite, en primer lugar, a las teorías sobre la música. Gran decepción. Existe una sucesión innumerable de tipologías y nunca inocentes. Desde las tres músicas aristotélicas, "ética" (útil a la educación), "de acción" (que atrae incluso a quien no la sabe ejecutar) y "catártica" (cuyo objeto es perturbar más que tranquilizar), hasta la distinción hecha por Spengler de música "apolínea" (modal, monódica y de tradición oral) y música "faustiana" (tonal, polifónica y de tradición escrita), nos encontramos con categorías poco operativas. La avidez con la que hoy en día se elaboran y se neutralizan teorías, sumas, enciclopedias o tipologías musicales, congela el espectáculo del pasado. Estas no son otra cosa que los signos de la angustia de una época ante un mundo que desaparece, una estética que se disuelve y un saber que se escapa. Ellas son colecciones clasificadoras sin contenido real, últimas tentativas por mantener un orden lineal en una materia en la que el tiempo adquiere una dimensión nueva, exterior a la medida. Tiene razón Roland Barthes cuando escribe: "Si uno examina la

práctica habitual de la crítica musical, apreciará que la obra (o su ejecución) se traduce siempre bajo la categoría lingüística más pobre: el adjetivo".¹⁵

¿Qué itinerario seguir, en la inmensa selva de ruidos que nos ofrece la historia? ¿Cómo intentar comprender lo que la economía ha hecho de la música y qué economía anuncia la música?

La música se inscribe entre el ruido y el silencio, en el espacio de la codificación social que ella descubre. Cada código musical se enraza en las ideologías y tecnologías de una época, al mismo tiempo que las produce. Sería ilusorio pensar en una sucesión temporal de códigos musicales, correspondiente a una sucesión de relaciones económicas y políticas; es que el tiempo penetra en la música y la música da un sentido al tiempo.

Quisiera aquí asumir la economía política de la música como una sucesión de *órdenes*, vale decir, de diferencias, agredidas por *ruidos*, es decir, cuestionamiento de estas diferencias, ruidos que son proféticos en cuanto crean nuevos órdenes, también inestables y cambiantes. La simultaneidad de los códigos múltiples, con interpenetración móvil entre los periodos, los estilos y las formas, impide a la música toda genealogía, toda arqueología jerárquica, toda ubicación ideológica precisa de un músico. Ella permite, sin embargo, descubrir al innovador y al anunciador de un mundo por venir. De esta forma Bach explora por su cuenta casi todo el campo de posibilidades en el sistema tonal e incluso más allá de este. De esta manera anticipó dos siglos de aventura industrial. Lo que hay que construir es más bien un mapa, una estructura de interferencias y de dependencias entre la sociedad y su música.

Trato de trazar la historia de las múltiples relaciones con el mundo de la producción, del intercambio, y del deseo; la lenta degradación del uso en intercambio, de la representación en la repetición y el anuncio profético que hace la música actual de un nuevo orden político y cultural posible.

En ese mapa, y para ser breve, se podrá distinguir tres zonas, tres etapas, tres utilidades estratégicas de la música por el poder.

15. *Musique en Jeu*, N° 9.

Una en la que todo pasa como si la música fuese utilizada y producida en el ritual de *hacer olvidar* la violencia general; luego otra en la que ella es empleada para *hacer creer* en la armonía del mundo, en el orden dentro del intercambio, en la legitimidad del poder mercantil, y, finalmente, una en la que ella sirve para *hacer callar*, produciendo en serie una música ensordecedora y sincrética, censurando el resto de los ruidos humanos.

Hacer Olvidar, Hacer Creer, Hacer Callar. La música es, en los tres casos, un instrumento de poder: ritual, ya que se trata de hacer olvidar el miedo y la violencia; representativo, ya que se trata de hacer creer en el orden y la armonía; burocrático, ya que se trata de hacer callar a quienes lo cuestionan. Así la música localiza y especifica el poder porque ella marca y encarrila los ruidos que las culturas, al normalizar los comportamientos, autorizan. Ella rinde cuenta. Ella los hace escuchar. Cuando el poder quiere *hacer olvidar*, ella es *sacrificio* ritual, cabeza de turco; cuando quiere *hacer creer*, ella es puesta en escena, *representación*; cuando se trata de *hacer callar*, ella es reproducida, normalizada, *repetición*. Ella anuncia así la subversión del código (vigente) y el poder gestándose, mucho antes que éste se virtualice.

Hoy en día, más allá de la repetición, hay en germen una liberación; una cuarta práctica de la música más que una nueva música. Ella anuncia nuevas relaciones sociales. Ella se vuelve *composición*.

Representación contra el miedo, repetición contra la armonía, composición contra la normalidad. He aquí el juego de conceptos a los que nos invita la música, anunciadora de organizaciones y de sus estrategias políticas de conjunto; ruidos destruyendo órdenes para estructurar uno nuevo; basamento muy esclarecedor del análisis social y resurgimiento de una interrogación sobre el hombre.

Miedo, Claridad, Poder, Libertad nos remiten, sucesivamente, a las cuatro etapas que Carlos Castañeda distingue¹⁶ en su misteriosa descripción de la pedagogía iniciática de su Maestro el brujo Don Juan Mateo. Esta convergencia no puede ser casualidad, la música es un medio de conocimiento como lo es la relación desequilibrada con el éxtasis que

16. *L'herbe du diable et la petite fumée*. Ed. Soleil Noir.

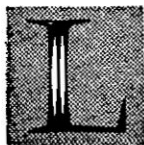
provoca la droga. Y es de droga que nos habla el brujo cuando explica: "que cuando un hombre comienza a aprender, sus objetivos jamás son claros. Su meta es dudosa, sus intenciones vagas. El espera obtener algunas cosas que no se materializarán jamás pues lo ignora todo sobre la dura labor del aprendizaje. El comienza a aprender lentamente, migaja por migaja, y luego a grandes pasos. Bien pronto lo que descubre no corresponderá a lo que se imaginaba y gradualmente el miedo se infiltrará en él. Aprender no es jamás lo que uno piensa. Una prueba nueva marca cada etapa del conocimiento, y el pavor que sufre el hombre se acrecienta, imposible, despiadado (...). Luego viene el tiempo en que el hombre ya no conoce el miedo, no deja que la impaciencia perturbe la claridad de su espíritu, ni se abandona a la fascinación del poder (...). Si el hombre persiste en su destino él podrá ser llamado hombre de conocimiento en tanto que permanezca en esta última y corta batalla contra su último enemigo invencible. Este momento de claridad, poder y de saber es suficiente". Este saber por el peyote de Don Juan Mateo nos remite a la sabiduría profética del Chamán, a la función ritual del Pharmakón y a la interferencia de etapas en el despliegue de las músicas.

