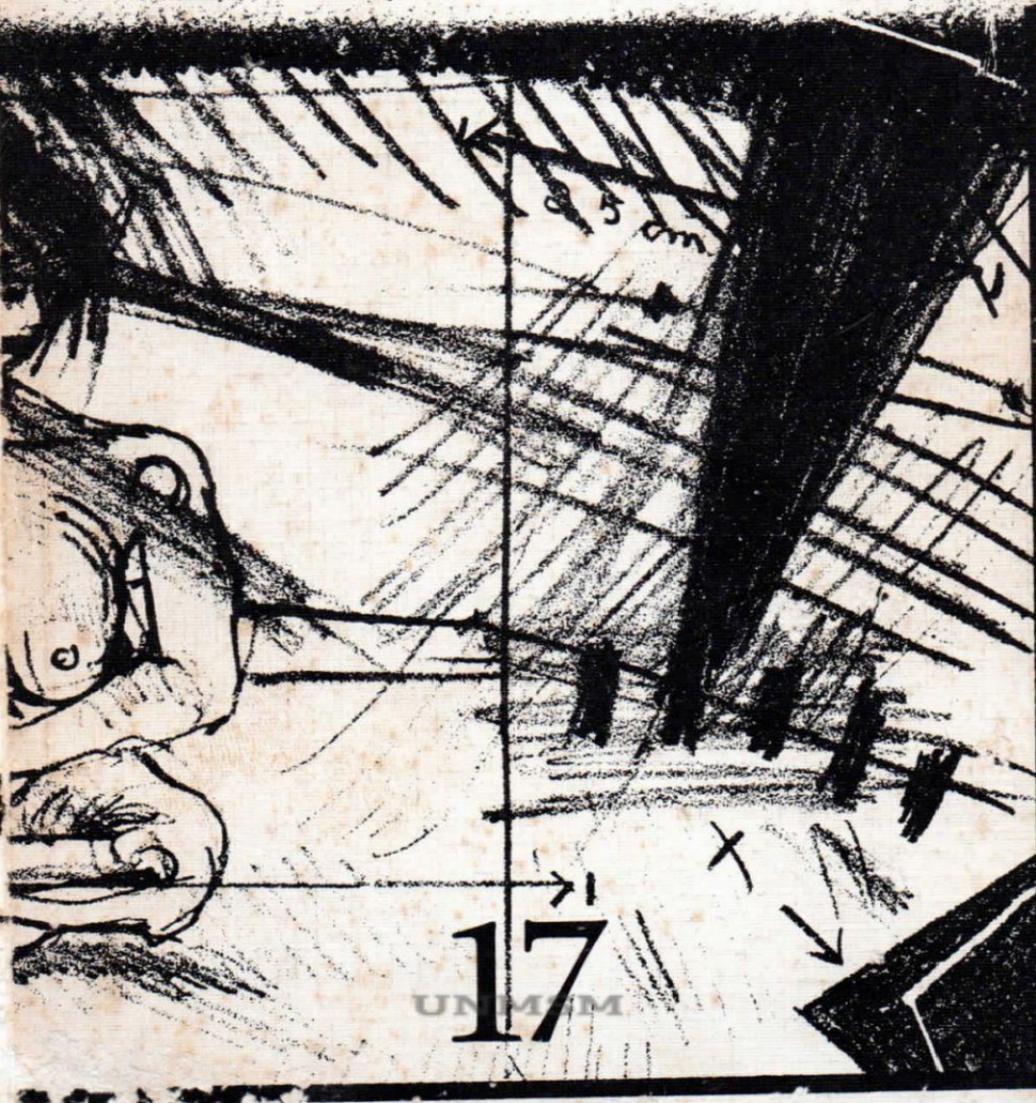


hueso húmero



Mirko Lauer

LOS
EXILIOS
INTERIORES

Una introducción
a Martín Adán

hueso húmero
J.N.M.S.M.
ediciones

hueso húmero

Nº 17

abril — junio

1983

SUMARIO

Jorge Eduardo Eielson / <i>En las rosadas nalgas de la estrella</i>	3
Enrique Verástegui / <i>La educación formal</i>	10
Oscar Malca, Mario Montalbetti, Róger Santivañez, Enrique Verástegui / <i>Sobre la poesía peruana última. Una conversación</i>	26
Róger Santivañez / <i>De Reyes en el caos</i>	49
Eduardo Galeano / <i>Ventanas sobre Bolívar</i>	52
Oscar Malca / <i>Estrategia de la palabra</i>	66
Heloísa Villena de Araujo / <i>Un eclipse totalitario. Algunas observaciones sobre el tema de Narciso en Joao Guimaraes Rosa</i>	69
Pierre Bourdieu / <i>Crítica social del gusto</i>	84
LIBROS	
Peter Elmore / <i>Viaje por las islas de la imaginación (y el poder)</i>	117
Teodoro Hampe M. / <i>José de Acosta, novelista precursor</i>	122
Roberto Miró Quesada / <i>Una revista de música</i>	127
En este número	129
Viñetas de Leoncio Villanueva	
Tapa de este número / <i>Hernán Pazos</i>	

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor
y
Mosca Azul Editores

DIRECCIÓN:

Abelardo Oquendo y Mirko Lauer

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

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*
CUIDADO DE LA EDICIÓN: *Roxana Carrillo*

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

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

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea

US\$ 3.50, vía superficie

EN LAS ROSADAS NALGAS DE LA ESTRELLA/ JORGE EDUARDO EIELSON



ASI todos los domingos en la tarde, José llevaba a María al centro. El con su chaqueta remendada. Sus pantalones estrechos. Ella con su absurda delgadez. Sus cabellos en desorden. Sus ojos febriles. José corría por las calles, como un chico. La arrastraba de kiosko en kiosko. De vitrina en vitrina. De cine en cine. De pronto se encontraron ante un enorme cartelón. "¿Cómo casarse con un millonario?" con Marilyn Monroe. "¿Entramos?" "¡Estás loco!" "¡Es muy caro!"

(Marilyn Monroe exhaló una sonrisa y agitó la cabellera fluorescente antes de sumergirse en la piscina de agua esmeralda. Bajo un cielo en technicolor. Nadó hasta el lado opuesto, en donde la esperaba un musculoso personaje, con una copa en la mano. Marilyn surgió del agua y, humedeció apenas los labios en el dorado cáliz. Bajo el sostén henchido, los grandes senos le rebosaban de una insolente, californiana salud. José bajó la vista y observó la mano de María, tenazmente aferrada a su brazo. José la acarició tiernamente. Ella no era de película, pensó. Hechó una mirada por la sala en penumbra y observó la cara de los espectadores: nadie perdía un sólo movimiento de Marilyn. La inmensa criatura rubia se movía ante ellos con la gracia de una gata. Siempre en deslumbrante *technicolor*. Sus enormes labios pintados se abrieron en una sonrisa de porcelana, mientras sus ojos

se cerraban en un brusco movimiento de cabellos hacia atrás. Descansó un instante sobre la perezosa a rayas verdes, amarillas, naranja, y ante la apremiante corte del atleta, se zambulló de nuevo en la piscina. Nadó lentamente bajo el agua. Moviendo los brazos y las piernas sobre la cabeza del público. Luego recorrió toda la platea llena de humo, susurrando apenas, con su voz de niña, el estribillo de "Diamonds are the girl's best friends". Algunos espectadores se habían puesto de pie y trataban de tocarla. Pero la sirena se deslizaba siempre hacia el extremo opuesto de la sala, con un simple movimiento de los pies. Fue entonces que, ante el asombro de José, el cuerpo bronceado de Pedro penetró en el agua con una perfecta zambullida y enlazó a Marilyn por la cintura. Nadaron así algunos segundos, para terminar luego estrechamente abrazados en un largo beso acuático. Con las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella).

19 de setiembre de 1980

En 1962, dos años después de la escritura del pasaje anterior, Marilyn Monroe se suicidó en su casa de Hollywood. Por entonces, yo llevaba adelante mi trabajo pictórico, incrementando la serie matérica sobre el "paisaje infinito de la costa del Perú", correspondiente visual de este texto. Entre mis manos pasaban arena, tierra, piedrecillas, pigmentos, limaduras metálicas y hasta, más de una vez, excremento animal. Fue en ese mismo año, precisamente, que desemboqué en la manipulación de las prendas de vestir. Surgieron personajes absortos, o más bien restos, despojos de los mismos. Criaturas usadas por el tiempo, la erosión, las pasiones, la perfidia humana. Hilachas de una epopeya de trapo. Larvas de lana y algodón, de terciopelo y de seda. Fragmentos de esqueletos semienterrados en el desierto lunar de la costa peruana. Y miserables ejércitos de blue-jeans, de camisas harapientas, manchadas, quemadas, sudadas. Y sostén-senos, medias, blusas, calzones, zapatos. De entre todo este triste, melancólico bazar de residuos urbanos, no podía surgir sino ella: Marilyn Monroe, la muerta de hambre de amor, la suntuosa paria del ensueño prefabricado. La realicé en blanco y negro: una de las últimas fotografías, en escala na-

tural, dé su rostro; un sostén-senos que arranqué de un largo traje de satén negro, relleno y pegado sobre el plano de la tela; y el resto de su cuerpo, hasta la cintura, pintado suscintamente, como una sombra, sin contorno ni volumen, como las temblorosas imágenes del cine mudo. Mi visión de Marilyn muerta fue, pues, la de un espectro de celuloide. Exacto contrario a la solar criatura que tanto adoré. Y que siempre consideré de carne y hueso. "Sus enormes labios pintados se abrieron en una sonrisa de porcelana, mientras sus ojos se cerraban en un brusco movimiento de cabellos hacia atrás". ¿Cómo no identificar este gesto con una suerte de coqueteo, de premonitorio *clin d'oeil* a la muerte? ¿Y cómo no reconocer en "cuerpo bronceado de Pedro" que penetra en el agua y la enlaza por la cintura, al pescador muerto en las aguas del Pacífico? La "piscina de agua esmeralda" es solamente una constante fúnebre: son las aguas del Hades. Como lo atestiguan claramente "las letras de la palabra FIN impresas en las rosadas nalgas de la estrella".

Siguieron caminando. José no soportaba la Metrópoli. María tampoco. Pero de vez en cuando necesitaban alejarse del mar. No mirarse tanto en el mismo espejo. Caminaban entre millares y millares de personas aplastadas las unas contra las otras. Criaturas momificadas por el calor y el número. La arena crecía en ondas siempre mayores en torno a ellas.

El asfalto en ebullición. Los muros derruidos. Las palmeras polvorientas. Todo daba sed. "¿Quieres un helado?" Ella no respondió. "Por lo menos un helado ¿no?" "Deme uno de fresa y otro de limón". "No te preocupes. Ya verás". "El próximo año ganaremos un montón de plata con el barco nuevo. Es mucho más grande. Y a vela. ¿Sabes cómo se llama? "La Delfina". Sorbían el helado lentamente. Dosando el placer con avaricia. Haciéndolo durar lo más posible. "El chico nos ayudará mucho", "Estoy seguro que será hombrecito". "¡Apenas dé los primeros pasos me lo llevo a pescar!" "Para que aprenda desde muchachito" "¡Y para que sea fuerte como Flash Gordon!" Le gustaba mucho el superhombre de papel y tinta. Sus aventuras lo llenaban de euforia. Quizás lo prefería al Señor de los Milagros. Aunque le dijeran que no

era sino un dibujo para niños. ¿Acaso el Señor de los Milagros no era también un dibujo para grandes? ¿Qué gran diferencia era esa? Flash Gordon era mucho más moderno. Tenía, además, una fuerza y una inteligencia fenomenales. ¡Cuántas veces había salvado a su novia! A sus amigos. A sus mismos semejantes en peligro. Por ejemplo, en el último número, cuando los Hombres Violeta, a bordo de una incandescente astronave, surgieron del mar y se apoderaron de la Metrópoli. Claro que él nunca pudo entender cómo podía salir del agua una astronave encendida y, además, cómo habían llegado allí. Era cierto también que Manco Cápac y Mama Ocllo habían fundado el imperio de los incas surgiendo del Lago Titicaca en un carro de fuego. Así decía la historia. Probablemente los Hombres Violeta, provenientes de las estrellas, se habían refugiado en el fondo del mar para no atraer la atención de los terrestres. Lo cierto es que una de esas noches se apoderaron de la ciudad. Las calles se llenaron de extraños seres violeta, con los ojos luminosos. Toda actividad quedó paralizada. Un ruido sordo, atravesado por silbidos intermitentes y vagos tambores, llenaba el aire. Sin abrir la boca —que quizá no tenían— los Hombres Violeta habían anunciado la llegada de un dios sobre la tierra y se habían reunido en una plaza, en espera del milagro. Muy tarde ya, los edificios se cubrieron de reflejos dorados, y el extraño ruido aumentó paulatinamente, hasta que una suerte de esfera llameante, con un halo celeste alrededor, comenzó a materializarse en el centro de la plaza. Los Hombres Violeta se arrodillaron en silencio e inclinaron la cabeza. Mientras leía esto, José no había podido evitar comparar tales hechos —ciertamente inventados por el autor— con la procesión del Señor de los Milagros. Naturalmente, en la ficción las cosas salían mejor. En efecto, cuál no sería la sorpresa de los Hombres Violeta cuando, sobre el techo de un edificio que daba sobre la plaza, apareció el Superhombre y comenzó a lanzar rayos mortales sobre la esfera. Esta comenzó a vacilar, su luminosidad disminuyó poco a poco, hasta apagarse por completo y dejar al descubierto una especie de huevo membranoso con una horrenda criatura en su interior. Un ser diabólico, sin duda, que habría dado orden de destruir a los humanos. La criatura era una masa informe, como de materia gelatinosa, atravesada por millares de ner-

vios, filamentos y venas que le daban el aspecto asqueroso de un tumor o un cerebro. Los rayos de Flash Gordon acabaron con ella, y una horrible pestilencia se extendió por la plaza. Ante semejante cosa, los Hombres Violeta desaparecieron como por encanto y, unos minutos después, una astronave incandescente se elevó sobre el mar y desapareció en el espacio.

José sorbió el último resto de helado, ya casi derretido. Siguieron caminando. "Ya llegamos", dijo. "Mira cuántas flores". "¿Te gustan?" "Claro. En el mar no hay flores". "Pero en nuestra casa tendremos jardín ¡No faltaría más!" Se sentaron en una banca, debajo de una pérgola. El *jacarandá*, el jazmín del cabo, la madreSelva, derramaban su perfume en el oasis. Grupos de geranios reventaban aquí y allá. Y entre los laureles en flor, surgían chorros de agua fresca. Escalinatas. Colinas. Columnas. Cúmulos de cipreses. Alfombras de césped verdísimo. Murallas de ñorbos y *bouganvilles*. Todo recorrido por un caprichoso diseño de canales geométricos. Mansiones de formas igualmente caprichosas surgían a ambos lados del parque. Turcas, inglesas, coloniales, suizas, españolas. En forma de castillos, chalets, pagodas orientales, villas italianas, templos incaicos, mezquitas árabes. Todas invariablemente rodeadas de verdes cercas y enredaderas llenas de flores. También sus habitantes parecían descender de ese laberinto de razas y culturas. Pero el colmo del capricho se encontraba en el interior de las moradas: nunca coincidían casas, muebles, jardines, señores y criados. Una dama de aspecto inglés —pero muy limeña— aparecía rodeada de biombos y jarrones chinos. O una señora de aspecto japonés, de muebles rústicos tiroleses. O un señor muy andaluz recibía a sus anchas en un chalet suizo. Los castillos parecían de bizcocho o cartón-pâte, y algunas construcciones muy modernas, alimentadas por baterías solares y gobernadas, hasta en sus mínimos detalles, por una computadora invisible, aparecían semidesiertas, con los muebles coloniales, los cuadros, la platería, las ricas alfombras cubiertas de arena. Y la arena penetraba por doquier. Esperaba, metro por metro, centímetro por centímetro, milímetro por milímetro, segundo tras segundo, el menor descuido, el más mínimo abandono, para invadirlo todo. El de-

sierto se instalaba lentamente en su espacio natural y nada ni nadie podría impedir su avance. Sólo la numerosa servidumbre se movía impertérrita en medio de todo eso: todos color bronce y ojos rasgados, todos cubiertos de polvo y arena, silensiosos y sumisos, como sobrevivientes de un antiquísimo cataclismo. O como traídos en grandes barcos repletos de esclavos desde las más remotas regiones del globo. Se movían lentamente entre falsas sillas y consolas Luis XV, falsas vajillas de Sevres, falsas copas de Baccarat y porcelanas Meissen, divanes Imperio, alfombras persas, lacas y abanicos chinos, espejos *art nouveau*. Aunque su falsedad no dependiera de una marca, un estilo o una época —todos esos objetos eran auténticos— sino de la falsedad de sus propietarios.