La música, como la droga, es intuición, vía hacia el conocimiento. ¿Vía? No: campo de batalla. ~

[Traducción de José A. García Belaúnde]



BAGDAD, EL LIBRO / LUIS LOAYZA



AS mil y una noches sólo son minuciosas cuando son fantásticas. En ellas leemos muchas descripciones de lugares mágicos: palacios de mármol negro contruidos para el castigo, galerías subterráneas con estatuas que predicen el futuro, jardines secretos donde cantan los pájaros. Sin embargo al pensar en el libro recordamos sobre todo el lugar maravilloso por excelencia, la ciudad de Bagdad, que conocemos mejor tal vez porque es muy poco lo que se dice de sus calles y monumentos. En Bagdad se refleja el asombro que las civilizaciones agrarias sintieron siempre ante el prodigio de las ciudades, asombro provocado no tanto por la grandeza de los edificios o la ostentación de los tesoros cuanto por la presencia de la multitud, que es el reino vertiginoso de la posibilidad. De muchas ciudades, sin duda mayores o más poderosas que la capital de las Abásidas, se ha dicho que no llegaron a ser sino grandes aldeas. Los habitantes de la aldea tienen el mismo horizonte, las mismas costumbres, el mismo ritmo. La ciudad en cambio, a la que acuden gentes de todas partes, es el reino de lo inesperado: nadie conoce a las personas que cruza en la calle, ni siquiera a todos sus vecinos; cualquiera puede ser un santo o un criminal y guardar en su casa un cofre de piedras preciosas o una mu-

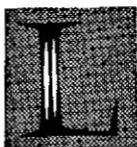
jer prisionera; la riqueza y el placer son en la ciudad más grande, intensos y delicados. En la aldea sabemos el nombre, el oficio, la vida de los demás; en la ciudad cada desconocido puede haber sido testigo de lo increíble. Tarde o temprano el aventurero llega a la ciudad, cuenta su historia y escucha otras. La ciudad es el lugar donde suceden las aventuras pero sobre todo el lugar donde se cuentan, el libro en que cada hombre es una página. La lectura depende del azar. En el mercado de Bagdad una mujer ordena a un cargador que la siga, para llevarle las compras. El mozo de cuerda es un hombre de ingenio y se hace invitar, al terminar el día, a una cena en la que, rodeado de las tres hermanas que son las dueñas de casa, se entrega a extraños juegos ("libertinaje mental", comenta el traductor Burton; Galland suprime los detalles escabrosos). Atraídos por la música se presentan otros huéspedes no invitados, tres calender tuertos del ojo derecho, el propio califa Harún al Raschid disfrazado de comerciante. Las mujeres los admiten a condición de que ninguno pregunte nada. Más tarde una de ellas azota llojando a dos perras negras, otra tiene el pecho marcado de cicatrices. A pesar de las promesas los visitantes no pueden retener la curiosidad y su indiscreción los pone en peligro de muerte. Al final todos, las dueñas de casa y los huéspedes, contarán sus historias extraordinarias como en una sucesión de explosiones.

Los habitantes de *Las mil y una noches* comparten la afición por los relatos, empezando por Shariar, el sultán que se propuso decapitar una nueva esposa cada mañana para vengarse de las mujeres, o de una sola mujer que lo había traicionado, y día a día fue perdonando a la muchacha que para él ataba y desataba sus cuentos. En este mundo donde se da la muerte con una facilidad rara, como en un sueño, contar bien una historia es un gran mérito: hasta los genios encolerizados ceden ante el encanto, deponen el arma y escuchan. Los personajes no tienen la desconfianza moderna ante la palabra (que acaso deba mucho a la imprenta) sino la admiración y el amor agradecido. El primero de ellos es el califa, centro de Bagdad que es el centro del mundo. Al caer la tarde Harún al Raschid sale de su palacio disfrazado, en compañía de sus lugartenientes, no como el emperador romano para encanallarse y ejercer su prepotencia, sino en busca de placeres más refinados. Gus-

ta sobre todo de escuchar las historias que cuentan esos hombres y mujeres, hijos de rey, venidos a Bagdad de todas partes, como si en el ápice del poder pudiese codiciar solamente los bienes de la imaginación. Su disponibilidad lo hace semejante al lector: ninguno de los dos sabe lo que encontrará y se ofrece a las sollicitaciones del libro, de la ciudad nocturna. Esos comienzos de cuentos nos fascinan porque Harún al Raschid que inicia su paseo somos nosotros que empezamos a leer. Bagdad es el lugar de la literatura. La mano de la noche abre para el califa el libro de la ciudad y el lector, en la claridad silenciosa de la lámpara, sale de su ser, pisa las calles de la noche árabe y entra en Bagdad. ~



ENCUESTA / PREFERENCIAS LITERARIAS II: PROSISTAS



A primera parte de esta encuesta fue referida a poetas y apareció en nuestro número anterior (2, julio-setiembre, 1979). Expusimos allí los criterios seguidos para establecer la nómina de las personas consultadas y para efectuar los cómputos, e hicimos algunas consideraciones relativas a la índole, antecedentes y alcances de este trabajo cuya publicación concluye ahora.

No obstante tratarse de una consulta hecha en una sola vez y al mismo conjunto de personas, entre la publicación inicial y ésta hay diferencias en la relación de participantes. Se deben a que incluimos aquí (solo en lo pertinente) las pocas respuestas que llegaron con retraso y a que hubo quienes nos entregaron no las dos listas solicitadas sino una. Es así como los participantes, que para la poesía fueron 64, suman aquí 68.

Como podrá advertirse, en el campo de la prosa la dispersión de las preferencias ha sido mayor que en el de la poesía: se ha mencionado en total 74 autores (los poetas fueron 60). Y los escritores vivos que figuran en los diez primeros lugares están, contrariamente a lo que ocurrió con los poetas, en minoría. Por cierto, son muchas las observaciones y diversos los análisis que podrían hacerse a partir de esta encuesta; pero nuestro propósito no es es-

peculiar sobre ella sino servir una información de la que se carecía.

Los diez primeros lugares en el cómputo de las menciones corresponden a los autores siguientes (se da entre paréntesis el número de menciones alcanzado):

1. José María Arguedas (61)
2. Garcilaso Inca de la Vega (56)
3. Julio Ramón Ribeyro (51)
4. José Carlos Mariátegui (45)
5. Mario Vargas Llosa (43)
6. Manuel González Prada (42)
7. Ciro Alegría (39)
Ricardo Palma (39)
8. Abraham Valdelomar (37)
9. Luis Loayza (26).
10. Raúl Porras Barrenechea (23)

El orden continúa así: Jorge Basadre (18), Martín Adán (15), Ventura García Calderón (14), Alfredo Bryce (13), José de la Riva-Agüero (12), Gregorio Martínez (9), Eleodoro Vargas Vicuña (9), Juan Espinoza Medrano "El Lunarejo" (7), Pablo Macera (7), Luis Alberto Sánchez (6), Sebastián Salazar Bondy (5), Manuel Scorza (5), Guillermo Thorndike (5), José Diez Canseco (4), César Vallejo (4), Enrique Congrains (3), Abelardo Gamarra (3), Clemente Palma (3), Guamán Poma de Ayala (3), Enrique López Albújar (3), Aurelio Miró Quesada (3), Luis Urteaga Cabrera (3), Alberto Escobar (2), Antonio Gálvez Ronceros (2), Eduardo González Viaña (2), Miguel Gutiérrez (2), José Jiménez Borja (2), Clorinda Matto de Turner (2), Felipe Pardo y Aliaga (2) y, con una mención: Ezequiel Balarezo Pinillos "Gastón Roger", Manuel Beingolea, Harry Belevan, Juan Bustamante "El Viajero", Pedro Cieza de León, Antonio Cornejo Polar, Gamaliel Churata, P. Dávalos Lisson, Francisco García Calderón, Uriel García, Francisco de Paula González Vigil, Julián Huanay, Mariano Iberico, César Lévano, Dora Mayer de Zulen, Juan Morillo, Julio Ortega, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano, Oswaldo Reynoso, Juan Ríos, Edmundo de los Ríos, Virgilio Roel, José Sabogal, José Faustino Sánchez Carrión, Flora Tristán, Hipólito Unanue, Luis E. Valcárcel, Adalberto Varallanos, Héctor Velarde, Adolfo Vienrich, Manuel Vicente Villarán y "los prosistas del *Mercurio Peruano*".

Las respuestas

- ADOLPH, José: J. Basadre, A. Bryce, Garcilaso, M. González Prada, L. Loayza, P. Macera, J.C. Mariátegui, J.R. Ribeyro, G. Thorndike, M. Vargas Ll.
- ALVARADO SANCHEZ, José: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, A. Valdelomar, J. de la Riva Agüero, V. García Calderón, R. Porras, J.C. Mariátegui, J. Jiménez Borja, J. Basadre.
- AMPUERO, Fernando: Garcilaso, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., J.M. Arguedas, A. Valdelomar, C. Alegría, M. González Prada, L.A. Sánchez, A. Bryce, R. Palma.
- BASADRE, Jorge: (Colonia) Garcilaso; (Independencia) H. Unanue; (mediados del s. XIX) Juan Bustamante, "El Viajero"; (fines del s. XIX y principios del XX) M. González Prada, M. Iberico, J.C. Mariátegui, A. Valdelomar, A. Vienrich —por su libro de fábulas y apólogos quechuas; (época reciente) J.M. Arguedas, S. Salazar Bondy, A. Varallanos.
- BENDEZU, Francisco: Garcilaso, El Lunarejo, F. Pardo y Aliaga, R. Palma, M. González Prada, J. de la Riva Agüero, A. Valdelomar, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro.
- BRYCE, Alfredo: Garcilaso, M. Adán, A. Valdelomar, J. Diez Canseco, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. Vargas Ll., H. Belevan.
- BUENO, Leoncio: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, J.C. Mariátegui, J. de la Riva Agüero, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, G. Martínez, C. Lévano.
- BUENO, Raúl: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, A. Valdelomar, J.C. Mariátegui, M. Adán, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.
- BUSTAMANTE, Cecilia: Garcilaso, C. Matto, M. González Prada, A. Valdelomar, D. Mayer, J.C. Mariátegui, L. Valcárcel, M. Adán, J. Basadre, J.M. Arguedas.
- CALDERON FAJARDO, Carlos: Garcilaso, El Lunarejo, R. Palma, M. González Prada, R. Porras, L.A. Sánchez, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. Vargas Ll.
- CANCINO, Segundo: Garcilaso, R. Palma, A. Valdelomar, J.C. Mariátegui, J. Basadre, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., P. Macera.
- CARRILLO, Francisco: Garcilaso, J.C. Mariátegui, M. González Prada, R. Palma, J.M. Arguedas, C. Alegría, A. Valdelomar, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., C. Vallejo.

- CISNEROS, Antonio: Martín Adán (*La casa de cartón*), J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, Garcilaso, Guamán Poma, G. Martínez, R. Porras, M. González Prada, M. Vargas Ll., A. Bryce.
- CISNEROS, Luis Jaime: Garcilaso, El Lunarejo, M. González Prada, A. Valdelomar, M. Beingolea, V. García Calderón, R. Porras, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza.
- CORCUERA, Arturo: Garcilaso, M. González Prada, A. Valdelomar, R. Porras, J.M. Arguedas, J.C. Mariátegui.
- CORNEJO POLAR, Antonio: Garcilaso, M. González Prada, A. Valdelomar, J.C. Mariátegui, J. Basadre, C. Alegría, J. M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., E. Vargas Vicuña.
- CHANOVE, Oswaldo: J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, P. Macera, L. Loayza, M. Vargas Ll., E. de los Ríos, J. Basadre, J.C. Mariátegui, Garcilaso, M. Adán.
- DELGADO, Washington: Garcilaso, M. González Prada, R. Palma, J. de la Riva Agüero, R. Porras, A. Valdelomar, J.C. Mariátegui, U. García, C. Alegría, J.M. Arguedas.
- ESCAJADILLO, Tomás: R. Palma, A. Valdelomar, E. López Albújar, J. Diez Canseco, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., V. García Calderón, C. Palma/ C. Matto de Turner/ C. Vallejo.
- ESCOBAR, Alberto: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, A. Valdelomar, R. Porras, J.C. Mariátegui, J. Basadre, C. Alegría, J. M. Arguedas, M. Vargas Ll.
- GALVEZ RONCEROS, Antonio: R. Palma, A. Gamarra, J.C. Mariátegui, C. Alegría, J.M. Arguedas, E. Vargas Vicuña, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. Vargas Llosa, G. Martínez.
- GARAYAR, Carlos: Garcilaso, R. Palma, P. Dávalos Lisson, A. Valdelomar, J. Diez Canseco, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., A. Bryce.
- COMEZ, Livio: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, F. García Calderón, J.C. Mariátegui, J. Basadre, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, E. Vargas Vicuña.
- GONZALEZ VIAÑA, Eduardo: M. González Prada, Garcilaso, J.M. Arguedas, R. Palma, M. Vargas Ll., E. Vargas Vicuña, A. Valdelomar, C. Alegría, J. de la Riva-Agüero, J.C. Mariátegui.
- GONZALEZ VIGIL, Ricardo: C. Alegría, J.M. Arguedas, A. Bryce, Garcilaso, M. González Prada, J.C. Mariátegui, R. Palma, J.R. Ribeyro, A. Valdelomar, M. Vargas Ll.

- GUTIERREZ, Miguel: Garcilaso, Guamán Poma, R. Palma, A. Gamarrera, A. Valdelomar, C. Alegría, J.M. Arguedas, E. Vargas Vicuña, O. Reynoso, A. Gálvez Ronceros.
- JIMENEZ BORJA, José: Garcilaso, P. Cieza de León, R. Palma, M. González Prada, A. Valdelomar, J. de la Riva-Agüero, E. López Albújar, J.C. Mariátegui, J. Basadre, M. Vargas Ll.
- LA TORRE, Alfonso: Garcilaso, M. González Prada, V. García Calderón, J.C. Mariátegui, J.M. Arguedas, S. Salazar Bondy, J.M. Oviedo, A. Cornejo Polar.
- LAUER, Mirko: J.M. Arguedas, L. Loayza, El Lunarejo, Garcilaso, M. González Prada, A. Bryce, G. Thorndike, J.C. Mariátegui, M. Adán, J.R. Ribeyro.
- LEVANO, César: J.C. Mariátegui, M. González Prada, J.R. Ribeyro, J.M. Arguedas, C. Alegría, J. Basadre, R. Porras, P. Macera, M. Scorza, E. Vargas Vicuña.
- LOAYZA, Luis: Garcilaso, El Lunarejo, los prosistas del *Mercurio Peruano*, M. González Prada, V. García Calderón, J. de la Riva-Agüero, A. Valdelomar, R. Porras, M. Adán, J.M. Arguedas, S. Salazar Bondy.
- MACERA, Pablo: Garcilaso, M.V. Villarán, M. Adán (el de *La casa de cartón*, no el *De lo barroco*...), R. Porras, L.A. Sánchez, J. Basadre, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, G. Martínez.
- MARQUEZ, Walther: J.R. Ribeyro, M. Scorza, S. Salazar Bondy, J.C. Mariátegui, J.M. Arguedas, J. Diez Canseco, A. Quijano, V. Roel, J. Sabogal, M. Vargas Ll.
- MARTINEZ, Gregorio: Garcilaso, J.C. Mariátegui, C. Vallejo, J. Basadre, J. Huanay, C. Alegría, J.M. Arguedas, E. Vargas Vicuña, J.R. Ribeyro, L. Loayza.
- MARTOS, Marco: Garcilaso, M. González Prada, J.C. Mariátegui, R. Porras, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, G. Martínez, L. Loayza.
- MIRO QUESADA, Aurelio: Garcilaso, El Lunarejo, J.F. Sánchez Carrión, F. Pardo y Aliaga, R. Palma, A. Valdelomar, J. de la Riva Agüero, C. Alegría, J.M. Arguedas, M. Vargas Ll.
- MONTALBETTI, Mario: J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Adán, Garcilaso, J.C. Mariátegui, C. Palma, L. Loayza, G. Martínez, A. Bryce, G. Thorndike.
- MORENO JIMENO, Manuel: R. Palma, J.C. Mariátegui, A. Valdelomar, R. Porras, J. Basadre, C. Alegría, J.M. Arguedas, L. Loayza, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.