Pero José y María nada sabían de todo esto. Sólo el canto de los pájaros o las voces de los niños, que jugaban en el parque, interrumpían sus pensamientos. El murmullo del agua les calmaba la sed. Muy vagamente, les recordaba el ruido del mar. Pero ¡cuánta arena y cuánto polvo miserable en torno a tanto esplendor! Les bastaría dar unos pasos y el espejismo se rompería como una esfera de cristal. José lo sabía muy bien. Mejor no perder la paciencia. El no era como Pedro, que no creía en nada. Que habría dado fuego a todo. Seguro que sólo así podría seguir viviendo, cuando llegaran los días de la GRAN MISERIA. José no estaba de acuerdo. Y cada día se entendía más con Ezequiel Martínez, que Pedro llamaba un "pobre iluso".

A la distancia, en la Avenida, un luminoso torrente de coches se deslizaba hacia el mar. "Si tuviéramos un carro —pensó— podríamos ir al cine. Conocer otros barrios. Tomar helados en la terraza de un café, debajo de una sombrilla. Con mozo, propina y todo. Y después regresaríamos tranquilamente a casa".

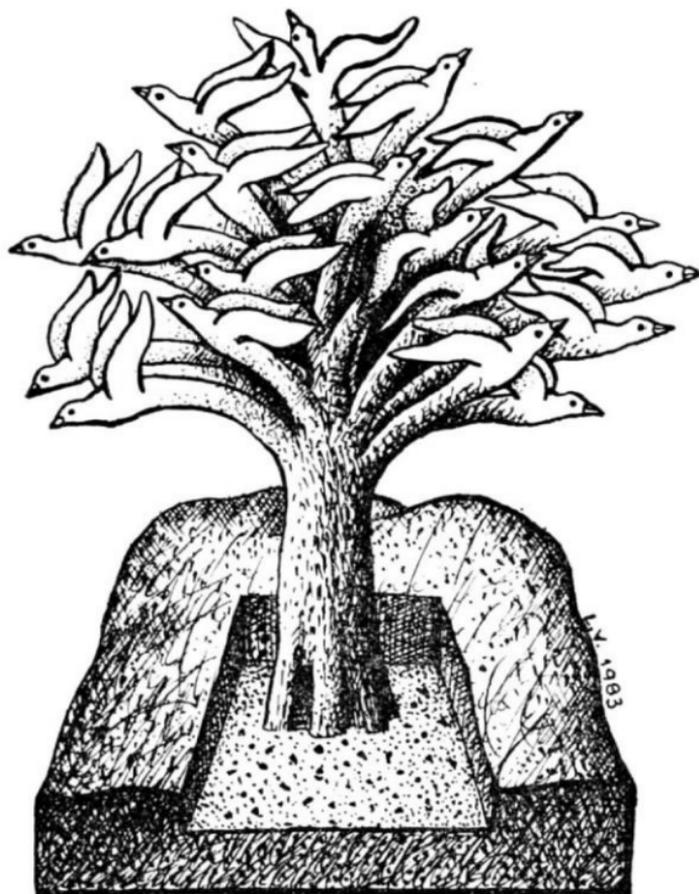
—Nos compraremos un carro. ¡Ya verás! —dijo en voz alta.

María no le respondió. No le importaba nada de todo eso. No le importaba nada de la "Delfina", de la casa, de Ezequiel Martínez, del carro. Le bastaba su hijo. ¿Y qué cosa era ya todo eso, sino recuerdos? Instantes de amor fotografiados en un parque cualquiera, de los que no le quedaría sino un cartón amarillento.

—¿Nos vamos?

Se levantaron y atravesaron el jardín, hasta el paradero del tranvía. En el atardecer tranquilo, tras del follaje esmeralda, el sol ardía como una antiquísima fogata. No obstante el calor, María sintió frío en la espalda, y las manos le sudaban.

Un instante más, y desaparecieron en un tranvía polvoriento.



LA EDUCACION FORMAL/ ENRIQUE VERASTEGUI

I. Teoría de la virtud

Salir de improviso al verano.

No hay cerezos ni manzanos aún tiernos y con flores.

*No todavía los pinceles de flores que han de causar una
impresión favorable, un toque delicado*

en un jardín desvaído. Toda una etapa

*—arpas de niebla y tristeza— como una pesadilla
ha terminado*

y es viernes.

Mis estudios de antiguos manuscritos se multiplican.

¿Puedo permitirme beber una cerveza?

No soñaré un lenguaje más extraño que el desconcierto

y la náusea, un poco de mí

*y mucho menos aquí donde todo es daltónico,
y nada florece: estas novelas,*

por ejemplo, estos poemas con olas grises como el silencio.

*¿No te parece que nuestros académicos se acostumbraron a
juntar palabras como monedas, tener*

mucho renombre y muy poca belleza?

Ninguna cerveza podrá calmar a este tiempo: 6 pm.

—espero a Pedro.

Viene en su auto atrevido y esta noche será el recital

*donde habré de leer un poema aún irreverente como todo en
la vida, una bendición*

como un florero sobre esta página soñada.
Imaginar una persona poética mientras busco
el punto de confluencia entre Garcilaso Inka y Guaman Poma
de Ayala no será una metáfora
que pueda degustarse en el "Haití"
pero es cultura
que agiliza la mente. Hay también
todos estos libros sobre Lima
—crónicas anacrónicas y recientes—
y todos bajo un mismo denominador común:
una ciudad que se proyecta no como existir
sino como irrealidad no contiene esta verdad acumulada
suavemente en el pasto
bajo estos geranios donde unos enamorados se acarician
lentamente: su futuro
es el presente y una persona real
ha de florecer como esta luna
en la noche
sin perder serenidad ni pétalos que han de moverse
—tu destreza dará realidad
a los frutos de tu visión— en la conciencia
donde el poema adquiere su verdad perdurable y ahora Sa-
lavery parece
una ribera tranquila sembrada con autos, hospitales
de cáscara verde, cafés con terrazas donde el viento desen-
mascara a un palimpsesto expuesto
bajo esta luz de mis ojos. Dicen
que la ausencia de sol
en la capital de la tierra del sol es una paradoja inexplica-
ble como inarmonía,
o concierto, y que todo esto, la carne caliente,
y su ardor, es un producto
de la imaginación encendida en displicentes damiselas euro-
peas insatisfechas. Que
no hubo cronista —ni nuevo apolillado cronista—
que no se hubiese, todos además de segunda, bebido la hiel
del mal gusto obviándole
a esta ciudad su amor a las flores y su verano de uvas,
su primavera y sus brincos de luz malva en otoño, su invier-
no lleno de brisa olor salado
a mar en los grandes cruces donde revolotean papeles

como hojas en bloques de soledad
 fríos y con fluorescentes,
 tiene una certeza que las repeticiones gastadas no tienen.
 Crónicas extranjeras hablaron de una ciudad no definible o
 indiferente —muchos balcones
 y monasterios, muchas leyendas
 y el poco silencio de un fervor recogido—
 pero siempre hundida en la niebla: nunca
 al cuidado de luces trasladándose como pesebres sobre el
 ondular de estos cerros marrones. Viajeros
 que huían de su propia nostalgia nos han dejado atardeceres
 grises como pliegos
 en 8 octavos por donde hemos caminado
 sin saber que eso era olvido, o retórica,
 una versión menos moderna que la antigüedad de nuestra
 fuerza, o sabiduría: se habló,
 además, de una república aristocrática donde tú
 ni yo existíamos fuera del mal tiempo,
 leopardos furiosos obligando a los veraneantes del sur a re-
 cogerse
 como hojas resacas en baúles de olvido y rencor.
 ¡Aplaca tu ira, Señor! ¡Aplaca tu ira!
 Y nosotros arrojándonos contra la noche llegábamos
 —yerba fresca— a barrer los últimos residuos de una aristo-
 cracia que se iba
 y debía irse a un lugar tan acogedor
 como una vitrina en el Museo del Larco Herrera

pero ahora, en la noche,
 los semáforos verde/ámbar/rojo como flores tranquilas
 se abren a nuestro paso por estas calles
 donde la gente se aferra a una amable sonrisa como a gera-
 nios y plantas de ficus
 que uno riega en la tarde. Ni perla en la noche
 ni ciudad de tapadas: esta ciudad
 es un intelecto cuya energía transcurre
 en barriadas con flores, y sin trabajo, con hambre, y violencia,
 leopardo levantando su garra de pronto para cuidar a su
 hijita.

II. El pequeño guerrero

*El tiempo que pasa no vuelve
pero bajo la primavera mi viejo libro de Guaman Poma ajado
en flores son estas calles*

*por donde mi hija camina. Calles tranquilas
o tumultuosas, bosques de ficus como un macetero lleno de
muchachos jugando*

*estas tardes de sábados soleadas y frías
en que he puesto raíces.*

*Y mi vida se va en esta muchedumbre que vaga en torno a un
charango infinito,*

*un poco de yerba que muerden estas fauces
de un cantar desolado.*

*Todo era entonces inaccesiblemente triste y lejano,
y nadie venía a reunirse en torno al rasguído de esta flor de-
solada una tarde perdida*

cuando estar en la ciudad era

desear compañía, una mano

*que aún pudiera guiarte por entre los recovecos de todo este
tiempo.*

*Una alocada boda fue levantar estos brazos
y hacerlos girar contra el viento como contra los pétalos de
mis versos que envolvieron*

a esta esposa para danzarla en verano:

*pasto, flores, versos donde ella fue sucia
y hermosa*

como cuando uno emigra a la gran ciudad

y encuentra al amor que te habrá de limpiar, procrea

*la belleza que habrá de sonreírte como un libro en que está
la alegría*

y la tristeza de todos estos años amargos.

*Tu charango y la quena y mi largo silencio musicalizado no
fueron pasto de nuestra prisa,*

ni alimento para un olvido: en su música

como un jardín de flores silvestres

todo era el orden donde yo contemplaba

esta armonización entre naturaleza y cultura.

*Poseer aún a la luna como tus propios ojos que arañan el
papel*

del silencio es tu verdad visionaria

de lo moderno, una forma de toda esta vieja sabiduría persis-
tiendo bajo los sueños
que remodelan tu mundo
y al volver a tomar el mismo ómnibus verás
una abeja en tus labios fruncidos, ciudad
inexperta como una joven socióloga recién graduada reali-
zando su primera encuesta
de probabilidad en mi mundo.

Mi vista como un cóndor se ha clavado
en lo que se desata afuera y afuera son cestos de verdura
que pasan
por entre carretillas de comida, mercadillos
de toldos con ropas bellas como este cielo,
o camisas naranjas, chompas rojas, pañuelos rosados como
flores donde yo entresaco
estos versos aún no perdidos en un insomnio largo
como burocracia o niebla biliosa en los labios resecos.
¿Qué es, o para qué sirven todos estos estudios
de factibilidad como planillas de sueldos inalcanzables don-
de lo que verdaderamente
cuenta es lo que el hombre se dice a sí mismo,
un murmurar como paredes pintarrajeadas de noche?
Sin embargo hubimos de tocar nada
vacío sin flor en el hielo de un frigider que no ha contenido
esto
para lo que fue construido
(en vez de pan la náusea alimenta
a tu despensa) y el ómnibus sale ahora
de una calle olvidada como gota de sudor en tus sienes,
una cátedra no más rentable que lo poco recomendable de
esta vida
en noches de hastío, o silencio.
¿Esta próxima esquina ha de ser ya el final
de un viaje que apenas es una primera estación de todo lo
que una vez te hubiste
propuesto? Sólo el caminar fue tu meta
como un sueño donde avanzas briosamente lúcido,
un único vuelo que aún proyectas
sobre la noche

y he vuelto a clavar mi vista sobre una niebla que parece
ahora un trago lleno de arrugas
y es el blando lomo de un animal varado allí
donde en el borde del mar largos edificios
(como nichos de cementerio)

se bambolean
contra la ventanilla del bus.

Y ya estoy lejos de allí, la nueva cátedra que yo buscaba
envejeció antes

de poder describir a todo este pulular de abejas
sobre las carretillas de comida ahora
cuando yo alejándome del oeste hacia el este contemplo
por esta misma ventanilla de bus en el que lentamente torres
o grúas de San Felipe

se inclinan como lomos de garza en la niebla
a mi propia vida

sobre la imagen inusual de un tiempo que sobrevive
sobre su propia situación precaria, este poema
como un autobús color petróleo, franja naranja,
avanzando esta mañana cuando Leal aún está despejado
y yo me he bebido un té caliente tratando
de disponer estas páginas como un campo donde los ángeles
se revuelven

bajo tus párpados y combaten contra la noche
como contra lo que ha sido incorrecto a esta hora cuando
todo es límpido

y yo tengo un tiempo no más preciso que el que tengo para
ir esbozando este poema.

Voy diestramente preparado a la batalla
y mi batalla —no mi trofeo— ha sido enfrentarme
(toda esta época) a una incomprensión

como un trofeo donde tú sabes

que lo que has pensado embellece a un parque intranquilo:
este mundo

concebido como velocidad no es la noche
y apenas pasa ante ti como si se guiñara la vista,
como si apenas este libro que hubiese estado leyendo se
abriera

o cerrara de golpe en un nuevo arranque del bus.
No tengo lápidas para 30 años de burocracia.

Esta vida no ha sido tan bella como un solsticio anunciado
 sobre estas noches
 de brea y mi visión se ha constituido con todo lo mucho que
 me costó no poseer más que poesía,
 espléndida visión de una clase —Comas, Agustino—
 floreado como pasto con lilas
 desde el San Cristóbal, tierra donde yo me he detenido
 a sembrar yerba y música como estrellas iluminando
 a tus ojos de noche cuando caminas hacia tu casa,
 o abres un cuaderno como una fiesta provinciana cuya músi-
 ca triste y lejana
 sacude tu vida y la niña
 que va conmigo ha salido a su sangre,
 sus delicados pasos como un Yaru Maru aguerrido y con gri-
 terio de una fiesta de sauces
 son ahora perfectos. El hombre
 que va con ella ha debido ser melancólico
 o pensativo, tiene todavía un candor
 que su época cuida como a una flor.
 El padre en que se ha convertido es todavía este niño que
 florece en las calles
 como en un libro de Guaman Poma, o Garcilaso,
 y sus flores son esta linda sonrisa
 que mi niña, pequeño guerrero, te
 ha brindado por mí.

III. Escuela de bellas artes

Con mi roja casaca granate de ángel moreno y rebelde
 y el color sonrosado de tu piel en mis ojos yo he salido bus-
 cándote por estas calles terribles,
 tu blusa ligera y oscura,
 los carbones encendidos de tus ojos
 eran el mar: no, por una vez,
 como lánguidos botes en una tarde insoluble:
 una furiosa tranquilidad como flores que se contemplan
 en olas saladas, y frescas.
 ¿Qué somos nosotros, y cuál nuestro delirio?
 Una ciudad furiosa bajo sus garras limpiadas
 y afiladas ha de tener un bello estilo de ángel de cabeza le-
 vantada por estos pinceles

de la Escuela cuzqueña, una gracia elegante
en todos sus miembros —incluye aquí a tus alas levantándose
como las de gorrión

al hacer el amor— cuando el demonio bosteza tallado
en la madera de una antigua iglesia barroca.

Ni amanerada ni descuidada: clásica

como todo arte disciplinado y creativo y todo este tumulto de
flores —el otoño

como una palabra en la que tachas hojas marchitas— son el
mar que mi disciplina gobierna.

¿Qué ha podido erguirse como garras de otorongo de monte
tras estos ojos atreviéndose a arañar serenamente
a la tarde? Si como el sol tú volaras

de este hacia oeste donde eres un milagro del cielo leván-
tándose para alumprar

de azul dulce la noche tu vuelo será el origen

de la belleza que buscas, y está en ti,

estas flores se abrirán dulcemente a tus labios en lo alto de
un barranco —y abajo

"Terrazas", otras playas permanecen cercadas
por este amor limpio y fuerte—

como un libro donde aprendemos a comernos a besos,
o tú a ajustar tu mirada como pernos de un suspiro lentísimo.

Fuera de toda verdad lo inexplicito no es nunca cierto

y lo incierto se desenmascara aquí con poses escrupulosas
y no naturales donde sólo

los elementos naturales poseen esta disciplina
que pocos hombres todavía conocen.

¿Para qué hablarte aún de fuerzas productivas? Saber
que nuestro poco exceso en desarrollo electrónico impide,
por ejemplo,

que tú pudas dedicarte a crear, o amar,
esta atenta lectura

de lo que el visionario de ojos de flores proyecta

en su sueño es una verdad que obliga a todo un cambio de
perspectiva en las cosas,

y a muchas interpretaciones posibles

bajo una sola metáfora que explique

la dualidad de este tiempo donde, de todos modos,

las fuerzas productivas predominarán sobre ti y la historia.

*El geranio de la lucidez se abre como tu cuerpo
bajo la luna y lo que no tiembla ni es susceptible ni respon-
de es confusión*

para toda verdad, o visión.

Conoces ya mi palabra: mi rostro tiene sudor

pero no maquillaje y ahora,

*al volver, preferimos bordear el mar sembrado con abundan-
tes rosales floridos y no introducimos*

entre los maniqués

de Miraflores. ¿Por qué no nos vamos mejor a otro sitio?

*Y hemos dicho que el mar y el cielo, las chacras, somos no-
sotros*

*y quienes han venido a lavar sus pecados reciben nuestra
bendición ante el vidrio*

y la niebla donde a veces te he visto

tan delicadamente como un puñado de azucenas

en mi taza. Este auto: no mío

y sin embargo capota negra

*en el poderoso motor rojo, aparcó en un atractivo café con
toldos de colores y una vez más*

*hubo que defender a Vallejo amenazado como un lirio
por polillas académicas. Así conversábamos.*

IV. (Tazas de té sobre esta mesa mirando el mar)

—“Yo creo que el Inka Garcilaso es la síntesis

*y Guaman Poma el leopardo que permanece en acecho como
en un manto de Paracas, o tallado*

en la piedra de un templo de Chavín,

*una sierpe a la que el propio Inka desenreda
según el cultismo de toda esa época.*

Creo en la lucidez del Inka como en la energía de Guaman

Poma y uno y otro son como ojos

de nuestro rostro: no somos un país de tuertos

ni de bizcos sin embargo

y algo más.

¿Qué nombre dar a la acción, definirla

como un Paraíso que pueda transformar a su tiempo?

*Ya dije: toda diferencia entre Garcilaso y Guaman Poma es
una absurda pérdida*

de energía en hombres dedicados a nuestro pasado:

tuvieron una estrategia
—toda esa mitología en el trasfondo de la memoria—
y su acción,
que no tenía por qué ser un libro de Rousseau en manos de
Robespierre, pero sí
un libro de Marx blandido por Fidel Castro,
se llamó Taki Onqoy: Vilcabamba y su proyección comunista
a toda
la tierra: Macchu Pichu, ciudad bella de los Inkas,
fue la fortaleza donde aún podemos encontrar un poco de
paz.
Y yo me he puesto a pensar: ¿por qué no hemos escrito hasta
ahora una tesis —partiendo
de la analogía entre el tábaco chino y el Quipus
de nuestro Inka— sobre el desarrollo
de las matemáticas entre nosotros? Sólo
encontrando esta ciencia perdida podemos hallar
también a una escritura afín a los menesteres de las relacio-
nes simbólicas.
Un arte antropomorfo, como en los mochicas, debió haber
producido una escritura cuneiforme
(como en los persas): un arte tan elegante
como el Nazca debió haber producido una escritura ideográ-
fica comparable sólo
a los caracteres chinos. Donde hay lengua conocida,
y sistemas métricos decimales, debe haber escritura y cien-
cias matemáticas.
Y todo eso está perdido. Y todo eso parece
(y no es) una disquisición exquisita, una serie de compara-
ciones producto
de una fuerte pulsión mental.
¿Que tiene que ver toda esa charlatanería
coninigo?
En nuestras chacras, Huarochirí, Yauyos, sembrar y cosechar
son la constelación del viento, y la flor.
Saca tus propias conclusiones.
Nuestra literatura debió ser grande
y poderosa, debió poseer una escritura espléndida como to-
das estas ciudades donde aún
permanecemos amándonos. ¿Cómo no explicarse entonces
que todos, absolutamente todos

*nuestros cronistas hablen de un mismo origen
y los mitos que superviven —Inkarri, Tutupaka— sean los
mismos”*

*Pero el motor arranca y tu exquisitez de chica de San Mar-
cos, cabellos
de azucena, pelambre encendida y aleonada
en el viento llevándose al auto por un larguísimo precipicio
al borde de un mar sembrado
con flores ha terminado leyendo este poema
que ahora revolotea, como un gorrioncillo,
en tus manos.*

V. (Lee, afilando su rostro, este poema)

*No vi plata no vi azucenas.
Detrás de estas casas quizá un rumor a mar descompasán-
dose como una chica arrechísima que entre
página y página delibera —piano de noche— sobre la nos-
talgia
y la dicha
es el mismo que una noche
hace años
contemplamos
entre versos y luces instantáneas, chalinas contra el frío.
Pero ahora otros edificios —templos
con palabras sánscritas, ¿se nombra allí de veras el nombre
de Dios? ¿o es todo eso sólo
una forma de acumular el pecado?— se interponían
entre yo
y el mar, tus labios y la larga línea circunflecta
donde todo se irradia desde uno. Cruzando el otoño habíamos
salido a Magdalena:
el mismo Cabaret, como una bolichera hundida, apenas de-
jaba entrever su mástil
y su horrenda calavera sobre una multitud
de pasos apurados, y yo
que tenía que ir tejiendo los pétalos de la figura de mi án-
gel volando en tus ojos apenas*

tenía tiempo para verte arisca como un potro, moviendo
palancas de un auto
que buscaba cierta calle, cierto número inconcluso,
tu cabellera de gata con pulgas, color aleonado,
y mi libreta donde depositabas un poco de tus clases en San
Marcos se abre
como una flor desolada para recibir el dibujo de tus senos.
En Magdalena donde ya el mar es un charco indistinguible y
el horizonte
una palabra que no encuentras por ninguna parte
yo supe entonces que debía remitirme a esta dialexis de la
que me hablas
como un Paraíso olvidado. Tenías
la piel fresca como brisa de agosto y yo cogí tus senos para
sentirme palpitar
sobre esta realidad destrozándome,
como toda esta tristeza,
contra tus labios. Probamos cerezos
y música de la comunidad de las aldeas perdidas entre lagu-
nas azules donde chapotean
muchachos como otorongos entre los dulces tallos
de las retamas floridas.
Tu cuerpo duro como un durazno se abrió en mí
y me ofreciste un mordisco al lado del tiempo, bajo una mú-
sica de pétalos
en el viento de nuestros ojos.
Más bello que el otoño te esperaba yo como una flor y así
(mis brazos se apretaron a ti) tú eras pura
como yerba en el estío.
Y tu temblor, tu bella ansiedad desnudada,
todo este cariño fue el ruiseñor posado en nuestros cabellos
con mariposas
y pétalos de la mañana. Yo tejía estos temas
como resolviendo a Gödel, o Fermat, un ejercicio de bella
construcción en esta ciudad temida
como un manuscrito lleno de lucidez y paraíso,
verdades que uno cultiva como una flor en el bolsillo de la
casaca para releer,
en momentos así —cuando el ómnibus frena
y nuevos pasajeros suben o bajan hasta el destino buscado—,
completar apenas con la última pincelada precisa.

Tejer temas diversos como una ciudad, o un país,
 es lucidez que moverá tu mente: te hará fuerte, y dulce.
 Nada de esto fue extraño a nuestro tiempo
 ni imprevisible como un desastre natural.
 Sólo era bello el futuro esperado: yo, y tú,
 este pasado que rechazamos al proyectar mi visión.
 Pero en la tarde —era abril
 y la niebla sucumbía lentamente en mis labios— dulcemente,
 locura de vida, muchachá, me hablaste de ti
 y que en ti vislumbré al candor que yo tuve cuando caminé
 por primera vez
 sobre estas calles movidas y desbordadas fue
 como sentirte irrumpir en mi sueño,
 saber que no te era más extraño que el jardín donde mi soledad
 se disolvió como un gemido
 en tus labios, noción de realidad tenida
 como este poema en el que las gotas de lluvia fueron también
 un camión de verduras que pasó por aquí
 como un sueño llevándose besos y morrales de viaje,
 estos locos amantes sobre la capota mojada.
 El pantalón corduroy negro apretado modelaba mejor su figura
 que el gris
 y sus pequeños pezones dulces destacaban
 como gruesas ciruelas maduras en el dulzor de mi boca
 y esto fue Tchaicovski
 mientras me depositabas una mirada en los ojos,
 habiendo cumplido con este tiempo
 para decir que no vi plata, ni azucenas: nada que se pareciera
 a una belleza
 de la que sólo tenemos un bello presentimiento
 cuando nuestros ojos se encuentran y ahora
 Rosaura enrumba hacia el centro como a un mar con luces.

VI. Epílogo: el conocimiento interior

La tarde se ha oscurecido.
 No siento luz en los rostros que pasan ahora por una acera
 tan fría
 como carrocería de auto en invierno.

El tiempo es desolación: no una parábola de Borges.
En tus manos mi poema revoloteaba como un gorriocillo
afiebrado.
Y era viernes. Y la vida no fue ya silencio.
Y no fue ojos vacíos: Ni hágase una tregua que el gobierno
iba a pedir: dimos,
entonces, una vuelta por entre los baches
de la noche, y el auto ronroneaba, saltaba
por sobre veredas mal iluminadas bajo árboles con postes
donde los majiosos
se recostaban, y buscábamos realidad
entre aquellas calles, un parque en tinieblas
con un café donde esperamos unos minutos mientras la música
salía de la rocola
y se resolvía en cerveza. "Vamos allá, compadre"
—dijeron unos muchachos, y eran apenas chiquillos admirándose
de que pudiéramos estar
en Lima y no como ellos deseaban con Verlaine en los labios.
Pedro arrancó a toda velocidad y nos internamos por entre
barriadas sombrías para llegar
hasta Lince. ¿Qué buscábamos?
Putas como pastillas de novrium para calmar la ansiedad,
o tal vez poseer el libreto de la obra de teatro que Pedrito
aún no se anima
a montar bajo mis críticas a sus gustos
todavía inmaduros e irreales.
Arrancamos a toda velocidad, tú conocías por primera vez la
barriada: mis versos tienen
la furia de estas paredes y pienso en todo esto ahora que lo
hemos rehuido
—cara de sapo— cuando se nos aproximaba
por la acera contraria: sus traducciones
de autores extranjeros son un acto de esterilidad consentida
por la irrealidad
del cenáculo al que yo permanezco distante
y desápacible
(aparecen casi siempre con su firma, y las estacas
de su casa son huesos de albañiles en su bolsillo).
Autos y omnibuses se deslizan lenta pero atropelladamente
a la noche,
y un radio colgado desde un retrovisor suelta

una melodía cansada.

Tengo ganas de alcanzar aquella tristeza como una conversación que habrá de concluir con el alba —esquina de Iquitos con Grau— antes que todo vuelva a ser como niebla en tus labios.

Y en mi mente repiquetea como en un templo el clamor del mal tiempo.

Pero he llegado hasta mi arte y ahora veo cómo el invierno se deshace en labios del amanecer. Nadie cabalga, nadie se atreve a florecer contra la noche, y de un chanco que eructaba blandamente van quedando tan sólo ya esos gestos serviles!

Y nada más. Y nada menos coherente que lo que no florece Arañas tan grandes como wolswágenes se han desecado y se exhiben en Colmena,

y Lima es eso: gente con poder y sin talento pero contraponiéndose a quienes crean soluciones coherentes.

Tengo horror de este tiempo y me refugio en tus senos.

¿El ballet de las olas no continúa transformando la noche en día?

La misma nostalgia pero el tiempo ha variado y quizá su color: se dan

matices guindas, záfiro, esmeraldas, prusias, un verde pálido con brillos dorados o plateados como muchachas que yo acaricio en mis labios.

Pero el color si no descansa amplía la paleta del pintor.

El mar es tranquilo de noche y los faros de los autos empalidecen

ante la propia inmensidad de la luna: en la mañana todo esto es desierto,

algunas gaviotas sobrevuelan a un pescador solitario como enamorados esperando una palabra de Dios.

Amar en este tiempo exige un sentido de orientación y pericia que no encontrarás

en libros inapasionados, o displicentes.

*¿Para qué cultivar más palabras, proponer
 esta educación formal como inflexibilidad de una estrategia
 que dará flexibilidad
 a tu vida? Sabemos que la estética es acción
 ética: eso es cielo y eres algo más que cielo: esto
 es metáfora, no una imagen sin frescura
 ni belleza. Dulce oleaje dulce como verano donde
 desde un pardo ovalado —tus ojos— yo penetré para limpiar
 mi impureza
 ahora que el tiempo se ha oscurecido
 y yo debo continuar adelante.*

*(Y con mis labios frescos saboreé tus pezones de Querubina
 con poeta en verano.)*



SOBRE LA POESÍA PERUANA ÚLTIMA.
**UNA CONVERSACIÓN/ MALCA, MONTALBETTI,
SANTIVÁÑEZ Y VERASTEGUI**

RÓGER SANTIVÁÑEZ. Pienso que la poesía actual en el Perú, podría definirse como un panorama en el cual estuviera, por un lado, la poesía que viene de la generación del 60, trabajos que han venido lanzando una serie de poetas como Chirinos, por ejemplo, como Mazotti de algún modo, aunque creo que Mazotti tiene otras vertientes, otras fuentes (Kloaka) para trabajar su poesía. Por otro lado está todavía, me parece, la presencia de Hora Zero a través de la gente más joven que está escribiendo, como Dalmacia Ruiz Rosas (aunque podría definírsele como independiente). También hay un grupo como Macho Cabrío, que está en una búsqueda en este momento y, finalmente, hay otro grupo que es el grupo Kloaka que también en estos momentos realiza una especie de taller para encontrar nuevas vías a través de las cuales se pueda escribir poesía en este país. Me parece que el panorama es bastante difícil, ya que, a mi juicio, hay una serie de lenguajes que ya están caducando o son caducos. El lenguaje, por ejemplo, de los poetas de la generación del 60; si leo un libro como *Crónica del Niño Jesús de Chilca*, me doy cuenta que hay una excelente utilización de recursos conseguidos a través de los años, pero ya no me conmueve; es decir, Antonio Cisneros se ha retorizado. Se había propuesto politizar o, mejor dicho, socializar su poesía; es decir, convertirse en un intérprete de un sector, de una comunidad popular, de una comunidad del sur chico. Me parece

que no lo logra, sencillamente porque sus recursos verbales están retorizados y me parece que hay una ausencia de penetración real en el universo que él trata de expresar en poesía. En cuanto a Hinojosa, ahora está intentando trabajar en novela y publicó un relato perfecto, brillante a nivel de trabajo verbal, en *Cielo Abierto*; pero a nivel de poesía me da la impresión de que también está un poco en un callejón sin salida.

En el grupo Macho Cabrío hay un poeta que se llama Oswaldo Chanove, que aporta una posibilidad que me parece interesante, porque él trabaja con los mitos de los medios de comunicación de masas, la televisión, los cómics o los chistes; de algún modo está interpretando a un sector que por primera vez está tomando fuerza poética. Y a los poetas del grupo Kloaka yo los situaría en un desarrollo particular, con una característica distinta: la liberación personal, erótica, profética, sintetizada en una experiencia social —no intelectual ni populista— sino en tanto *vida* que por sí sola fluye en el poema. Hora Zero significó en el panorama del 70 la irrupción de un río que ya se veía venir, de un río que se venía acumulando desde los años 60, y que se vio como un atisbo en un libro que está casi olvidado, que se llama *Poemas de entrecasa*, de Manuel Morales, un poeta que según sé está ahora en Brasil, alejado de la poesía. En el año 67 ó 68 Manuel Morales escribe este libro en momentos en que Antonio Cisneros escribe *Canto Ceremonial contra un oso hormiguero*; es decir, simultáneamente, en este país se dan, se ofrecen distintas poéticas que testimonian lo que es todo el panorama social del Perú.

Y bueno, todo esto que se había venido acumulando me parece que estalla en el 70 con Hora Zero, de acuerdo a una serie de condiciones histórico-sociales que hacen posible el surgimiento de poetas que no habían tenido una vinculación con la estructura literaria establecida. Y así me explico los escritos, los manifiestos y la actitud beligerante, porque se trataba de abrir un lenguaje nuevo, una sensibilidad dentro de las capas medias y también dentro de las capas del proletariado provinciano, que surge por primera vez. En estos momentos me parece que la situación es mucho más dramática, más terrible, mucho más desgarrada; y en ese sentido pienso que se impone una actitud mucho

más radical poéticamente hablando. De allí que Kloaka no tenga nada que ver con lo anterior.

MARIO MONTALBETTI. Quisiera complementar el análisis de Róger. El habla de poetas como Cisneros o Hinostroza que siguen escribiendo, y de lo que se está produciendo ahora, los grupos Omnibus y Kloaka, y me pareció interesante esto que decía acerca de la línea de Cisneros, que se ha retorizado (es una frase que hay que tomar con cuidado) y la de Hinostroza, que son como finales del camino, que son como líneas muertas, que quien las sigue corre un riesgo muy grande. Creo que inclusive dentro de eso que se ha venido a llamar la generación del 60, hay algo así como dos actitudes para enfrentar a la poesía, o plantearía casi con una metáfora (no estoy seguro que sea una metáfora, pero digamos que es una metáfora): creo que uno puede escribir ya sea desde el centro del imperio poético retórico o desde su contexto. Creo que definitivamente Cisneros escribe desde el centro; Cisneros es una persona que edifica la capital, que es el gran arquitecto de la poesía del 60; mientras que Hinostroza o Hernández son gente que escribe más desde las fronteras, y trata de ampliar los límites del imperio poético del 60. Con eso de ampliar los límites me refiero a posiciones y propuestas más radicales en los mismos poemas, más experimentales que los de Cisneros, sin duda.