- MORILLO, Juan: C. Alegría, J.M. Arguedas, M. Adán, Garcilaso, V. García Calderón, J.C. Mariátegui, R. Palma, R. Porras, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.
- NIETO, Luis: J.C. Mariátegui, R. Porras, C. Alegría, J.M. Arguedas, S. Salazar Bondy, M. Scorza, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., A. Bryce, L. Loayza.
- NIÑO DE GUZMAN, Guillermo: Garcilaso, R. Palma, A. Valdelomar, M. Adán, C. Alegría, J.M. Arguedas, E. Vargas Vicuña, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.
- NÚÑEZ, Estuardo: Garcilaso, El Lunarejo, R. Palma, M. González Prada, J.C. Mariátegui, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Scorza, M. Vargas Ll.
- O'HARA, Edgar: Garcilaso, R. Palma, A. Valdelomar, J.C. Mariátegui, M. Adán, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, A. Escobar, M. Vargas Ll.
- OQUENDO, Abelardo: *ficción*: A. Valdelomar, M. Adán, J.M. Arguedas, L. Loayza, M. Vargas Ll.; *no ficción*: Garcilaso, M. González Prada, J.C. Mariátegui, R. Porras, L. Loayza.
- ORTEGA, Julio: Garcilaso, F. Guamán Poma, M. González Prada, J. C. Mariátegui, J. Basadre, J.M. Arguedas, P. Macera, J.R. Ribeyro, L. Loayza.
- OVIEDO, José Miguel: Garcilaso, El Lunarejo, M. González Prada, J. de la Riva-Agüero, J.C. Mariátegui, R. Porras, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas, Ll., M. Adán.
- PANTOJA, Mario: J.C. Mariátegui, J.M. Arguedas, C. Alegría, M. Scorza, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., E. Congrains, J. Ortega, A. Bryce, L. Urteaga Cabrera.
- PORTAL, Magda: F. González Vigil, F. Tristán, M. González Prada, J.C. Mariátegui, A. Valdelomar, C. Alegría, J.M. Arguedas, G. Churata, C. Matto de Turner, H. Velarde.
- QUIJANO, Aníbal: Garcilaso, El Lunarejo, A. Valdelomar, R. Porras, J.C. Mariátegui, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. González Prada.
- RAMOS, José Misael: Garcilaso, R. Palma, J.C. Mariátegui, A. Valdelomar, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., L. Loayza, A. Bryce, L. Urteaga Cabrera.
- RATTO, Luis Alberto: J. Basadre, A. Bryce, Garcilaso, M. González Prada, E. González Viaña, L. Loayza, A. Miró Quesada, R. Palma, R. Porras, L.A. Sánchez.
- RAZZETTO, Mario: Garcilaso, Guamán Poma, R. Palma, J.C. Mariátegui, J. Basadre, J.M. Arguedas, A. Escobar, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. Vargas Ll.

- REYNOSO, Oswaldo: Guamán Poma, M. Adán, J.C. Mariátegui, C. Vallejo, A. Valdelomar, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., A. Gamarra.
- RIBEYRO, Julio Ramón: Garcilaso, M. González Prada, V. García Calderón, J. de la Riva Agüero, A. Valdelomar, P. Macera, L. Loayza, M. Vargas Ll., A. Bryce, J. Ríos.
- ROJAS, Armando: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, A. Valdelomar, V. García Calderón, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., L. Loayza.
- ROMUALDO, Alejandro: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, V. García Calderón, J.C. Mariátegui, R. Porras, J.M. Arguedas, A. Miró Quesada, M. Vargas Ll., J.R. Ribeyro.
- ROSE, Juan Gonzalo: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, J.M. Arguedas, C. Alegría, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll., G. Martínez, E. González Víaña.
- RUIZ ROSAS, José: C. Alegría, J.M. Arguedas, J. Basadre, Garcilaso, E. López Albújar, J.C. Mariátegui, R. Palma, J.R. Ribeyro, L.A. Sánchez, M. Vargas Ll.
- SANCHEZ, Luis Alberto: El Lunarejo, M. González Prada, R. Palma, A. Valdelomar, V. García Calderón, J.C. Mariátegui, R. Porras, C. Alegría, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.
- SOLOGUREN, Javier: Garcilaso, El Lunarejo, R. Palma, V. García Calderón, A. Valdelomar, L.A. Sánchez, C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, M. Vargas Ll.
- TAMAYO VARGAS, Augusto: R. Palma, A. Valdelomar, Garcilaso, C. Alegría, J.M. Arguedas, M. Vargas Ll., J.R. Ribeyro, A. Bryce, V. García Calderón/ E. López Albújar, M. González Prada/ El Lunarejo.
- THORNDIKE, Guillermo: R. Palma, A. Valdelomar, R. Porras, M. González Prada, G. Roger (E. Balarezo P.), Garcilaso, J. Basadre, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza.
- URTEAGA CABRERA, Luis: J.C. Mariátegui, Garcilaso, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, E. Congrains, E. Vargas Vicuña, M. Vargas Ll., J. Morillo, G. Martínez, M. Gutiérrez.
- VARGAS, Raúl: Garcilaso, M. González Prada, J. de la Riva Agüero, J.C. Mariátegui, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, L. Loayza, M. Adán, M. Vargas Ll., G. Thorndike.
- VARGAS LLOSA, Mario: Garcilaso, R. Palma, M. González Prada, J. de la Riva Agüero, A. Valdelomar, Francisco García Calderón, R. Porras, A. Miró Quesada S., J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro.

- WATANABE, José: C. Alegría, J.M. Arguedas, J.R. Ribeyro, E. Congrains, E. Vargas Vicuña, M. Vargas Ll., P. Macera, M. Gutiérrez, G. Martínez, L. Urteaga Cabrera.
- YEROVI, Nicolás: M. Adán, A. Bryce, A. Gálvez Ronceros, M. González Prada, L. Loayza, C. Palma, R. Palma, J.R. Ribeyro, G. Thorndike, M. Vargas Ll.
- ZAVALETA, Carlos E.: Garcilaso, R. Palma, V. García Calderón, J.C. Mariátegui, C. Alegría, J.M. Arguedas, R. Porras, M. Vargas Ll., J. Jiménez Borja, L. Loayza. ~



LIBROS / DE DIOS, HOMBRECITOS Y POLICIAS / ENUNCIACION

Humberto Constantini:

DE DIOS, HOMBRECITOS Y POLICIAS. Casa de las Américas. Colección Premio. La Habana, 1979; 228 pp.