Pero en este momento ya no hay imperio, no hay centros, no hay capital poética, no hay capital retórica, sólo existen fronteras, y creo que sólo existe una forma de redescubrir o reexperimentar, renovar y rehacer otra vez la capital. En ese sentido sí creo que el camino a Cisneros es un camino muerto. No porque su poesía sea mala, (es muy buena), sino porque es un callejón sin salida, de la misma manera que la poesía de Sologuren o la de Belli son callejones sin salida para nosotros. Creo que ese vitalismo que ve Róger en Hora Zero, se refiere un poco a propuestas más radicales. Lo que necesitamos ahora no es seguir adornando la capital retórica del 60. Por eso cuando se dice Cisneros ha retorizado mucho, es un poco por este disgusto a que sigamos escribiendo igual. No es una matanza de Toño, que hizo una obra realmente extraordinaria. Pero claro, seguir esa misma línea no tiene mucho sentido; lo que tiene un poco más de sentido es nuevamente explorar la frontera, tirarse a experimen-

tar, dejarse de hacer humor y de decir que qué bien escribimos los del 70. No sé si recuerdan, pero a mediados de los 70, teníamos esa impresión de que producíamos la mejor poesía latinoamericana en ese momento. Cosa que ya no es así, no estamos escribiendo tan bien como antes.

OSCAR MALCA. Yo quería más bien comenzar de nuevo y plantearlo en términos de la retórica misma. Creo que en el 60 se da definitivamente una ruptura con todo lo que es la poesía anterior. En el 70, sin que esta generación sea epígona de la anterior, ni realmente rupturista, sólo existe una radicalización de esa retórica del 60; por una serie de motivos, una radicalización del discurso mismo y por los mismos creadores que guían a la poesía en ese momento: son gente de extracción mucho más popular, no proletarios pero sí de extracción más popular que de los 60. Los "guías" de esa nueva etapa en la poesía peruana son Cisneros e Hinostroza, digamos. Cisneros, de alguna manera, es el poeta imperio como dice Mario, es el centro del imperio por un detalle: digamos que es el que asume la tradición; la asume en el sentido más lineal de la palabra. Cisneros es un poeta que está, literariamente, a caballo entre la generación del 50 y lo nuevo, y ese asumir la tradición es lo que le otorga el *plus* a su retórica. Hinostroza más bien no, aunque existe un vínculo, él escribió en el extranjero sus dos libros y además sus libros de los extramuros: tienden a irse para afuera, a salirse de la tradición, a romper. Pero yo me pregunto en qué momento es una poesía innovadora; él tiene una poesía fuerte, original, vigorosa, pero no es una poética con la capacidad innovadora que tiene la de Cisneros. Porque Cisneros sí ha generado muchos epígonos y ha instaurado una retórica nueva que influye en toda la poesía desde el 60. Lo cual no merece en nada los logros que consigue Hinostroza, desde luego.

Posteriormente, en el 70 hay gente que comienza a sondear, a avanzar conquistando nuevos territorios expresivos, como la gente de Hora Zero, sobre todo, con la poesía de Pimentel y Juan Ramírez, que son quienes más arriesgan, los más audaces, los que se disparan. Son gente que se sale de la tradición, rompe, niega, pero niegan totalmente; entonces son poetas que inauguran una serie de cosas, pero no llegan a establecer una poética redonda. En cambio la de

Enrique Verástegui es una poética que está entre las generaciones del 60 y 70. Es el poeta que mejor asimila la tradición de la poesía peruana y el elemento nuevo traído por Hora Zero; los mezcla.

En la actualidad, la gente de Hora Zero sigue repitiendo su misma poesía sin que esto signifique algo negativo: el caso de Pimentel por ejemplo que se pasa la vida escribiendo el mismo poema y no por ello hace mala poesía. Y Cisneros, que viene del 60, es muy importante ahora, más allá de nuevas retóricas. Yo he sido por lo menos injusto en mi primera lectura del *Niño Jesús de Chilca*.

Y bueno, en lo que sería el panorama contemporáneo existen otros intentos exploratorios con libros que han ido apareciendo, como el de Montalbetti que asume una tradición y aporta algo nuevo. Pienso que hay una línea, una tendencia; es uno de los libros más novedosos posteriores al de Verástegui, y a la vez un libro que afirma terriblemente la tradición del 60 y del 70, una afirmación más bien virtuosa. Por otro lado, está también la poesía de Chanove que afirma hasta la caricatura toda la retórica vigente: si la poesía es coloquial él es prosaico, es una poesía narrativa, con personajes míticos y toda una carga reflexiva en torno a la aventura como posibilidad vital. Otro libro que me parece fundamental es el de Carmen Ollé. Carmen Ollé trae otro ritmo, otro sonido, trae la reflexión sobre un personaje nuevo: la mujer. Me parece que su libro hasta ahora no ha sido bien leído por los críticos (y eso también es importante, la crítica). Y la poesía posterior de Montalbetti —posterior a *Perro negro*—, me parece importante porque incorpora nuevos territorios y además nuevos referentes. Tú, Mario, traes toda una cultura a través de Laotsé, Confucio, Buda...

r.s. Yo quisiera acotar algo importante que me ha sugerido la intervención de Oscar. Me parece que sobrevalora la generación del 60. No se trata tampoco de decir que la generación del 60 no sirve para nada y punto. Yo pienso que la poesía de la generación del 60 es un aporte dentro del desarrollo de la poesía en el Perú, pero me parece que nosotros debemos ubicarlos, para poder situarnos con mayor lucidez. Pienso que la poesía de los años 60 donde están Cisneros, Hinostroza, Lauer, Hernández, está signada por lo que se vivía en aquellos años; es decir, durante el primer be-

laudismo se dio el auge de todo lo que se llama *american way of life*, y a la penetración del imperialismo norteamericano es este país. Ese es el momento histórico en el cual los poetas que surgen aquí pueden leer y conocer los avances que había entregado la poesía contemporánea, o sea Eliot, Pound, Saint Jonh Perse, Robert Lowell, el verso proyectivo de Olson, etc. En esos momentos se recupera todo ese aporte de la literatura occidental y es trabajado con magníficos resultados en los dos libros de Hinostroza, en libros como *Canto ceremonial contra un oso hormiguero*, de Cisneros, y en *Ciudad de Lima* de Lauer; pero, históricamente, este logro está también signado por un problema clave: el hecho de que no hay, desde mi punto de vista, un cambio real en el lenguaje. Los poetas del 60 ven la posibilidad de renovar la retórica del 50, que estaba totalmente gastada y efectivamente, la renuevan, pero me parece que la experiencia poética esencial de las masas en el Perú no era expresada de ninguna manera en sus libros.

Entonces yo pienso que la ruptura que ha señalado Oscar es una ruptura ficticia, o en todo caso una ruptura parcial y así entiendo por ejemplo el hecho de que Hora Zero, cuando publica su manifiesto "Palabras Urgentes", hable de *formas poéticas incipientes*, es decir, formas poéticas que no lograban concretar una experiencia, la que sí estaban viviendo ellos por su procedencia social, una experiencia que no veían expresada en el arte poética peruana que había en esos momentos, en los años 60. Pienso, pues, que si bien hay un cambio, éste se da en una cierta actitud más ligera. Una vez Cisneros dijo que el 60 cambió la corbata del 50 por el blue jean, y eso puede ser cierto. Pero sólo en alguna medida, porque, como repito, sólo es un sector poético social el que se está expresando, mientras hay un panorama mucho más grande en el Perú, mucho más terrible, mucho más doloroso.

Ahora, me parece que Lucho Hernández, dentro de la generación del 60, inicia —él sí— una cierta actitud distinta a la de Hinostroza o a la de Cisneros, que yo llamaría cosmopolita, —utilizando un poco la terminología de Mariátegui— por su renovación del lenguaje a través de los aportes de la literatura contemporánea europea, norteamericana, lo cual es posible y ha sido posible, es un hecho histórico que no se

puede negar. Pero me parece que la búsqueda de Hernández tal vez se deba a su propia vida, a su parar en las esquinas, a su vivencializar una experiencia y otra. El fue el primero que puso en un poema: *Que tal viejo, che su madre*. O sea, fue el primero que utilizó un lenguaje que verdaderamente rompía con una retórica. Es impensable, por ejemplo, eso en un verso de Romualdo o en Eielson.

ENRIQUE VERASTEGUI. Yo pienso que ese lenguaje ya se usaba en la poesía peruana anterior.

R.S. ¿Cómo así? No lo veo, realmente.

E.V. En los "Poemas Underwood" de *La Casa de Cartón*. Lo que yo pienso es que, respecto al tema que se plantea, es decir el aquí y ahora de la poesía peruana, estoy en desacuerdo básicamente con las tres posiciones planteadas hasta ahorita. Yo creo que si se trata de buscar una tradición no se trata de ir sólo hasta Cisneros: entonces nos vamos hasta González Prada, si no hasta Vallejo o hasta Eguren u Oquendo de Amat. Pienso que el aquí y ahora es más bien la relación de contradicción que ha habido en las generaciones que están publicando, que están escribiendo.

R.S. Tú has hablado de los "Poemas Underwood" y me parece que ésa es otra historia, ésa es la historia del Perú oligárquico, es otro momento, es otra cosa.

E.V. Tú estás hablando de lenguaje.

R.S. Sí, pero el lenguaje no está en el aire, es algo que está circulando en un espacio concreto. Me parece que la actitud de Martín Adán es precisamente la actitud de un hijo neto de lo que Basadre llamaba la *república aristocrática*, o sea la república oligárquica de esos años. Adán fue y es un marginal, la ruptura de Martín Adán tiene que ver exactamente con un momento histórico. Yo estaba hablando de masas populares, había traído a colación ese aspecto y virtualmente en ese momento las masas populares no tienen la menor representación en el Perú y estaban simplemente al margen de lo que sucedía. Estaban sometidas a una explotación feroz.

E.V. Pero existía Vallejo.

R.S. Vallejo es una aventura personal.

E.V. ¿Pero a quién representa?

R.S. A las masas.

E.V. ¿Entonces?

R.S. Yo pienso que sí. Vallejo es en ese momento el que interpreta toda una experiencia. Vallejo sí.

E.V. Entonces te estás contradiciendo.

R.S. ¿Por qué?

E.V. Porque decías que no había poetas que representaran a los sectores populares.

R.S. No, hablé de Martín Adán. Lo que pasa es que Vallejo tiene una historia, un desarrollo de más alcance. Ten en cuenta que Vallejo comienza el 18 con *Los Heraldos Negros* y desarrolla una poesía hasta el final de los 30 y fuera del Perú, además. Es una experiencia distinta me parece.

E.V. Agregando un poco a eso de la marginalidad, yo creo que sí. O sea, me parece que la actitud de Hernández está muy prefigurada en Oquendo de Amat, y eso es ya pasadismo, como afirmaba Mariátegui. Porque de lo que se trata es de negar la igualdad entre repetición —una influencia francesa, lo reconozco— y ausencia de inteligencia en las generaciones que buscan ser elogiadas por lo que no hacen y creen hacer, y también por los críticos “demodés” (en el Perú quienes no critican se atrasan). Hablar de lo popular, entonces, sin ser crítico, querido Róger, es absurdo.

O.M. Mira, eso de las masas no sé, a mí me suena a demagogia; las masas han estado siempre ausentes. En el caso de la poesía peruana no llegan ni a mil las personas que leen, compran y escriben poesía. Las masas populares... no sé en qué momento aparecen en la poesía. Yo pienso que eso ocurre con un Cesáreo Martínez, que sí logra trabajar todo un modo de percepción popular de la política, de la historia; por eso me parece importante, meritorio, porque no sólo se trata de buscar un lenguaje nuevo, sino iluminar un nuevo sector de lo real, de lo existente.

Y, de otro lado, por mucho que se hable de las capas populares, de la extracción de clase, eso no cambia el lenguaje, que no se da en el aire. Pero tampoco la relación es mecánica; el de la poesía es un lenguaje al que acceden ciertas capas ilustradas: eso disuelve las diferencias, de “extracción”. No porque haya un poeta que viva en San Juan de Miraflores o en Villa El Salvador se puede hablar de masas populares. En la medida que está en el sistema literario es un privilegiado más, un intelectual. Por otro lado, eso de la supuesta marginalidad de que se habla,

me parece un mito. La marginalidad de los poetas es el elitismo de los poetas, nada más. El poeta ha despreciado olímpicamente más o menos después del 50, aproximarse al público; al *público* que creo es la manera más ambigua pero quizá más honesta de denominar a un potencial número de lectores con capacidad de intervenir. La gente más voluntarista al respecto es la gente del 50, con los poetas del pueblo, y los de Hora Zero con sus manifiestos. No podemos interpretar a Hora Zero a partir de lo que ellos han sido, de dónde venían y de las cosas que decían en sus manifiestos, sino de los poemas mismos. Fundamentalmente, el lector tiene noticias de Hora Zero a través de los libros y de los recitales. Entonces ahí hay otra cosa, el público que va a sus recitales es el mismo público de Miraflores que va escuchar a Cisneros, simplemente que donde Cisneros la mayoría puede tener el privilegio de vivir en Miraflores, mientras la mayoría de la gente de Hora Zero vive por el centro de Lima. Es una diferencia que me parece francamente menor, la retórica literaria es casi la misma.

La poesía en este país se convierte cada vez en una cosa más cerrada, y es un hecho que sucede no sólo aquí. Ya me parece ridículo seguir repitiendo que la poesía sirve a la revolución y las masas populares; la poesía no sirve, es una cosa que circula, que se impregna de lo que está en los círculos sociales, las contradicciones políticas, pero no interviene, no tiene ningún papel. Lo que sí puede es expresar determinado momento histórico, ése es el intento válido que mencionaba de Cesáreo Martínez, de Cisneros, de Mora, que están aproximándose al país, a un sector social que no es el suyo, están haciendo hablar a gente que no está dentro del estrecho círculo del poeta. Me parece que, desde otra perspectiva, es también el intento de Chanove: él hace hablar a un montón de personajes ficticios, sin necesidad de buscar o expresar al pueblo; simplemente hace toda una danza de máscaras. Ese elitismo de los poetas es supongo el motivo de la crisis, de todo lo que está viviendo la poesía ahora. Además de que no hay un solo crítico importante: los críticos son poetas, lectores, son todo. Creo que ahora es difícil encontrar un sólo crítico que no escriba poesía, la gente está demasiado comprometida, y los poetas a su vez se cagan de miedo de hacer crítica; al crítico lo ven como

a un enemigo, o ven la crítica como un oficio altamente desprestigiado, lo cual lleva a un apresurado desprecio por la reflexión sobre el poema. Se prefiere los rollos populistas, seudo sociológicos.

Y la poesía lo mismo: por un lado hay una crítica, que es la que tiene *El Caballo Rojo*; que ve a la poesía como un objeto inmóvil, estático, no la ve en sus tendencias de desarrollo, los múltiples riesgos que pueden existir en poetas que *se mandan* en forma diferente. Por otro lado, una crítica complaciente como la de *El Comercio*, o lecturas rigurosas, racionales en exceso, sin apostar a nada, como puede ser la crítica de *El Observador*. La de *Hueso Húmero*, me parece que de alguna manera arriesga (y es quizá con la que más en desacuerdo estoy, cuando se habla de un poeta como Vladimir Herrera o Inés Coock, por ejemplo, que no aportan nada nuevo, una poesía totalmente vacua). En el 60 Oviedo o Escobar eran una referencia, tú podías estar en contra o a favor, pero por lo menos ahí existían opiniones contundentes. En cambio ahora se han derrumbado las referencias claras.

No hay casi personas que piensen lo que está pasando, no hay una crítica nueva, renovadora y los poetas simplemente no piensan, lo cual me parece algo alarmante.

r.s. Yo creo que lo fundamental en tanto a crítica es que las posiciones poéticas puedan crear también una condición crítica.

o.M. Claro, generan una respuesta.

r.s. Hay una cosa que me parece interesante, cuando Oscar dice que las masas están al margen de la poesía o todo eso, es cierto, eso puede constar en la realidad, pero es un problema que está dentro de un contexto. Sin embargo, a despecho de que las masas estén al margen de la poesía o que no lleguen a la poesía o estén fuera del circuito de la poesía, de que haya una especie de elite que consume poesía, me parece que más allá o más acá está el hecho mismo de los textos. Si yo leo un texto de Pimentel publicado en el año 70, me encuentro que hay poemas que realmente están expresando una nueva sensibilidad poética, con nuevos sujetos poéticos que están hablando. Por ejemplo, en ese poema que se llama "El Sargento de Aguas Verdes" evidentemente hay una carga testimonial que recoge una experien-

cia colectiva, una experiencia que es realmente la de un hombre que proviene de las masas y trae pensando e interpretando lo de ahí. Entonces cuando hablo de las masas, hablo de eso, no de que las masas vayan a la Plaza de Acho a escuchar a un poeta. Estoy hablando de los textos poéticos en los cuales se expresa esto. Ahora, Cesáreo Martínez, por ejemplo, me parece interesante pero, pienso que él se circunscribe a lo que es el estudio político de las masas. La poesía de Cesáreo Martínez es poesía política y directamente, expresa —concretamente en el poema famoso *Cinco razones puras para comprometerse con la huelga*— la experiencia poética de una acción política específica, como es una huelga.

Ese es un carril, pero otro carril que es el que a mí me parece más interesante, expresa la cotidianidad, la vida diaria de la gente. Poemas como el que he nombrado de Pimentel, o los poemas de Ramírez Ruiz que están en *Un par de vueltas por la realidad*. No es que el poeta haya despreciado el sistema, yo creo que es al revés, yo creo que es el sistema establecido, que es el sistema capitalista, este sistema en el que vivimos, que no toma para nada en cuenta a la poesía porque ser poeta es ser subversivo. Kloaka apunta a una sabiduría interior, solitaria, delirante y libre. O.M. Pero ¿qué significa tomar en cuenta? Porque simplemente este sistema tampoco toma en cuenta para nada al obrero, al filósofo, al artista, a los intelectuales. Y la política revolucionaria es una forma concreta de salir de esa marginalidad, de regodearse con ella.

R.S. El problema no es que el poeta sea despreciado; el poeta desde el momento que se declare poeta, ya se sitúa en una marginalidad real.

O.M. En fin, lo que yo quería decirte es una cosa muy concreta, era la cuestión de que la poesía no salía, no buscaba el país, y por eso era meritorio lo que hacía Martínez, incluso lo que hacía Pimentel y lo que hacía Juan Ramírez Ruiz sin dudarlo, me parecen muy importantes; pero a la vez tenemos que hablar de retóricas que van a innovar todo el movimiento de versos que hay en la actualidad. Entonces yo creo que la poética de Pimentel no va a innovar nada ya; esa poética es la poética de Pimentel y de nadie más. Si es a nivel testimonial podemos tomar a Hora Zero como una cosa

importantísima, estoy de acuerdo, y también estoy de acuerdo en que Hora Zero trae nuevos sujetos que van a pensar, van a iluminarnos con nuevos problemas, van a darnos nuevas imágenes de lo que está ocurriendo directamente, eso es cierto; pero de ahí a hablar de "masas populares...". Es un término que resulta enorme y no vamos a hacer una diferenciación tajante, aunque existe: clase media, clase media baja, provinciana, una serie de cosas; pero al hablar de las masas populares creo que comprometemos al país básicamente. Entonces, de la cotidianidad de la gente, en este momento, quienes han escrito con mayor virtuosismo, me parece, son Cisneros y Martínez, quizás Pablo Guevara. Martínez no es sólo la reivindicación política; es cierto que poetizaba computando los términos más tradicionales de la política, pero consigue atravesarlos con su *mirada* y llegar a la cultura de la cotidianeidad de las gentes.

Entonces, lo de Cisneros puede no impactar porque es su poética, pero por lo menos está buscando al país. Lo de Hinostroza es igual: Hinostroza, después de *Contranatura*, me parece que él mismo puede haber sentido que está en un callejón sin salida. Eso está muy claro con los poemas que publica después, que son mucho más simples, pero también traen nuevas referencias. Hinostroza no tiene el mismo referente de Toño Cisneros, que te habla desde las referencias de las Ciencias Sociales, como él mismo afirma; pero Hinostroza te trae el *I Ching*, te trae el Zodiaco, otras maneras de iluminar segmentos de realidad, y eso me parece importante. Y un peligro, que tiene que ver con esto de la tradición poética, es que quizá haya poetas insulares que nada tengan que ver con esa tradición; su poética puede ser muy original, pero no va a ser innovadora (pues si no es la tradición ¿qué innovarían?) porque no va a producir nuevas imágenes de lo existente.

r.s. En el caso del libro de Cisneros, *Crónica del Niño Jesús*, su intento es válido y lo entiendo dentro del proceso vivido en esos momentos (78-79). Entiendo que Cisneros intentó abrir una nueva vía para su poesía, tratando de poetizar un sector social, haciendo una poesía que expresara este grupo, pero pienso, según mi lectura, que no hay una penetración, un verdadero calamiento, no cala realmente, como poeta, no cala en estos mundos. Me parece que Pablo

Guevara, por ejemplo, sí lo consigue, consigue esta verosimilitud con mayor eficacia. Ahora me parece que el futuro de la poesía peruana, está en el desarrollo de una poética que busque interpretar la cotidianidad de la mayor cantidad de gente, de millones de seres humanos, atemorizados, destruidos, aniquilados por un sistema; pienso que por ahí está la nueva vida que tiene que ser expresada con nuevas armas, utilizando los aportes que ya existen como conquistas logradas en la poesía peruana, a nivel técnico.

Ahora, veamos el trabajo que están haciendo los poetas jóvenes en este momento. Los poetas de Kloaka no han publicado libros, solamente hay textos publicados en revistas, en periódicos; pero me parece que el cambio está en el hecho de que hay en estos momentos una crisis total, ahora tiene que salir una cosa nueva, que parta de la experiencia cotidiana, (auténticamente marginal, pansensual, lumpen) pero abarcar más radicalmente todo aquello que signa el tiempo Kloaka que vivimos: la decadencia de la burguesía y el surgimiento de un nuevo sonido cuya cantera es el universo popular urbano con sus mitos, soledad, belleza y frustraciones: allí está *viva* la cultura nacional-universal del futuro. Por otro lado es el momento en el cual los aportes técnicos tienen que ser reelaborados, (Eliot o Pound básicamente) a través de la nueva experiencia social que se vive en el Perú. Eso es claro.

M.M. Yo no creo que la vía sea reelaborar a Eliot y el 60; al contrario, como tú mencionaste al comienzo, esa onda está más bien muerta.

R.S. Los integrantes del movimiento Kloaka, intentan un cambio poético que está basado decididamente en la experiencia social, la experiencia social de ellos como poetas, como individuos. O sea, hablar de nuevos problemas, una nueva sensibilidad, chicha, rock, rebelde, que está en los barrios, que está en la vida cotidiana; yo pienso que es por ahí la renovación. Kloaka reivindica las visiones urbanas, la yerba, la libertad del cuerpo, la destrucción de todas las máscaras, el amor. La crítica que yo le hago a Hora Zero es que todavía está tirando piedras contra el edificio de la poesía peruana, cuando se trata de fundar otra experiencia. Y es que tanto Hora Zero como los del 60 creen aún en el concepto burgués del Poeta, con P mayúscula, cuando en reali-

dad se trata de dinamitar, liquidar para siempre ese concepto. Kloaka reivindica honestamente esta actitud.

M.M. Yo estoy en contra de la sugerencia de Róger de que en el plano técnico lo que deberíamos hacer es reelaborar y estudiar a Eliot, Pound, etc., cosa que ya la hizo el 60; no veo por qué hacer eso, en todo caso...

R.S. Perdona, pero yo creo que la asimilación que hizo el 60 es una asimilación desde un punto de vista, desde los puntos de vista que ya he indicado; pero me parece que ahora se impone otro punto de vista, otro tipo de lectura, otro tipo de asimilación, que tiene que ver más bien con un trabajo más directo con el lenguaje del pueblo. Pero ojo: nada que ver con populismos o demagogias. El elemento popular brota libre como un río en el discurso poético.

O.M. La discusión se centra en el 60 porque de esos años son las formas poéticas que tienen más presencia en lo actual. Ahorita la gente nueva que está entrando a escribir, es gente en crisis; la gente del 60 es gente que ya tiene una poética formada, con todos los méritos o deméritos que tengan y hablo no en términos de modernidad sino de una tradición: la tradición no es sólo de los muertos; modernidad puede ser no sólo gente del 60 sino gente como Pablo Guevara, que es absolutamente moderno, ya que está reflexionando y escribiendo de una manera diferente. No se trata de mover la técnica o la temática. Inclusive gente como Eielson, que me parece un extremo, hablando de la última poesía que ha publicado, decía que él ya no debía escribir más poesía, lo cual es radicalismo de la búsqueda de la forma, pero una cosa ya superada. Esa modernidad fundada por esa gente está vigente; no se ha creado nada diferente a eso; hay búsquedas, hay empujones, hay codazos, pero creo que finalmente todo está jaloneado por esas experiencias poéticas.

E.V. ¿Hasta qué punto el "arriero fabulosamente perlado de sudor", verso de Vallejo, nos plantea ese mismo problema que tú dices? Esto es: no lo que tú equivocas como planteamiento ideológico, sino los hallazgos, y, mejor, las tesis que planteamos los que estamos contra el 50, son precisamente una nueva visión de la urbe, y de un mundo que cambia con la técnica. Nuestros libros, ciertamente, superan la

moda, porque se centran en el presente. Y el 70, en ese sentido, se sitúa más allá del 90, digamos.

R.S. El asunto está en que hay libros inéditos en este momento. *Electra*, de Mariela Dreyfus, por ejemplo; *Libro de los sentimientos radicales*, de Julio Heredia; *Arquitectura del espanto*, de Domingo Ramos; los textos de Dalmacia Ruiz Rosas o Mazzoti; los trabajos de un novísimo que se llama Edián Novoa, donde hay un trabajo distinto sobre la oralidad popular, de lo que podría llamarse el lenguaje de los barrios, de las esquinas. En esto se coincide con la música del grupo "Delpueblo", la pintura de Polanco y ciertas cosas del taller "Huayco". Me parece que por ahí es que está surgiendo una alternativa distinta. No se trata de aproximarse a los sectores populares, sino de una experiencia vital que nace de allí mismo y va a ser trascendida en poesía.

M.M. Yo no veo qué tan nuevo sea eso, yo creo que eso siempre estuvo de una manera u otra, con mayor o menor éxito. El único hecho más o menos seguro es que cada vez escribimos peor. Y claro, uno tiene un buen poemita acá, un buen poemita allá, pero no hay nada que realmente nos conmueva hasta las lágrimas; es decir, están bien los textos, pero no hay nada más. Ahora, ¿cómo oxigenar esto? Tampoco se trata, en lo que decía Oscar, de *formar* una nueva generación. Ahora, creo que es, al mismo tiempo, un mérito en el sentido de que es al menos un síntoma de que no estamos usando las mismas recetas de antes. Es decir, el libro de Chanove que tanto se ha mencionado, bajo estándares tradicionales es un buen libro de poemas, pero su único defecto es que está muy bien escrito. Es decir, si uno quiere enseñarle a alguien en media hora qué fue el 60, que lea el libro de Chanove. Es muy bueno, y tiene un manejo retórico fuera de lo común; si hubiera aparecido, en 1968 ese libro hubiera sido, pues, premio Casa de las Américas. Desgraciadamente estamos en 1983. La contraparte de esto es que la crítica ya no sabe leer poemas como no sea en referencia a los años 60: se parece a tal, a tal y a tal, y ese es el poema; pero nunca ve qué hay de nuevo.

Si aceptamos que cada vez escribimos peor, lo cual no debe avergonzarnos, sino al contrario, ello afirmaría nuestra idea de que queremos romper con nuestra tradición pasada

y hacer algo nuevo. Cada uno se inmolará, cada uno tirará para su lado, y verá qué hacer; pero, como sugerencia, de pronto lo que habría que hacer es oxigenarse más con contenidos, propuestas, métodos, en fin, con otras disciplinas. Es decir, a mí por ejemplo uno de los grandes poemarios del siglo XX me parece *Las cosas de la vida* escrito por Ronald Laing, que es un siquiatra, un sicoanalista; en fin, si ves la forma de ese libro, la forma en que está escrito, si ves lo que dice el libro, realmente, a tí te dará mucho gusto ese libro, porque justamente tiene el lenguaje de barrio, de esquina, una sensibilidad a la que no hay que abrirle el corazón para hacerla sentir. Creo que hay otros campos, pues, no solamente esta especie de nuevo lenguaje, nuevo carajo, nueva lisura, sino creo que hay además esta poesía integradora con otros campos de conocimiento. La poesía no está sola frente a la realidad, hay otra serie de disciplinas científicas que pueden colaborar en todo esto.

r.s. Yo creo que lo que Mario dice es importante. Sin embargo, ya que estamos hablando de cómo oxigenar el panorama que aparentemente está enrarecido, creo que esto definitivamente podrá hacerse a través del trabajo con el lenguaje popular (nacido de la experiencia real) y acabar con el "buen gusto" y el "bien escribir" que imperan matando toda posibilidad de revolución poética. Pienso en *Las Conversaciones* de López Degregori, por ejemplo, un libro correcto, bien escrito, pero que no dice nada. Es un trabajo con un lenguaje prestigiado por la tradición que ya no conmueve para nada. Entonces, para mí, y de acuerdo con lo que yo veo y siento y percibo que está ocurriendo en este momento en el Perú, con una serie de fenómenos históricos como es la lucha armada del Partido que lidera Guzmán, es ahora que se hace posible el surgimiento de una experiencia poética distinta. Se trata de asumir con lucidez el conjunto contradictorio que las capas sufrientes nos ofrecen en este país, porque Todos dan/todos reciben.

M.M. Yo estoy de acuerdo con eso, pero hay otros planos también; claro que sí al trabajo con la realidad, pero también con los poemas mismos. Porque realmente no sabemos bien qué es lo que estamos produciendo, no sólo en términos de información. Pongo un ejemplo que me parece concretísimo y divertidísimo que es el de este gran libro

de José Morales; todo el mundo aceptó que era un gran libro, es decir una especie de objeto opaco absolutamente incómodo dentro de la poesía, totalmente marginal. ¿Qué hizo el señor? Es algo muy parecido a lo que pasa con *Trilce*; nadie sabe nada de *Trilce* y si alguien sabe algo escribe un texto semiótico, que es simplemente una forma de no saber nada en términos de lo que nos interesa. Vallejo es sin duda, y todo el mundo lo dice, el mejor poeta peruano; pero es a la vez un hueco negro en la poesía peruana. Es decir, es un objeto a la vez incómodo y deseado. El caso de Morales es exactamente el mismo. ¿A qué voy con esto? A que, además de ese trabajo con la realidad (como dijo García Márquez la realidad no termina con el precio de los tomates), el trabajo poético incluye también la poesía que se está haciendo al mismo tiempo, y que si no se discute, si no se reflexiona sobre ella no va a ser útil. Regresamos de nuevo así al problema de la crítica, a sus conveniencias y a las inmolaciones.

O.M. Yo quisiera intervenir en relación a lo que decía Mario. Creo que ahorita quizá de lo que se trata antes que dar alternativas, es pensar desde la crisis, ya que yo también formo parte de esa crisis y me interesa pensar la crisis. No simplemente señalar una alternativa, que en este momento puede ser muy desesperada pues ya muchos se han inmolado. Lo que me interesa es pensar cómo estamos nosotros dentro de esa escritura conflictuada.

M.M. También se trata de inmolarse.

O.M. Entonces yo creo que la crisis es un poco eso, que no hay imágenes adecuadas. Puede derivarse de aquí una falsa discusión, en términos de trabajar la técnica, el poema o lo social. Yo lo veo por otro lado. La realidad está cambiando, es cierto, pero además las referencias que nosotros tenemos de esa realidad están cambiando también; la realidad de pronto es mucho más compleja. Al hablar de disciplinas uno no habla de disciplinas como antropología sino de las *epistemes*, de metodologías nuevas, el psicoanálisis, qué se yo. Hay muchas maneras de aproximarse a lo real, que por otro lado también ha mutado; sin embargo, el poeta sigue hablando con las mismas referencias de hace 20 años. Entonces no se trata simplemente de modificar la técnica para aproximarse a lo social, para aproximarse a la rea-

lidad, sino de descubrirla de nuevo, redescubrirla, al mismo tiempo que los instrumentos de conocimientos se van complejizando.

R.S. Pienso yo que la única manera de redescubrir la realidad es precisamente a través de la técnica, y de transformarla también; transformar la realidad, y nosotros en tanto personas.

O.M. Sí, pero eso es una frase, hermanito.

R.S. No es una frase, es una verdad.

O.M. Sí, tan inabarcable como el mar. Claro, es una técnica; pero hay muchas técnicas y estamos hablando de la técnica en general. Por eso me parece importante que este pata (Mario) traiga toda esta cosa oriental más allá de que yo esté de acuerdo o en desacuerdo. Nos trae nuevos referentes y eso crea una poética diferente.

HUESO HÚMERO ¿Hay alguien que los conmueva entre los poetas actuales?