A lo largo del siglo, el paisaje y la sociedad latinoamericanos se han venido incorporando a la literatura y han adquirido, sobre todo, un acusado carácter novelístico. La constante presencia de una realidad cada vez más amplia y cambiante en los géneros narrativos, ha hecho obligada la renovación artística y, así, hemos visto en los últimos años la transformación del realismo social de los años treinta en el realismo mágico de Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez que se desarrolla en la década del cincuenta. La configuración política última de Latinoamérica, con sus dictaduras cruentas, terrorismo blanco, represión policial e insurgencia revolucionaria, exige ahora nuevas formas literarias que den relieve artístico a la brutal realidad. En este sentido, la novela de Humberto Constantini, *De dioses, hombrecitos y policías*, que ha obtenido el último Premio Casa de las Américas, sin desligarse totalmente de las técnicas y recursos narrativos de los escritores del *boom*, señala un nuevo camino novelístico, una renovación de los procedimientos literarios que es necesario subrayar y elogiar.

La novela de Constantini constituye una visión estilizada, grotesca y esperpéntica de la realidad política latinoamericana. Con singular habilidad, Constantini reparte su materia novelesca en tres planos distintos que se mueven, confluyen y articulan con la refinada precisión de una *nouvelle* del siglo

XVIII. Uno de los planos consiste en la descripción de los mecanismos policiales y parapoliciales de represión política; aunque no exenta de humor, esta descripción es marcadamente realista y se desarrolla, preferentemente, en forma coloquial, para darnos una imagen brutal y descarnada del terrorismo blanco que propugna un régimen fascista, en este caso concreto el de la República Argentina. Un segundo plano narrativo, el más propiamente novelesco, se desarrolla en un club literario de medio pelo y huachafoso donde, alrededor de una velada literaria, se tejen una serie de ingenuas intrigas amorosas; próxima a Puig y a sus pastiches de la novela rosa, la descripción de la "Agrupación Polimnia / Poetas Asociados de Villa del Parque" y de sus personajes típicos y, a la vez, extravagantes de la clase media bonaerense resulta casi grotesca, a pesar de la finura y fluidez del lenguaje narrativo. El tercer plano, aparentemente más gratuito y arbitrario y el que en realidad redondea y da jugosidad a la novela, es el de los dioses griegos, los olímpicos que, lo mismo que en la *Iliada*, se mezclan a los odios y amores de los humanos, ya no en la sangrienta Troya sino en la sede mistonga de la Agrupación Polimnia; Pallas Atenea, Venus Afrodita, Hermes y el implacable Edes intervienen, azuzan, perturban y tuercen las acciones desarrolladas entre los policías y los hombrecitos; se trata de un pastiche literario nuevamente, pero esta vez de la más clásica de las obras literarias y que tiene también precedentes ilustres como los de Giraudoux y Jean Giono.

La función de la poesía, ha dicho Elliot, no es descubrir la verdad sino hacerla más evidente; la simple descripción novelesca de la brutalidad y estupidez de las persecuciones policiales y parapoliciales ejercidas contra el pueblo, no puede tener más relieve que un relato periodístico o testimonial. La combinación satírica de una intriga novelesca y la realidad política puede significar un refinamiento literario, pero puede también resultar cruda, chocante o forzada. La mezcla de elementos retóricos, fabulosos, novelescos y realistas, como lo hace Constantini en la novela que comentamos, no sólo aligera y vuelve subyugante el relato sino que muestra el absurdo demencial, la bestialidad grotesca, la ciega estupidez inhumana que domina la vida política de gran parte de Latinoamérica. La apelación artística a los magníficos,

pero desgastados mitos griegos, ha resultado un brillante procedimiento desmitificador.

Washington Delgado

Rivera Martínez, J. Edgardo

ENUNCIACIÓN. Lima, Editora Lasontay, 1979, 71 pp.

La solapa del libro nos explica que en la producción de J. E. Rivera M. hay dos vertientes: una identificada con el paisaje y la cultura andinos (*Azurita*, publicado en 1978, reúne esos cuentos) y la otra de marcada orientación "estética", es decir, en la órbita del ojo viajero, lector, estudioso emparentado con las corrientes literarias de otros países.

No voy a establecer paralelos ni confrontaciones entre ambas vertientes. Los relatos que conforman este libro pertenecen a la segunda y, según la nota informativa, siguen una línea de hermetismo. Tampoco voy a analizar el magnífico trabajo que Rivera Martínez emprende con el lenguaje; diré tan sólo que su estilo es la precisión y la concisión en el empleo de las frases, unidas todas al ritmo que les adjudica según las tensiones que el texto solicite.

Intentaré anotar algunas observaciones al interior de cada relato enmarcándolas en la concepción que emerge de cada uno de ellos. Ya Alfredo Bryce, en el prólogo, indaga por las preocupaciones estilísticas (el desenvolvimiento del no-decir o del decir silenciosamente) sin tocar los significados latentes (excepto la soledad), limitándose a poner énfasis al asunto: "Sé hasta qué punto tratar de explicar los relatos de Edgardo Rivera Martínez sería intentar contra su riqueza, sería casi resumir hechos que no son más que puntos de partida para un conocimiento que depende de la emoción y no de la simple enunciación" (prólogo, pág. VIII).

Pues bien, aquí osaremos hacer lo contrario sin restarle méritos ni a la emoción ni al estilo, que son los pilares de este conjunto. Para ello utilizaré una hipótesis que ve luz verde en los relatos: el 'personaje central' (ya veremos hasta dónde existe un personaje central) es el mismo en cada uno, sin entender la igualdad de manera *esencial* sino a nivel de características, ansiedades y/o fijeza. El rasgo de este ser lingüístico (no conocemos su nombre, mas sí el

verbo que suelta) es la dubitación en la búsqueda permanente de una identidad. Dicho en otras palabras, lo que a Rivera M. le preocupa es la angustia existencial expresada a través de oposiciones y tríadas, cábalas y desenlaces irreales. Pero subámonos pronto al carro.

La unidad de estos relatos (no olvidar que "El Visitante" —último del grupo— apareció en forma individual el año 74) está dada por el sentido de traslación: de la palabra a la ciudad de fuego a la simbiosis con la bruma a la noche. (Primera parada). 'Enunciación' empieza la tríada de sustantivos unida a la tríada de personajes resuelta o disuelta por una lucha sin comienzo ni fin, como los principios heracliteanos de la vida en la muerte y viceversa. El relato ya se inició en otra parte, atrás (no pretendo desentrañar los símbolos bíblicos y mitológicos en esta reseña), y nosotros asistimos a la acción confusa del vacío antes de la palabra del parto. Presenciamos al lenguaje que se nombra en un ser, intercalando 9 instancias en cursiva (3 veces la cifra 3) que sólo dicen una pugna entre dos hombres ante una mujer (¿madre, hermana, amante?).

La atmósfera que consigue el autor es impecable. Pero tiene sus peligros. Pienso en *Agua viva*, la novela de Clarice Lispector, en donde se busca un efecto similar, más ambicioso y más logrado. Pero no interesa la comparación sino el peligro sobre el que están contruidos ambos textos: la ambigüedad. Ella les proporciona horizontes abiertos a la vez que límites, pues si confiere un estilo de distinción —o diferenciación—, el perfil de ese estilo es difuso. Por lo tanto, textos como 'Enunciación' puede haber miles en la medida que su trama (los "texteros" dirían su validez) es su expresividad, ese coqueteo con la palabra que nombra y da vida.