E.V. Yo todavía no sé si la poesía debe conmover; si de lo que se trata es de conmover o gustar. Pero pienso que lo que conmueve de esto es precisamente la discusión, es precisamente la lucha que hay, donde cada quien no sé si representa a una clase, un sector de clase, una determinada capa social. Pero lo que conmueve, pienso, es este tipo de discusión que ahorita está bastante confusa, donde ninguno de nosotros logra darse un objetivo. En términos generales, pienso que lo que conmueve es este tipo de cosas: la polémica. Y respecto a qué textos, puede ser la negación, o sea negar eso; no me puede gustar esto, sino simplemente no me gusta. Lo que no me gusta es básicamente la repetición, la repetición no en el sentido de que alguien pueda escribir un libro y luego escriba el libro dos y así el libro tres y el cuatro, sino la repetición de un tipo de sensibilidad o de un tipo de confección de mundo, de visión de mundo, de la visión sobre el Perú, de la visión del Perú. Eso es lo que me conmueve en realidad: lo que no me gusta. Desde mi perspectiva personal, cuando, por ejemplo, se habla de Toño Cisneros y de Chilca, pienso que no hay ninguna diferencia entre *El Niño Jesús de Chilca* y *Baladas peruanas* de González Prada, salvo en la calidad, y esto González Prada lo hizo ya hace 70 años. Mi posición personal es por la integra-

ción, por unir la vertiente experimental con una visión concreta sobre la realidad. Pienso que eso no sólo es un fenómeno peruano, ni latinoamericano, sino que es a nivel global, y que no es precisamente una tarea de las nuevas generaciones. Para dar un ejemplo concreto, dos poetas: Octavio Paz, por ejemplo, se sitúa en el plano experimental, ¿cierto? Entonces toda su obra poética se dirige a explorar los límites del lenguaje y lo logra, punto uno; y punto dos, también hay otro poeta que es Ernesto Cardenal. Cardenal coge también un límite experimental, digamos Pound, pero lo aplica a su realidad concreta. Entonces yo pienso que de eso se trata en el Perú, básicamente, ahora. Pero no ya de repetir a Pound, porque ya lo hizo Cardenal en Nicaragua. Busquemos otros modelos, creemos otros modelos.

HUESO HÚMERO ¿Algo de eso está sucediendo?

E.V. Yo creo que sí. Por ejemplo, Lauer es un poeta que experimenta mucho con los niveles del lenguaje. Y entre la gente más joven yo creo que hay esa necesidad consciente, pero aún falta el impulso vital, el impulso de locura.

HUESO HÚMERO. ¿Y qué vuelve cuerdos a los poetas jóvenes?

E.V. Yo pienso que la falta de locura es la ausencia total de riesgo que existe en la gente. Por eso pienso que lo que hay que plantear es un riesgo, porque no se trata de otra cosa sino de eso: Li Po jamás criticó a la academia (ni buscó elogios de la prensa, digamos).

R.S. Yo pienso que en este momento hay gente que está rompiendo los diques. Aquí hablamos básicamente de cosas inéditas, porque los poetas de Kloaka están trabajando sus libros, son libros que no están publicados. Y también me parece que hay una posibilidad distinta en libros como *Noches de adrenalina*, por ejemplo, de Carmen Ollé.

E.V. Yo pienso que digamos hasta el 60, cumpliendo dos coordenadas, hasta el 60, la poesía peruana, incluso hasta el 50, ha dado todo. A partir del 60, básicamente si hablamos a nivel de sociología, los poetas son más bien, digamos, importadores, importadores de técnicas y eso es lo que se ve en el 60, como generación, no hablo de personas. Pienso que la poesía peruana ha dado, por un lado, todo. Y por otro, a partir del 60 y del 70 otra vez se reimpulsa. Yo pienso que ya no va a haber nuevas generaciones; pienso que no va a haber 80, 90, nada de esto; pienso que el

destino de la poesía peruana se está jugando en estas generaciones del 60, 70 y tal vez 80. Pero creo que a nivel de poesía es así, no hay otra. Es decir se ha llegado a un grado en que el riesgo es lo no planteado hasta ahora; el riesgo de escribir una poesía total.

O.M. Yo estoy en desacuerdo con la manera con que se está planteando la discusión. Creo que hemos venido a discutir sobre los nuevos proyectos literarios; no hemos venido aquí a dar los "nombres" que creo es por donde se está deslizando esto. Yo también, dentro de un rato, puedo empezar a elogiar a la gente de mi grupo, lo que está trabajando, y decir "ésta es la alternativa", o puedo decir que tal poeta me gusta, o tal poeta no me gusta porque está repitiendo la retórica del 60, y puedo ponerme a discutir si es o no del 70, etc., pero creo que de eso no se trata. Quiero insistir en que debemos pensar un poco la crisis en que estamos. En este momento es muy fácil decir que por aquí se está saliendo. La crisis la constituye el hecho de que no haya poesía nueva y a lo único que se puede apuntar es a discutir proyectos poéticos que no necesariamente sean logros. Si no, nos quedamos en quiénes te gustan a ti, o a mí.

E.V. ¿Cómo determinas que no hay una poesía nueva, entonces?

O.M. Por eso, para fijarnos y determinar las causas de la crisis tenemos que remontarnos a la historia misma, y por eso es que comencé en el 60, porque, repito, está terriblemente presente y no solamente en la poesía: en las ciencias sociales, en la política, es toda la gente de esa generación la que establece un nuevo discurso. Y tras él no ha habido otro. Pasa en todas las esferas de la cultura; no hay un discurso nuevo y es por ello que a mí la poesía no me parece un archipiélago.

Quería terminar hablando de la poesía de mujeres. Por ejemplo, me parece un acontecimiento muy importante que empiece a salir poesía de mujeres, y estoy en desacuerdo con aquello de que es poesía erótica, audaz. Yo no creo que la poesía de Carmen Ollé ni la de Patricia Alba sea poesía erótica a secas. En todo caso, trabajan el erotismo, pero se centran en un sujeto nuevo para la poesía peruana, que es la mujer, (que lo puede haber traído primeramente Blanca Varela, incluso Kety Beleván, pero sin esa relación conflictiva

va con el propio cuerpo y lo que significa, como opresión, el ser mujer). Creo que Blanca Varela es una excelente poeta, pero vive su condición femenina en términos clásicos, tradicionales, finalmente tópicos en la poesía moderna.

Lo que sucede con Carmen Ollé es diferente, Carmen Ollé grita lo que Patricia Alba padece como hembra. Carmen tiene cosas mucho más trabajadas, pero ambas tienen todo un discurso diferente no sólo en el plano de la mujer como sujeto, sino además en la escritura. Carmen es ahora quien más ha avanzado en una retórica nueva y eso para mí está muy claro. Es la que más ha arriesgado, sin llegar a inmolarse. Es la suya una retórica mucho más reflexiva, una retórica que no suena como las anteriores, —para usar un término de Lauer— que no *suenan* en la oreja peruana. Y Carmen Ollé ha sido criticada por esa aparente "malsonancia" de su poesía. No suena como la poesía del 60 ni la del 70 a pesar de que incorpora muchas cosas de esa poesía, incluso en un momento dado ella dice "total yo escribo para encontrar *la palabra* que exprese un estado de ánimo". no la *imagen*. Ella lo dice y comienza a hilar ideas. Claro, se pueden encontrar muchos vicios; pero eso es lo que comporta todo riesgo. Una poesía presente, me parece, una poesía que está pensando sin ser un discurso racional en ningún momento. Es un discurso que conmueve, que golpea.

Los otros, el libro de Montalbetti, el libro de Chanove, me parece que son la afirmación de una retórica; y en la afirmación está la conciencia de esa retórica imperante. Eso me parece un logro porque los sitúa por encima del nivel, porque manejan a cabalidad todos los recursos expresivos que hasta el momento se han establecido, y desde allí se pueden ver salidas. Estos serían los tres proyectos de escape posibles que yo encuentro. Hablo de *proyectos* no de algo que sea ya una concreción; ahorita son los proyectos visibles. Otra posibilidad que veo es la de un poeta hasta ahora inédito, Armando Arteaga, y eso es todo.

En cuanto a mi experiencia personal en *Omnibus* es otra, y la menciono sin ningún afán de autobombo. Nosotros estamos trabajando nuestro proyecto formándonos como escritores, quizá no tanto por una poética distinta; lo que estamos haciendo es escribir otras cosas, trabajando el ensayo,

la novela, el periodismo y finalmente no creemos que vamos a dar una alternativa, no nos interesa darle una alternativa a nadie, creemos que cada uno debe buscar como pueda la propia. Y es chamba suficiente. En los otros, no sé, de lo que he visto en recitales, lo que he visto de Hora Zero, de Kloaka, no veo nada *nuevo*, lo cual por supuesto no descarta la existencia de buenos poetas.

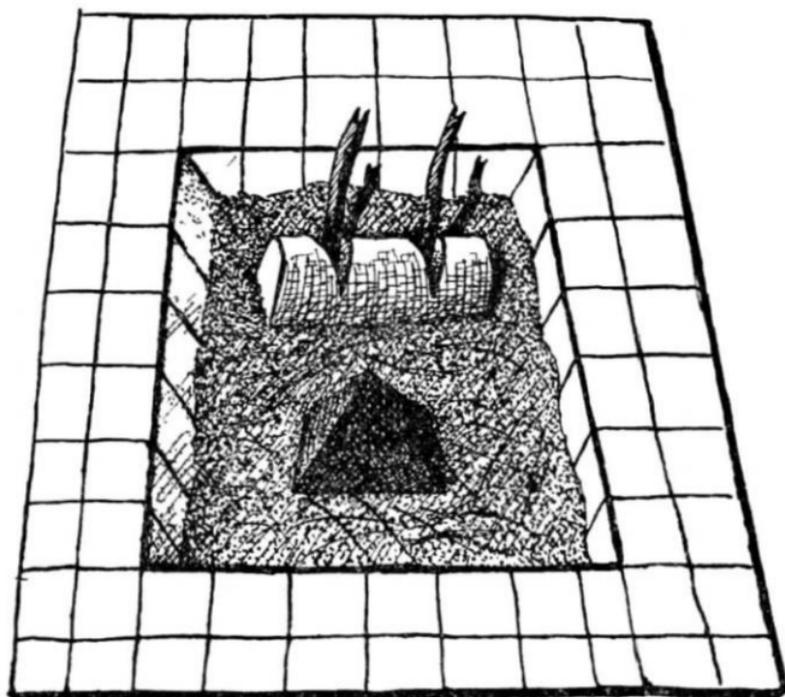
R.S. El problema es el siguiente: ahorita de qué manera podemos visualizar el panorama. Estamos hablando de proyectos, de eso se trata, porque estamos hablando entre gente que está escribiendo en estos momentos, que está viviendo un proceso de creación. Me parece que es importante eso. Lo que nosotros planeamos es la renovación de una retórica, la renovación de un lenguaje básicamente a través del lenguaje popular, trabajando poéticamente, (desde una posición radicalmente individual, solitaria), es decir la experiencia de la cotidianidad a través de este lenguaje, eso es lo que es nuevo, definitivamente nuevo. ¿Porqué? Porque de lo que se trata, es de la expresión de nuevos mundos que surgen a la poesía, que antes no han sido expresados poéticamente con una verosimilitud tal que merezcan ser tomados en cuenta. Esto es lo nuevo a mi modo de ver.

Ahora, ¿en qué se diferencia, por ejemplo, para mí el trabajo que en este momento hace Kloaka frente al que hacen los poetas de Omnibus, por ejemplo, o de Macho Cabrío? Me parece, y esto es clave, que en el grupo Omnibus, sus raíces de vida poética son limitadas, reducidas a una experiencia intelectual básicamente. Cuando de lo que se trata es de renovar el lenguaje a través de una vivencia que definitivamente es social, que hunda raíces en una experiencia colectiva, o en una soledad colectiva —histórica— que hay en el Perú explotado. Eso me parece lo nuevo y por ahí es donde va la renovación, a mi modo de ver.

O.M. No quiero entrar a discutir más esto, pues no creo que finalmente deba quedar esto como una discusión entre grupos. Sería muy aburrido discutir en esos términos. Decir este o el otro vive más o se aproxima más a lo popular, es una especulación tonta.

E.V. Pero, por ejemplo, hay tonos limeños. Se nota como que hay un tono miraflorentino, un tono de Lince, un tono de

barriada digamos, y tonos así (algunos estúpidos, como la mediocre poesía que estoy obligado a leer) son bien distintos uno de otro y reflejan toda una consciencia, un tipo de visión: en los "amiraflorados", una consciencia falsa, por ejemplo, porque no siendo pitucos tampoco dejan de ser "chuscos", ¿cierto?



De REYES EN EL CAOS/ROGER SANTIVANEZ

y un día cualquiera
traficaba mi destino
de perro callejero.
Edián Novou

Mariela escúchame:

Ya sé que estás cansada de la autoridad de tu padre, y sin embargo no puedes dejar de amarlo. Ya sé que nunca serás la cuarta oveja en el redil, dulcemente dispuesta y dócil a las órdenes dirigidas via satélite, en el sofá del hall frente a la TV. Nunca aceptarás convertirte en esa apacible ama de casa, sin problemas (o sólo con problemas domésticos). Nunca entenderán además, que tu llanto nocturno en la soledad del cubre-cama o en la mañana más pura y más helada, era sencillamente llanto, eran solamente lágrimas corriendo sobre tus mejillas y que no sabías porqué y que no interesaba y que nunca interesó saber, de dónde te venía esa pena y se agarraba fuertemente de tu corazón y te clavaba las uñas por encima de la blusa y te la rompía y al final sólo te quedaba el tocador para sentirti inútil yendo a enseñar inglés, a enseñar cualquier cosa,
Ah Mariela,

cuando en realidad lo que buscabas era mirar fijamente tus ojos negro-boliche en el espejo y averiguar por qué el amor te estaría aguardando, la poesía, en la siguiente esquina, acaso en la misma estrechez del pasaje Conococha. Y que ya había pasado suficiente tiempo concediendo, tratando —sin conseguirlo— de ser la chica ideal que el sistema exigía. Por ese amor que tal vez nunca conseguimos, pero sí entrevemos, en la melancolía veloz de los autos que vuelan por la Vía Expresa, des-

de aquí, desde este puente, desde estos versos que yo a veces junto para ofrecértelos, sin miedo, con el fluido magnético que dan en mí tus ojos, tus más antiguas lágrimas, cuando comprendes tu destino impreso en los periódicos, en los papeles que el mundo desecha, en las canciones que te devuelven a un tiempo tan fugaz, como la cinta del primer enamorado, en los parajes transparentes donde el amor reinaba y volvía a volar y aterrizaba entre los sonidos de la realidad —viento ladrados caídas de agua caricias en tu pelo— el motor de un Ford acelerando, hasta una mariposa, qué sé yo. Qué puedo saber yo además de tu vida, qué realmente de tus blue-jeans, de tus axilas, de tus botas en el filo de la cama, de tus dedos limpios, de tu apache soledad.

*Morada del río, morada de
las piedras relucientes y las luces
de la caseta de la hidroeléctrica
Urb. Niágara —Chaclacayo—
Siempre encuentro silencio entre estos muebles,
no brillantes pero dueños del frescor
con que ahora siento que puedo escribir,
aunque sea unas líneas iniciales,
el primer canto del poema, aunque
luego tenga que salir, abandonar
este trozo de tiempo detenido y
en un micro Lima-Ricardo Palma
ser testigo de una declaración de amor:
El, delgado, pelo corto, voz quebrada
por la circunstancia. Ella, azul,
segura, voz natural con una
tímida ternura, musical, urbana*

El: ¿Por qué estabas tan sola? ¿Por qué?

Ella: Me molesta, me aburre. No sé.

El: ¿No te gustaría? Salir, conversar

Ella: Desde Ventanilla se ven esas luces

El: Sí, es como si estuvieran en el aire

*Un rato después, ella ha puesto
su mano sobre la de él, encima*

del respaldar del asiento. La
 de ella sólo se distingue de la de él
 por el cuidado que presentan las uñas.
 De Huampaní a Lima, un
 viernes al anochecer, en el
 pasadizo de un microbús
 renació el amor en dos jóvenes
 de mi país ¿Y Edith Lagos?
 ¿Quién es Edith Lagos? ¿Sarita Colonia? El rostro
 de ella me hace recordar al de ella,
 el mismo trazo oval, el mismo pelo lacio
 en los costados de la frente

Ella dice: ¿Vamos a una discoteca? ¿En Lima o Miraflores?

El: Las de Lima son monse

Ella: Pon el cassette de Amanda Miguel

OBREROS GUERRILLA ES TU CAMINO

Así reza una inscripción en la pared
 de una fábrica. De pronto, tomo
 conciencia de que estoy en la Carretera Central.
 Una tras otra, las fábricas se suceden
 (Ya no soporto el penetrante olor
 del polvo acumulado entre los libros
 dispersos en mi mesa)

Cerros de libros / cerros habitados,
 en El Agustino veo
 el cambiante resplandor de un TV
 iluminando en lo alto una ventana

El micro

da la vuelta en el paradero final.
 Se acerca el cobrador y detiene a
 una muchacha antes de bajar y
 dice: Espérese, no baje.