Sin embargo, E. Rivera M. logra a partir de este relato que los dos restantes (¡oh cielos!, como diría la hiena, nuevamente el 3) adquieran un espléndido *sentido*, por sobre sus significados temáticos.

(Segunda parada). "*Ciudad de fuego*" y "*El visitante*" tienen mayor parentesco pues el personaje central, el innominado, se corporiza y se desplaza. En el primero el narrador es el destinatario de una crónica sobre la génesis de la ciudad de luz, creación imaginaria a la que se encamina irremediamente. El gusto por los planos de urbes antiguas

nos da la clave para divisar dentro de él la ciudad que construye: su conciencia de las percepciones frente a los conocimientos de la sombra (he aquí el enfrentamiento que en el tercer relato será invertido). La identidad del personaje —siempre preguntándose por su origen, siempre cubierto por abrigo y sombrero— en la niebla física y en la tarea cognoscitiva (las lenguas tienen el carácter cabalístico de la 'iniciación') choca con la irrealidad de la luz que finalmente supera a la realidad burocrática de la sombra. Se apaga la figura que se encenderá en la ciudad de fuego: "Guantes, abrigo, para el breve y último acto de esta liturgia. Así despaciosamente. Ropaje impersonal para un modo de ser tan singular y refractario (...). Cuán apagada mi figura, y silente, junto a los balaustres" (pág. 36). (Tercera parada). Todo esto repercute en "El visitante", forastero en una ciudad (¿la de fuego?) que sólo es un pretexto para finalizar en el otro polo: la noche. Lena y Fernando narran sus impresiones del visitante y de la cultura que carga a costas con impenetrabilidad y misterio. El cansancio que muestra cada uno es aparente, pues todos son lúcidos ante sus soledades y matices. Lo interesante es constatar, desde la perspectiva de la pareja, que el forastero los excede en conocimientos y que a la vez éstos no valen para nada. Vuelvo a pensar que en este relato la ciudad es la conciencia de los personajes; sus sueños e irrealidad han trazado las calles y sus obsesiones forman una arquitectura general, fría e incómoda al igual que la incomunicación que habitan. Y la oposición latente, oscuridad (conocimientos)/ luz(percepciones), arrastra una nueva: antigüedad/contemporaneidad, en las citas literarias (Dante, Milton; ¿infierno/paraíso? ¿o la tríada con el purgatorio?), en las normas de cortesía (habla Fernando: "Pero hay también en su urbanidad, en los gestos de sus manos, una gentileza muy antigua" —pág. 45).

Podría especular que el visitante, como toda existencia, no concibe el sosiego, sino el ser vagamundo entre las fronteras que lo cercan. El esquema de "Ciudad de fuego" se invierte cuando al final Lena dice: "Es reveladora la frecuencia con que la imagen del extranjero se asocia, en mi mente, con la imagen y la idea del fuego. Pensé en el fuego, sin saberlo, cuando contemplé por primera vez, en la bruma del malecón, su figura alargada..." (pp. 67-68).

Esta *sensación* —ya no imagen— está corroborada con el testimonio del personaje central: "Soy el que marcha sin descanso. El que sigue, paso a paso, inexorable camino en torno a un tiempo para siempre detenido. Lobo que ronda las ciudades de los hombres en inútil búsqueda del quantum que pudiera llevarlo al sueño, a la extinción, a la noche..." (pág. 70).

(Fin de la ruta). ¿O es el comienzo? No he ubicado a E. Rivera Martínez en el panorama de nuestra actual narrativa. He olvidado mencionar el valor de las citas literarias que utiliza. De repente estas observaciones sirvan para poner en marcha de nuevo el coche. Aunque sería preferible que ustedes lectores consiguieran el libro y se aventuraran tal cual, sin olvidarse por supuesto del mapa y algunos alimentos espirituales. Juro que no podrán reprochármelo. ↻

Edgar O'Hara

BIBLIOGRAFÍAS / TESIS SOBRE LITERATURA PRESENTADAS EN SAN MARCOS (1970-1979)

1970

DÍAZ ORTIZ, Pedro: *El teatro de Albert Camus y la problemática de la tragedia contemporánea*. (T.B.)

PANTIGOSO PECERO, Manuel: *La espiral introyectiva en la poesía de César Atahualpa Rodríguez*. (T.D.)

1971

BALLÓN AGUIRRE, Enrique: *Vallejo como paradigma: un caso especial de escritura*. (T.D.)

SCARABOTOLO DE CODINA, Hilda: *El modernismo en Hispanoamérica y el modernismo brasileño*. (T.D.)

1972

BUENO ROMÁN, Víctor: *Absurdo fin de un triunfador (Mito y semantización ideológica en un relato de prensa)*. (T.B.)

- ESCAJADILLO O'CONNOR, Tomás: *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. (T.D.)
- GONZÁLEZ MONTES, Antonio: *López Albújar: de lo verosímil práctico a lo verosímil mítico*. (T.B.)
- MARTOS CARRERA, Marco: *Darío y Machado: del modernismo a la literatura comprometida*. (T.B.)
- ORRILLO LEDESMA, Winston: *El tema de la Patria —el Perú— en dos libros de Alejandro Romualdo* (Edición extraordinaria y Como Dios manda). (T.B.)
- PINTO GAMBOA, Willy: *Colónida: contienda literaria (criollismo, periodismo literario...)*. (T.B.)
- PRÍNCIPE COTILLO, Guillermo: *El conflictivo mundo de Los Ríos profundos*. (T.B.)
- RODRÍGUEZ DE WESTPHALEN, Yolanda: *El fenómeno expresivo de lo real-fantástico en el libro Los ríos profundos*. (T.B.)
- ROJAS ADRIANZÉN, Armando: *Obra poética de Javier Sologuren (1944-1950)*. (T.B.)
- ZAFRA AGREDA, Pablo: *Carlos Camino Calderón, su vida y su obra*. (T.D.)

1973

- ARELLANO VIGO, Abidemio: *Indígena y alienígena en Amor mundo de José María Arguedas*. (T.B.)
- ARIANZEN SEMINARIO, Catalina: *Ideología y política en El tungsteno de César Vallejo*. (T.B.)
- BEJARANO DE NÚÑEZ, Carmen Luz: *Formas de la ausencia de Washington Delgado*. (T.B.)
- DÍAZ ORTIZ, Pedro: *El teatro preesperpéntico de Valle Inclán*. (T.D.)
- GUTIÉRREZ VERÁSTEGUI, Víctor: *Pirandello a través de la visión dialéctica de Mariátegui*. (T.B.)
- PINTO GAMBOA, Willy: *La sátira en Valdelomar y en Yerovi*. (T.D.)
- RODRÍGUEZ NACHE, Virgilio: *Las ideas de Ortega y Gasset sobre el teatro*. (T.B.)
- ROJAS ADRIANZÉN, Armando: *Obra poética de Javier Sologuren —II (1950-1970)*. (T.D.)
- SANCHÉZ LIHÓN, Fredy: *Estudio sobre Juan Ramón Jiménez*. (T.B.)
- SOLANO HURTADO, Pepe Hugo: *Lírica quechua de Cerro de Pasco*. (T.B.)

1974

- ARELLANO VIGO, Abidemio: *Fuente y estructura folklórica en la narrativa de José María Arguedas*. (T.D.)
- BEJARANO DE NÚÑEZ, Carmen Luz: *El extranjero y Días del corazón de Washington Delgado*. (T.D.)
- CISNEROS CAMPOY, Antonio: *Tradición y rebelión en la poesía inglesa contemporánea*. (T.D.)
- GARAYAR DE LILLO, Carlos: *El epíteto en La Celestina*. (T.B.)
- GAZZOLO VILLATA, Ana María: *Estructura actancial de base en El zorro de arriba y el zorro de abajo de José María Arguedas*. (T.B.)
- GUTIÉRREZ CORREA, Miguel: *Estructura e ideología de Todas las sangres*. (T.B.)
- GUTIÉRREZ VERÁSTEGUI, Víctor: *Valoración de las vanguardias artísticas en el pensamiento de Mariátegui*. (T.D.)
- HOPKINS RODRÍGUEZ, Eduardo: *Aspectos del barroco en la obra de don Juan del Valle y Caviedes*. (T.B.)
- LUNAREJO MORENO, Rosa María: *Cuatro cuentos representativos de Eleodoro Vargas Vicuña*. (T.B.)
- MARTOS CARRERA, Marco: *La poesía amorosa de Vallejo en Los heraldos negros y Trilce*. (T.D.)
- TOCILOVAC, Valerija: *Juan Ruiz de Alarcón*. (T.B.)
- VELÁSQUEZ ROJAS, Manuel: *Algunos aspectos de la nominación zoológica en la poesía de César Vallejo*. (T.B.)

1975

- BRAVO AMÉZAGA, José Antonio: *Las técnicas narrativas en Últimas tardes con Teresa, novela de Juan Marsé*. (T.B.)
- CASTAÑEDA VIÉLAKAMEN, Esther: *Duque: representación e ideología*. (T.B.)
- MILLA BATRES, Carlos: *Aportaciones para el estudio de la epístola Amarilis a Belardo e identificación de su autora*. (T.B.)
- MORANTE CAMPOS, José Gonzalo: *El efecto del distanciamiento en la poesía de Antonio Cisneros*. (T.B.)
- PRÍNCIPE COTILLO, Guillermo: *La función del canto, de la danza y de los instrumentos musicales en la narrativa de José María Arguedas*. (T.D.)
- TOCILOVAC, Goran: *La comunidad indígena en El mundo es ancho y ajeno*. (T.B.)

URDANIVIA BERTORELLI, Eduardo: *¡Tierra! ¡Defendamos! Análisis e interpretación de El mundo es ancho y ajeno.* (T.B.)

1976

BRAVO AMÉZAGA, José Antonio: *Lo real-maravilloso en la narrativa latinoamericana actual. Hacia una organización del análisis temático en Cien años de soledad de Gabriel García Márquez, El reino de este mundo de Alejo Carpentier, Pedro Páramo de Juan Rulfo.* (T.D.)

COELLO CRUZ, Oscar: *Los poemas de la conquista del Perú. Estudio preliminar.* (T.B.)

DOMÍNGUEZ AGÜERO, Saúl: *Ensayo de interpretación marxista de la novela Todas las sangres de José María Arguedas.* (T.B.)

JORGER WEIRAUCH, Gisela: *El zorro de arriba y el zorro de abajo, reflejo artístico de la realidad.* (T.B.)

MONTENEGRO CÁCERES, Manuel: *La estructura y una perspectiva utópica en Todas las sangres.* (T.B.)

MORANTE CAMPOS, José Gonzalo: *Vida y poesía de Luis Valle Goicochea.* (T.D.)

ORRILLO LEDESMA, Winston: *Martí, Mariátegui: literatura y revolución en América Latina.* (T.D.)

RODRÍGUEZ DE WESTPHALEN, Yolanda: *Interpretación y análisis de la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo.* (T.D.)

VELÁSQUEZ ROJAS, Manuel: *La zoología poética de César Vallejo.* (T.D.)

ZAPATA KUYEN, Roger: *Claves para la interpretación de la poesía de Antonio Cisneros.* (T.B.)

1977

BRYCE ECHENIQUE, Alfredo: *Temas principales del teatro de Henry de Montherlant.* (T.D.)

1978

BELLO DOMÍNGUEZ, María Sol: *Ideología y mundo representado en Los gallinazos sin plumas de Julio Ramón Ribeyro.* (T.B.)

CARRERA RIVERA, Duilio: *El nivel ideológico en Crónica de San Gabriel.* (T.B.)

1979

PINILLA CISNEROS, Patricia: *Hacia la recuperación de la obra de César Moro.* (T.B.)

RODRÍGUEZ REA, Miguel Angel: *La literatura peruana en debate: 1905-1928.* (T.B.)

Antonio Gálvez Ronceros



EN ESTE NÚMERO

Si bien no puede situárseles entre los más jóvenes, los cuatro narradores peruanos reunidos aquí han empezado recientemente a darse a conocer. Con una sola novela publicada, ISAAC GOLDEMBERG es, entre ellos, el mejor establecido como escritor. La versión inglesa de *La vida a plazos de Jacobo Lerner* apareció primero que la castellana y tuvo muy buena crítica en los Estados Unidos. Goldemberg ejerce la docencia universitaria en Nueva York y está terminando una nueva novela, de la cual forman parte las páginas que damos. En el polo opuesto está ALEJANDRO ORTIZ RESCANIERE, prestigioso antropólogo que hace sus primeras armas en literatura. También científico social de profesión, CARLOS CALDERÓN FAJARDO practica el cuento, la novela y el teatro y tiene varias obras inéditas en esos campos. Con una de ellas acaba de ganar en el Perú un premio de novela. JUAN MORILLO debutó con un todavía solitario libro de cuentos, años atrás. Trabaja ahora —en Pekín— una novela, a la que pertenece el texto que publicamos.

Escritores que se inician, ninguno alcanza referencia mayor (si alguna alcanza) en el artículo de ANTONIO CORNEJO POLAR sobre narrativa peruana actual, lo que no empañía en nada, por cierto, el trabajo del director de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Pensado para un público ajeno a la especialidad y destinado originalmente a publicarse fuera del país, nuestra revista en cierto modo lo usurpó, en el convencimiento de que su interés y su utilidad no son menores para el lector nacional.

Hace un buen tiempo ALEJANDRO ROMUALDO visitó la tumba de Stalin. Del madurar interior de esa experiencia nació "Cuestiones de leninismo". En "Mirad al pajarito" es fácil reconocer también un recuerdo, aunque con mucho menos aristas. Vida, reflexión, poesía son un proceso habitual en la importante obra de este poeta. Renuente a publicar en los últimos años, el próximo libro de Romualdo no será una compilación sino un conjunto orgánico de poemas. Los de ABELARDO SÁNCHEZ LEÓN se desagregan (así dicen los sociólogos, me excuso) de un libro ya listo para darse a la luz y que será su cuarto poemario.

Además de ser uno de los consejeros más próximos a Mitterrand, JACQUES ATTALI (Argel, 1943) es Director de Se-

minarios del Politécnico de París y fue Auditor en el Consejo de Estado, lo que no le ha impedido conocer a fondo la música. De su saber de economía y de arte da testimonio un libro que tal vez no llegue a nuestro idioma: *Bruits* (Presses Universitaires de France, 1977). Esta conjetura pesimista nos ha movido a traducir la introducción de ese libro. En ella Attali presenta los temas que luego desarrolla y las conclusiones que fundamenta en el cuerpo de la obra.