Yo: ¿Qué pasa?

El cobrador: Allí está el policía

Yo: ¿Cuál policía?

El: Cómo que cuál policía

VENTANAS SOBRE BOLIVAR / EDUARDO GALEANO

1796/San Mateo

SIMON RODRIGUEZ

Orejas de ratón, nariz de borbón, boca de buzón. Una borla roja cuelga, en hilachas, del gorro que tapa la temprana calva. Los anteojos, calzados por encima de las cejas, rara vez ayudan a los ojos azules, ávidos y voladores. Simón Carreño, Rodríguez por nombre elegido, deambula predicando rarezas.

Sostiene este lector de Rousseau que las escuelas deberían abrirse al pueblo, a las gentes de sangre mezclada; que niñas y niños tendrían que compartir las aulas y que más útil al país sería crear albañiles, herreros y carpinteros que caballeros y frailes.

Simón el maestro y Simón el alumno. Veinticinco años tiene Simón Rodríguez y trece Simón Bolívar, el huérfano más rico de Venezuela, heredero de mansiones y plantaciones, dueño de mil esclavos negros.

Lejos de Caracas, el preceptor inicia al muchacho en los secretos del universo y le habla de libertad, igualdad, fraternidad; le descubre la dura vida de los esclavos que trabajan para él y le cuenta que el nomeolvides también se llama *myosotis palustris*. Le muestra cómo nace el potrillo del

vientre de la yegua y cómo cumplen sus ciclos el cacao y el café. Bolívar se hace nadador, caminador y jinete; aprende a sembrar, a construir una silla y a nombrar las estrellas del cielo de Aragua. Maestro y alumno atraviesan Venezuela, acampando donde sea, y conocen juntos la tierra que los hizo. A la luz de un farol, leen y discuten *Robinson Crusoe* y las *Vidas* de Plutarco.

1812/Caracas

EL AZOTE DE CRISTO

Diez mil muertos yacen bajo los escombros de Caracas. ¿Será el jueves santo día de cólera de Dios? ¿Será Dios español? Arde el aire. De las ruinas se alza un polvo espeso, que para la mirada y hace sombra.

El terremoto se ha tragado el patíbulo tan temido por los traidores. No ha quedado en pie ninguna de las iglesias que cantaron el Tedeum en honor de la naciente república. De la que fuera iglesia de las Mercedes, sólo una columna permanece, la columna que luce el sello del rey de España.

—¡Milagro! ¡Muerte a los herejes!

Están intactas las ciudades leales al rey, Coro, Maracaibo, Valencia, Angostura; en cambio, la catástrofe ha arrasado La Guaira, San Felipe, Barquisimeto y Mérida, que habían jurado la independencia. En Caracas, centro de la insurrección criolla, no se escuchan más que letanías y maldiciones mientras la multitud llora a sus muertos o los busca bajo las piedras.

—¡Venganza! ¡Venganza!

Encaramado sobre los restos de un altar, en los escombros del convento de San Jacinto, un monje arenga al gentío. Proclama que está Dios harto de blasfemias y pecados y que ya no aguanta que le tomen el pelo. Esta ciudad insolente ha sido castigada por alzarse contra el más amado de los monarcas:

—Venganza! —exige el azote de Cristo.— ¡Mueran los culpables! —y con el índice señala a Simón Bolívar, que está parado allí cerca. La multitud rodea al chivo expiatorio, corto, huesudo, de brillante uniforme, y avanza para aplastarlo. Bolívar no suplica ni retrocede: embiste. Sable en mano atraviesa la furia, trepa al altar y voltea al apocalíptico fraile de un planazo.

El pueblo, mudo, se dispersa.

1817/Quito

MANUELA SAENZ

Nació Quito entre volcanes, alta, lejana de la mar; y entre la catedral y el palacio, en la plaza mayor, nació Manuela. Llegó a Quito en lecho de raso, sobre sábanas de Bruselas, hija de amores secretos de don Simón Sáenz, el matador de los criollos que aquí se habían sublevado queriendo patria.

A los quince años, Manuela vestía ropa de varón, fumaba y domaba caballos. No montaba de costado, como las señoras, sino de piernas abiertas y despreciando monturas. Su mejor amiga era su esclava negra, Jonatás, que maullaba como gato, cantaba como pájaro y caminando ondulaba como serpiente. Tenía Manuela dieciséis años cuando la encerraron en uno de los muchos conventos de esta ciudad rezadora y pecadora, donde los frailes ayudan a las monjas viejas a bien morir y a las monjas jóvenes a bien vivir. En el convento de Santa Catalina aprendió Manuela a bordar, a tocar el clavicordio, a simular virtudes y a desmayarse con ojos en blanco. A los diecisiete años, loca por los uniformes, se fugó con Fausto D'Elhuyar, oficial del rey.

A los veinte, relampaguea. Todos los hombres quieren ser la ostra de esta perla. La casan con James Thorne, respetable médico inglés. La fiesta dura una semana corrida.

1818/San Fernando de Apure

LA GUERRA A MUERTE

Al frente de un ejército triturado por las derrotas, cabalga Bolívar. Un capote de peregrino le echa sombra en la cara; en la sombra destellan los ojos, que miran devorando, y la melancólica sonrisa.

Bolívar cabalga en el caballo del finado Rafael López. La silla luce las iniciales de plata del muerto, un oficial español que disparó contra Bolívar mientras el jefe patriota dormía en una hamaca.

La ofensiva al norte ha fracasado.

De desastre en desastre cabalga Bolívar.

En San Fernando de Apure, pasa revista a los restos de la tropa.

—*Está loco* —piensan o murmuran los soldados descalzos, extenuados, lastimados, mientras les anuncia que pronto llevarán esta guerra, guerra santa, guerra a muerte, hasta Colombia y Perú y la cumbre de Potosí.

1822/Guayaquil

SAN MARTÍN

Encuentro en Guayaquil. Entre el mar Caribe y el océano Pacífico, se abre un camino de arcos de triunfo: el general Bolívar acude desde el norte. Viene desde el sur José de San Martín, el general que atravesó la cordillera de los Andes para ganar la independencia de Chile y de Perú.

Bolívar habla, ofrece.

—*Estoy cansado* —corta, lacónico, San Martín. Bolívar no le cree; o quizás desconfía, porque todavía no sabe que también la gloria cansa.

Ya van treinta años de batallas, desde Orán hasta Maipú. Por España peleó el joven soldado y por América el sabio general. Por América, y nunca contra ella: cuando el gobierno de Buenos Aires le mandó aplastar las huestes fe-

derales de Artigas, San Martín desobedeció y lanzó su ejército a las montañas, para continuar su campaña desde Chile. Buenos Aires, que no perdona, le niega ahora el pan y la sal. En Lima tampoco lo quieren. Lo llaman *el rey José*.

Desencuentro en Guayaquil. San Martín, gran jugador de ajedrez, evita la partida.

—*Estoy cansado de mandar* —dice, pero Bolívar escucha otras palabras: *Usted o yo. Juntos, no cabemos*.

Después, hay banquete y baile. Baila Bolívar en el centro del salón, disputado por las damas. A San Martín lo aturde el ruido. Pasada la medianoche, sin decir adiós se marcha hacia los muelles. El equipaje ya está en el bergantín.

Da la orden de zarpar. Se pasea en cubierta, a pasos lentos, acompañado por su perro y perseguido por los mosquitos. El barco se desprende de la costa y San Martín se vuelve a contemplar la tierra de América que se aleja, se aleja.

1822/Quito

DOCE NINFAS LO AGUARDAN EN LA PLAZA MAYOR

y cada una sostiene una corona. Estallan músicas y fuegos de artificio y parece rumor de lluvia el golpeteo de los cascos de los caballos en la larga calle de piedra. A la cabeza de su ejército, entra Bolívar en Quito: vibrante, puro nervio, la espada de oro más larga que el cuerpo, los ojos alertas en la cara de hueso. Desde los balcones llueven flores y pañuelitos bordados. Los balcones son altares donde las quiteñas dejan adorar el brío de sus pechos casi desnudos y la gracia de sus mantillas y vastas faldas de seda. Manuela Sáenz se alza en su balcón, deslumbrante mascarón de proa en un oleaje de flores: deja caer una mano, de la mano se desprende una corona de laurel. Bolívar levanta la cabeza y le clava la mirada, lenta lanza.

Esta noche, bailan. Bailan el vals a todo vértigo, y gira que te gira el mundo mientras crujen las mil enaguas y vuela la larga y negra cabellera de la mujer impar.

La ciudad celebra la independencia bailando hasta que amanece. Por fin España ha perdido esta colonia levantisca.

Las primeras luces iluminan las palabras de un sombrío profeta. En alguna esquina de Quito, alguien ha escrito:

*Ultimo día del despotismo
y primero de lo mismo.*

1823/Lima

SE LES HINCHAN LAS MANOS DE TANTO APLAUDIR

Cabalga desde El Callao, entre dos filas de soldados, por camino de flores. Lima recibe al general Bolívar con cien salvas, cien banderas, cien discursos y banquetes de cien cubiertos.

El Congreso le otorga plenos poderes para echar a los españoles, que han recuperado medio Perú. El marqués de Torre Tagle le obsequia una biografía de Napoleón, un juego de navajas de Toledo y ramos de floridas frases: *¡La victoria te espera en las heladas cumbres de los Andes para ceñirte con sus laureles y las ninfas del Rímac entonan ya los himnos para celebrar tus triunfos!* El ministro de Guerra da órdenes a la diosa Fortuna: *¡Emprende tu majestuoso vuelo desde las faldas del Chimborazo hasta las cumbres de nuestros Andes y espera allí al inmortal Bolívar para ceñirle la frente con los laureles del Perú!*

El Rímac, el río que habla, es el único que calla.

1824/Lima

A PESAR DE TODO

Cabalga desde El Callao, entre dos filas de soldados, por camino de flores. Lima recibe al jefe de los españoles, el general Monet, izando y aclamando la bandera del rey. Fla-

mea la bandera y flamean los discursos. El marqués de Torre Tagle se derrite en gratitudes y suplica a España que salve al Perú de la amenaza del maldito Bolívar, *el monstruo colombiano*.

Lima prefiere seguir durmiendo, entre rizados blasones, el sueño de la arcadia colonial. Virreyes, santos y caballeros, pícaros y coquetas intercambian suspiros y reverencias en medio de los hoscos arenales de América, bajo un cielo que niega lluvias y soles pero envía ángeles para defender las murallas de la ciudad. Adentro se respira aroma de jazmines; afuera acechan la soledad y el peligro. Adentro los besamanos, las procesiones, los cortejos: cualquier funcionario imita al rey y cualquier fraile al papa. En los palacios, el estuco imita al mármol; en las setenta iglesias de oro y plata, el rito imita a la fe.

Lejos de Lima, Bolívar yace enfermo en el pueblo costero de Pativilca. *Por todos lados, escribe entre fiebres, escucho el ruido del desastre... Todo nace a la vida y muere ante mis ojos, como partido por un rayo... Polvo, cenizas, nada.* El Perú entero, menos un par de valles, ha vuelto a manos de España. Los gobiernos independientes de Buenos Aires y Chile han abandonado la causa de la libertad de esta tierra; y ni los propios peruanos parecen muy interesados.

—Y ahora, ¿qué piensa hacer? —pregunta alguien a este hombre maltrecho y solo.

—*Triunfar* —dice Bolívar.

1824/Llano de Junín

JUNIN

Bolívar reconstruye su ejército y triunfa en el llano de Junín. Los mejores jinetes del mundo cargan a sable y lanza y arrasan. No suena un balazo en toda la batalla.

En el ejército americano se mezclan gauchos de las orillas del río de la Plata, huasos de Chile y llaneros de la Gran Colombia, que pelean con las riendas atadas a las rodillas, patriotas peruanos y ecuatorianos, héroes de San Lorenzo

y Maipú, Carabobo y Pichincha. Llevan los hombres lanzas de Guayaquil y ponchos de Cajamarca y los caballos monturas de Lambayeque y herraduras de Trujillo. También siguen a Bolívar ingleses, alemanes, franceses y hasta españoles ganados por el Nuevo Mundo, europeos veteranos de lejanas guerras en el Guadiana o el Rin o el Sena.

Mientras muere el sol, se apaga la vida de los heridos. En la tienda de Bolívar agoniza el teniente coronel Sowersby, un inglés que había acompañado a Napoleón en Borodino; y no lejos de allí un perrito aúlla junto al cuerpo de un oficial español. El perrito ha corrido durante toda la batalla de Junín, siempre pegado al caballo de su amigo. Ahora el general Miller quiere atraparlo o echarlo y no hay manera.

1825/Potosí

LAMINAS ESCOLARES: EL HEROE EN LA CUMBRE

En Potosí, Bolívar sube a la cumbre del cerro de plata. Habla Bolívar, hablará la Historia: *Esta montaña cuyo seno es el asombro y la envidia del Universo...* Al viento las banderas de las nuevas patrias y las campanas de todas las iglesias. *Yo estimo en nada esta opulencia cuando la comparo...* Mil leguas abarcan los brazos de Bolívar. Los valles multiplican las salvas de los cañones y el eco de las palabras: *...con la gloria de haber traído victorioso el estandarte de la libertad desde las ardientes y lejanas playas...* Hablará la Historia del prócer en la altura. Nada dirá de las mil arrugas en la cara de este hombre, todavía no usada por los años pero tajeada hondo por amores y dolores. La Historia no se ocupará de los potros que le galopan en el pecho mientras abraza la tierra como si fuera mujer, desde los cielos de Potosí. La tierra como si fuera *esa* mujer: la que le afila las espadas y de una mirada lo desnuda y lo perdona. La que sabe escucharlo por debajo del trueno de los cañones y los discursos y las ovaciones, cuando él anuncia: *Tú estarás sola, Manuela. Y yo estaré solo, en medio del*

mundo. No habrá más consuelo que la gloria de habernos vencido.

1825/Potosí

LA DEUDA INGLESA VALE UN POTOSI

Caminan agachadas las colonias españolas que nacen a la vida independiente. Desde el primer día arrastran una pesada piedra colgada del pescuezo, piedra que crece y agobia: la *deuda inglesa*, nacida del apoyo británico en armas y soldados, se multiplica por obra de usureros y mercaderes. Los prestamistas y sus intermediarios, sabios en artes de magia, convierten cualquier guijarro en bala de cañón; y a sus habilidades financieras se suma el peso de la deuda comercial. Los nuevos países, temerosos de la reconquista española, necesitan el reconocimiento oficial de Inglaterra; pero Inglaterra no reconoce a nadie sin previa firma de un Tratado de Amistad y Comercio que asegure libertad de invasión a sus mercancías industriales.

Aborrezco más las deudas que a los españoles, escribe Bolívar al general Santander, y le cuenta que por pagarlas ha vendido a los ingleses las minas de Potosí en dos millones y medio de pesos. Además, escribe, *he indicado al gobierno del Perú que venda en la Inglaterra todas sus minas, todas sus tierras y propiedades y todos los demás arbitrios del gobierno, por su deuda nacional, que no baja de veinte millones.*

El Cerro Rico de Potosí, venido a menos, pertenece ahora a una empresa de Londres, la fantasmal, *Potosí, La Paz and Peruvian Mining Association*. Como sucede con otros delirios en plena fiebre de especulación, el nombre es más largo que el capital: la empresa anuncia un millón de libras, pero reúne cincuenta mil.

1826/Panamá

EL CONGRESO DE PANAMA

La criatura dijo sus primeras palabras. Fueron las últimas. De los invitados al bautismo, solamente cuatro llegaron a Panamá, y en vez de bautismo hubo extremaunción. El dolor, dolor de padre, encoge la cara de Bolívar. Las piedades y condolencias le suenan a hueco.

Doblan las campanas por la unidad de Hispanoamérica.

Bolívar había convocado a las nuevas patrias a unirse, bajo el amparo inglés, en una sola patria. No invitó a los Estados Unidos ni a Haití, *por ser extranjeros a nuestros arreglos americanos*; pero quiso que Gran Bretaña integrara la liga hispanoamericana, para defenderla del peligro de la reconquista española.

Ningún interés tiene Londres en la unidad de sus nuevos dominios. El congreso de Panamá no ha parido más que edificantes declaraciones, porque los viejos virreinos han parido países atados al nuevo imperio de ultramar y divorciados entre sí. La economía colonial, minas y plantaciones produciendo para afuera, ciudades que prefieren el bazar a la fábrica, no abre paso a una gran nación sino a un gran archipiélago. Los países independientes se están desintegrando mientras Bolívar sueña con la patria grande. No han firmado ni un solo acuerdo comercial entre ellos, pero están inundados de mercancías europeas y casi todos han comprado la doctrina del librecomercio, que es el principal producto británico de exportación.