Confundido, Alfredo Bryce nos escribe para decirnos que pensó sólo en narradores cuando respondió a nuestra ENCUESTA y que si incluyó a Garcilaso fue porque lo siente "narradorísimo". Pero la lista verdadera de sus preferencias no se conocerá porque llegó tarde y no era cosa de modificar un cómputo que tanto trabajo nos costó y que ojalá esté a salvo de error u omisión. Con los prosistas damos fin a nuestra indagación sobre preferencias literarias.

ANTONIO GÁLVEZ RONCEROS —desplazado del magisterio por participar en las luchas del SUTEP— desempeña actualmente la secretaría académica del Programa de Literatura de la Universidad de San Marcos. EDGARD O'HARA, joven poeta con varios títulos en su haber, integró La Sagrada Familia, cuyo divorcio se produjo hace algún tiempo.

CLO DE LA PUENTE es una artista peruana que ha estudiado en Lima y en París y expuesto en ambas ciudades y en Barcelona, Bruselas y Dauville. Entre el dibujo y la caligrafía, algunas cosas suyas se parecen a las hechas por Michaux en sus experiencias con drogas, aunque en ella son frutos exclusivos de un lúcido ejercicio racional. De la Puente tiene un buen dibujo clásico y esa antigua disciplina subyace y da consistencia a sus obras, donde la impresión de espontaneidad es un atributo de la frescura de su realización.

~

PERU: PROBLEMA Y POSIBILIDAD

por

Jorge Basadre

Perú: problema y posibilidad es un libro que inauguró en el país la reflexión histórica para el siglo XX. En él Jorge Basadre ensayó por primera vez una síntesis de la peripecia peruana, que luego detallaría en su **Historia de la República del Perú**. Basadre es un historiador simultáneamente interesado en el pasado y en el futuro y sus visiones —como este libro lo demuestra— fueron despejando un acontecer nacional a menudo desconcertante. En esta tercera edición, debida al Banco Internacional del Perú, esa obra notable vuelve enriquecida con lo que el autor llama “Algunas reconsideraciones cuarentisiete años después” que, de hecho, constituyen un virtual nuevo libro: el balance de la evolución de los problemas y del desarrollo de las posibilidades del Perú hecho por una de las mentes más agudas de nuestra historia republicana.

edición del

BANCO INTERNACIONAL DEL PERÚ

CATERIANO, Pedro. *Más amigo de Platón.*

Lima, 1979

Invirtiendo los términos de la famosa declaración de Aristóteles, según la cual se confesaba más amigo de la Verdad que de Platón, Cateriano nos brinda su segundo poemario.

La dicción precisa, novedosa y sugerente; el ritmo asordinado; la imagen que enlaza elementos convencionales (prestigiosamente líricos) con observaciones de gran modernidad (cotidianas, prosaicas, “antipoéticas”), y el tono lúcido, oblicuo, levemente irónico y cínico de **La siesta del haragán** reviven de nuevo, pero esta vez al servicio de un libro más orgánico. Porque **Más amigo de Platón** contiene una treintena de variaciones sobre el denominado “amor platónico”: profesión con mucho de corte trovadoresca y “donna angelicata”, de purificación idealista y ensoñación fabuladora. Cateriano asume el proyecto de ascender al cielo del Amor, rompiendo sus ataduras con la realidad mecanizada y alienante de la civilización actual. Frágil empresa: las poderosas cadenas de la Verdad renacen permanentemente, estorbando su vuelo.

Ricardo González Vigil

UNMSM

SECTOR ENERGIA Y MINAS

PERU HA SIDO PRODUCTOR DE METALES Y MINERALES POR MUCHOS AÑOS HOY MINPECO LOS OFRECE AL MUNDO

Productos minero-metalúrgicos de la más alta calidad comercializados
a través de MINERO PERU COMERCIAL eficiente y rápidamente.



MINERO PERU COMERCIAL

Metales y minerales del Perú para el mundo

SEDE CENTRAL :

Esquina Av. Javier Prado - Av. Aviación
Pisos 7 - 15 - Urb. San Borja - Lima - PERU
Cables MINPECO
Casilla Postal 5876
Télex 25725 - 25724 - 20360 - 21054 - 20015
Teléfonos : 365920 - 365711

U.S.A. - Oficina de Estados Unidos
600 Third Avenue
New York New York 10016 U.S.A.
Cables : MINPECO NEW YORK
Télex 149558 - MINPECO NYK
Teléfono : (212) 972 - 0910

INGLATERRA :

8/10 Grosvenor Gardens
London SW1W 0BD
Teléfonos : 01 - 730 7120 . 01 - 730 7122/9 (8 líneas)
Télex : 22468 MINPEC G

REPUBLICA POPULAR CHINA

San Li Tun 2 - 71, PEKING
Télex : 22125 PECOP CN
Teléfono : 522575

ARGENTINA :

Bartolomé Mitre 760. 2º piso
Buenos Aires
Télex : 17807 COPER
Teléfonos : 334733. 334898



en librerías

Aníbal Quijano

DOMINACION Y CULTURA

**Lo cholo y el
conflicto cultural en
el Perú**



mosca azul editores

UNMSM



**HORARIO
DE
VERANO**

*El Banco de la Nación comunica
al público en general que su HORARIO
de atención durante los meses de ENERO, FEBRERO y MARZO
será el siguiente:*

**LIMA Y PROVINCIAS
de LUNES a VIERNES de**

8:30



11:30

Este HORARIO NO rige en las zonas que las disposiciones legales vigentes las exceptúan.

UNMSM

*La Librería del Virrey
os invita a visitar
su sección de
libros antiguos*

Miguel Dasso 141
San Isidro
Tlf. 400607

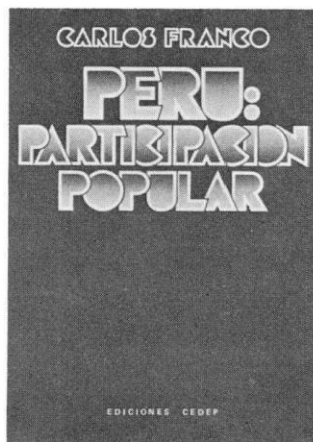
apuntes

Una revista dedicada al análisis de problemas peruanos y latinoamericanos. Una contribución al debate teórico y metodológico contemporáneo

Su número 10, próximo a aparecer, incluirá el índice general de todo lo publicado en sus entregas anteriores (por autores, temas y títulos)

Editor responsable: Bruno Podestá
Publicada y distribuida por el Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico. Av. Salaverry 2020, Lima 11,
Telf. 712277

Ya está en venta
el nuevo libro de
CARLOS FRANCO



PERU: PARTICIPACION POPULAR

condiciones, características y
problemas de la participación

un amplio informe
crítico sobre la
organización popular
en la revolución de Velasco

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

EDICIONES CEDEP

Pedidos directos: 6 de Agosto N° 425, Jesús María
Teléfono 23-44-23

Sí, los libros

han sido en más de una oportunidad
objeto de preocupación para
nuestros gobernantes
pero casi siempre esa preocupación
los ha llevado a

censurarlos o quemarlos

Y

allanar imprentas

nunca a una acción positiva de
impacto equivalente

ES HORA YA DE QUE ESTA ACTITUD CAMBIE

EXIGIMOS

**UNA LEY QUE PROTEJA Y PROMUEVA LA
PRODUCCION EDITORIAL EN EL PAIS**

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO)
Ediciones PEISA — Editor Ignacio Prado Pastor — Editorial Horizonte
Editorial Milla Batres — Editorial de la Universidad del Pacifico
Francisco Campodónico F., Editor — Instituto de Estudios Peruanos
Mosca Azul Ediciones — CEDEP Ediciones