En Londres, el primer ministro George Canning exhibe su trofeo ante la Cámara de los Comunes.

1828/Bogotá

AQUI LA ODIAN

Sin bajar la voz la llaman *la Forastera* o *la Mesalina*, y secreteando le dan nombres peores. Dicen que por ella anda Bolívar abrumado de sombras y acribillado de arrugas y que en la cama quema sus talentos.

Manuela Sáenz ha peleado a lanza en Ayacucho. Los bigotes que arrancó a un enemigo fueron talismán del ejército patriota. Cuando Lima se amotinó contra Bolívar, ella se disfrazó de hombre y recorrió los cuarteles con una pistola y una bolsa de dinero. Aquí, en Bogotá, se pasea a la sombra de los cerezos, vestida de capitana y escoltada por dos negras que llevan uniformes de húsares. Hace algunas noches, en una fiesta, fusiló a un muñeco de trapo contra la pared, bajo un letrero que decía: *Francisco de Paula Santander muere por traidor.*

Santander ha crecido a la sombra de Bolívar, en los años de la guerra; fue Bolívar quien lo nombró vicepresidente. Ahora Santander quisiera suprimir al *monarca sin corona* en algún baile de máscaras o asalto a traición.

El sereno de Bogotá, farol en mano, da la última voz. Le contestan las campanas de la iglesia, que asustan al Diablo y llaman a recogerse.

Suenan balazos, caen los guardias. Irrumpen los asesinos escaleras arriba. Gracias a Manuela, que los distrae mintiendo, Bolívar alcanza a escapar por la ventana.

1830/Río Magdalena

BAJA LA BARCA HACIA LA MAR

Tierra verde, tierra negra. Allá lejos la niebla desvanece montañas. El Magdalena se lleva a Simón Bolívar río abajo.

—No.

En las calles de Lima, están quemando su Constitución los mismos que le habían regalado una espada de diamantes. Quienes lo llamaban "Padre de la Patria" están quemando su efigie en las calles de Bogotá. En Caracas lo declaran, oficialmente, "enemigo de Venezuela". Allá en París arrebian los artículos que lo infaman; y los amigos que saben elogiarlo no saben defenderlo.

—No puedo.

¿Era esto la historia de los hombres? ¿Este laberinto, este vano juego de sombras? El pueblo venezolano maldi-

ce las guerras que le han arrebatado a la mitad de sus hijos en remotas comarcas, y nada le han dado. Venezuela se desgaja de la Gran Colombia y Ecuador también se aparta, mientras Bolívar yace bajo un sucio toldo en la barca que baja por el río Magdalena hacia la mar.

—No puedo más.

Los negros siguen siendo esclavos en Venezuela, a pesar de las leyes. En Colombia y en Perú, las leyes dictadas para *civilizar* a los indios, se aplican para despojarlos. El tributo, impuesto colonial que los indios pagan por ser indios, ha vuelto a imponerse en Bolivia.

¿Era esto, era esto la historia? Toda grandeza se hace enana. En la nuca de cada promesa, asoma la traición. Los próceres se convierten en voraces terratenientes. Los hijos de América se devoran entre sí. Sucre, el preferido, el heredero, que se había salvado del veneno y del puñal, cae en los bosques, camino de Quito, volteado por una bala.

—No puedo más. Vámonos.

En el río se deslizan caimanes y maderos. Bolívar, piel amarilla, ojos sin luz, tiritando, delirando, baja por el Magdalena hacia la mar, hacia la muerte.

1830/Maracaibo

UNA PROCLAMA DEL GOBERNADOR EN LAS PAREDES DE MARACAIBO

...Bolívar, el genio del mal, la tea de la anarquía, el opresor de su patria, ha dejado de existir.

1830/La Guayra

DIVIDE ET IMPERA

El cónsul norteamericano en La Guayra, J. G. Williamson, profeta y protagonista de la desintegración de la Gran Colombia, envió al Departamento de Estado un certero infor-

me. Con un mes de anticipación, anunció la separación de Venezuela y el fin de los aranceles que no convienen a los Estados Unidos.

Simón Bolívar ha muerto un 17 de diciembre. Otro 17 de diciembre, hace once años, había fundado la Gran Colombia, que nació de la fusión de Nueva Granada y Venezuela, y sumó luego a Ecuador y Panamá. La Gran Colombia ha muerto con él.

Otro cónsul norteamericano, William Tudor, ha contribuido desde Lima a tejer la urdimbre de la conspiración contra el proyecto americano de Bolívar, *el peligroso loco de Colombia*. No sólo preocupaba a Tudor la lucha de Bolívar contra la esclavitud, mal ejemplo para el sur de los Estados Unidos, sino también, y sobre todo, *el engrandecimiento excesivo* de la América liberada de España. Con toda razón ha dicho el cónsul que *Inglaterra y Estados Unidos tienen razones de Estado comunes y poderosas* contra el desarrollo de una nueva potencia. El almirante británico Fleming, mientras tanto, iba y venía entre Valencia y Cartagena alentando la división.

1853/Paita

LOS TRES

Ya no viste de capitana, ni dispara pistolas, ni monta a caballo. No le caminan las piernas y todo el cuerpo le desborda gorduras; pero ocupa su sillón de inválida como si fuera trono y pela naranjas y guayabas con las manos más bellas del mundo.

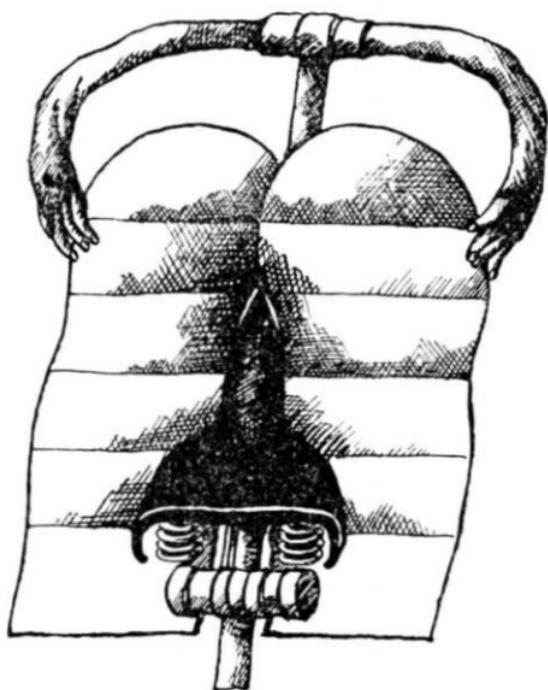
Rodeada de cántaros de barro, Manuela Sáenz reina en la penumbra del portal de su casa. Más allá se abre, entre cerros del color de la muerte, la bahía de Paita. La negra Jonatás, ayer esclava, hoy única amiga, la ayuda a preparar dulces y conservas de frutas. Los navíos se detienen a comprar. Gozan de fama, en estas costas, los manjares de Manuela. Por una cucharita, suspiran los balleneros.

Al caer la noche, Manuela se divierte arrojando desperdicios a los perros vagabundos, que ella ha bautizado con

los nombres de los generales que fueron desleales a Bolívar. Mientras pelean Santander, Páez, Córdoba, Lamar y Santa Cruz, disputando basura, ella enciende su cara de luna, cubre con el abanico su boca sin dientes y se echa a reír. Ríe con todo el cuerpo y los muchos encajes volanderos.

Desde el pueblo de Amotape viene, a veces, un viejo amigo. El andariego Simón Rodríguez se sienta en una mecedora, junto a Manuela, y los dos fuman y charlan y callan. Las personas que más quiso Bolívar, el maestro y la amante, cambian de tema si el nombre del héroe se cuela en la conversación.

Cuando don Simón se marcha, Manuela pide a Jonatás que le alcance el cofre de plata. Lo abre con la llave escondida en el pecho y acaricia las muchas cartas que Bolívar había escrito *a la única mujer*, gastados papeles que todavía dicen: *Quiero verte y revertirte y tocarte y sentirte y saborearte...* Entonces pide el espejo y se cepilla largamente el pelo, por si él viene a visitarla en sueños.



ESTRATEGIA DE LA PALABRA/ OSCAR MALCA

Con su intacto anacronismo parecía más real que el presente... y a la vez la conciencia de que aquello no era verdad, que no casaba con la realidad, la transformaba en una especie de decorado teatral...

Witold Gombrowicz

Todo lo que busco podría ser un algo como el rojo Digo si esa mujer que se aproxima (o retira: trátase de la ubicación de quien escribe

irá a traer prendida de sus líneas exteriores la música que entorpece la correcta disposición De los músculos para el trabajo

Pues angosto es el camino: límites y posibilidades se estorban mutuamente

Ella viene y los funcionarios se aglomeran temiendo por el fácil movimiento de mis ojos Que buscan trasponer (la mirada sí puede prescindir de zapatillas escaperas las incommovibles dimensiones donde realizo las tareas que me asignan

Qué puedo hacer ahora que al cabo de enormes y constantes forcejeos sobreviene algún amago de respuesta sino llorar o cantarle a la figura que mansa se lleva hasta mi sitio (o el estallido de los flacos múltiples de 1

Ya quizás lejana por imposible Roja Para ser respetuoso con los modales adecuados al orden del circuito (vagamente acaba de moverse mi memoria: me recuerdo incrustado en la mujer

Nada existe fuera de los topes señalados rezan las inscripciones que cuelgan de los muros (sin embargo hembra es su presencia

Mientras El sonido es igual inaprehensible igual sus pasos
 (de ella que no llega
 Computo cara a la pared El golpe sobre madera anunciando
 el continuo retorno de las horas se mezcla con la agitada
 respiración del impaciente (que soy yo

Yo

ciego buscador de lo que desconozco pero presiento rojo (y
 la duda se ha colado: oh si tan solo ella
 Un difícil cerco de pánico y concreto me detiene tras el filo
 de los ojos
 De los funcionarios descontentos vienen a explicarme este
 repentino furor de hachas sobre el puente (dice un viejo
 orfebre
 Podrán quebrar esa imagen de la existencia que como toda
 imagen carece de existencia? Los funcionarios siguen
 blandiendo las armas en la mano
 Guardianes y guardados combaten con el mismo frenesí In-
 móviles desde sus respectivas ubicaciones: el polyo con-
 funde los disfraces
 Hablo a mi favor Un cuerpo desnudo jamás borrará de mi
 memoria los oficios ni disolverá mis apellidos
 Temen los de mi bando que olvide Al igual que los guar-
 dianas procuran que no recuerde Los sabores (sabores
 de sábana y piel: a lo mucho caben 2 y no hay múltiplo
 que pueda
 Mujer te marchas El coro de pulmones que soplan y reso-
 plan para volver a derrotarnos será vencido cuando el ro-
 jo (que te baste para creerlo el que yo también lo crea
 Se murmura: nadie quiere alcanzar los oídos del guardián
 Debo solapar mis diferencias con el resto pues él es mi
 enemigo (¿quién?

Ella

El haz de mi mirada se cuarteo No la envuelve ya
 no es mía Tiembla la mano y el tacto Nada toca: todo
 ha pasado Miro en el espejo: no hay nadie Ausencia
 (miento: palabras en la boca
 El guardián Cualquier guardián cualquier muro
 explica las propiedades del frasco de ceniza que vierten de-
 lante de mi cara: han terminado de desmembrar la ima-

*gen que tracé Hembra o rojo Invisibles al contacto tan
ansiado*

*Percute nuevamente en el cerebro la maquinaria del circuito
Todo ha pasado*

*Ella se aleja y el cuerpo que se pierde en la distancia será
pronto la sonámbula voz que lo provoque Nunca diurna
como aquellas que funcionarios y guardianes comparten
debido a Protección debido a Exactitud Disciplina Calma
chicha*

*las cosas en su sitio (¿no es acaso la regla menos escupida
del circuito?)*

Lo distinto es el sonido

*nitido de cuando fue hembra palpable (aclaro: traspuesto el
jodido litoral*

*Ahora pertenece al soñoliento limbo que ocupará con el ro-
jo de*

Nosotros

*Ambos el mismo halo de finísimo grosor Lo distinto Repi-
to es la palabra
el sonido*

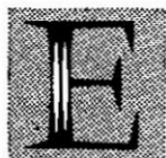
Concluidas las funciones diarias del circuito

*Digo Solitario en mis recintos Voy a pronunciar y pro-
nunciar hasta otra vez tocar tu cuerpo mujer que en mi
memoria vistas tu único El único
traslúcido color.*

UN ECLIPSE TOTALITARIO.

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL TEMA DE
NARCISO EN JOAO GUIMARAES ROSA/
HELOISA VILLENA DE ARAUJO

I



L mito de Narciso tuvo su aparición muy tardíamente en la literatura y el arte grecorromanos, es decir, en los inicios de la era cristiana.¹ Sus primeras versiones literarias son las de Ovidio en las *Metamorfosis* (Met. III 339-510), citado por Joao Guimaraes Rosa

en "O Espelho", la de Conon (en Plouthius, *Bibliothèque*, cod. 186, ed. René Henry, Paris 1962, T. III, p. 19), y la de Pausanías en su descripción de Beocia (*Descriptio Graeciae*, IX, 31, 7). En vista de esta tardía aparición en el mundo del arte, se hace difícil reconstituir el mito en su versión primitiva. Mientras tanto es posible localizar elementos básicos en sus diversas versiones. Los elementos variables son, también ellos, importantes, sobre todo comparados entre sí.

Básicamente, Narciso habría nacido en Thespies, en Beocia, hijo del río Ceplise y de la ninfa Leiríope. Extraordinariamente bello, habría sido amado por innumerables jóvenes

1. Toda la parte referente a las versiones del mito griego sigue de cerca el excelente artículo de Pierre Hadot, "Le mythe de Narcisse et son interpretation para Plotin", *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, París, Gallimard, N° 13, 1976, pp. 81-108.

de ambos sexos, habiendo despreciado a todos, empero, a causa de su orgullo. Es así que esta manifestación de "hybris" no tardaría en provocar la cólera de los dioses, y la venganza de Eros, dios del Amor (de Némesis, en la versión de Ovidio), no se hizo esperar: al aproximarse a una fuente para beber, Narciso se vio reflejado en las aguas y se enamoró de ese reflejo (reflejo que le recordaba a su hermana gemela muerta, en la versión de Pausanías, IX, 31, 8).

"Quien se mira en el espejo, lo hace partiendo de un prejuicio afectivo, del más o menos falaz presupuesto: nadie se ve realmente feo". (JGR, "O Espelho", p.73)

Entonces Narciso, consumido por la tristeza de no poder poseer el objeto de su amor, se habría dejado morir a la orilla de la fuente (Ovidio), se habría matado (Conon), se habría lanzado a las aguas (Plotino, *Eneadas*, I, 6, 8).

"Nada vi. Solo el campo, liso, sus vacíos, abierto como el sol, el agua limpiísima, la dispersión de la luz, veladamente todo". (JGR, "O Espelho", p. 76)

Entonces en lugar de su cuerpo habría surgido una flor llamada narciso (nacida de su sangre, en la versión de Conon).

"Sí, vi: a mí mismo, otra vez, mi rostro, un rostro; no este, que el señor razonablemente me atribuyó. Sino aun-en-el rostro —apenas delineado— emergiendo con dificultad, como una flor pelágica, de nacimiento abismal..." (JGR, "O Espelho", p. 78)

Estos son los elementos fundamentales del mito. Unas cuantas variantes serán mencionadas más adelante.

El primer punto digno de observación es la relación del mirar, del "verse a sí mismo", del reflejo, con la *muerte*.² Y la flor del narciso (familia de las amarilláceas, a la que pertenecen los junquillos) es, apropiadamente, una flor de los muertos. En la antigüedad fue considerada una flor fría (*Geo-*

2. Para la descripción de las supersticiones y creencias vinculadas al reflejo, a la sombra y a los retratos, considerados como representaciones del alma, véase: Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris, Payot, y J.G. Frazer, *The Golden Bough*, Londres, Macmillan Press.

pónica, XI, 25) y húmeda, que buscaba la sombra y la frescura a la orilla de las fuentes. Más allá de eso, la flor era empleada en las coronas funerarias y en la ornamentación de los túmulos. El narciso fue, sobre todo, la flor de las divinidades ctónicas, es decir, de las divinidades subterráneas e infernales —Deméter y Perséfone: “flor pelágica”. El himno homérico dedicado a Deméter relaciona expresamente la flor del narciso con el rapto de Perséfone por el Señor de los Muertos, es decir por Hades, dios de los Infiernos (Deméter, 8 y 428). Perséfone, presa de la atracción y de la fascinación ejercidos por la belleza y el perfume de los narcisos que cogía, se dejó arrastrar por Hades hacia el reino de los muertos. En consecuencia el narciso aparece, desde la más remota antigüedad, como una flor seductora, fascinante, hechicera, que puede conducir a la muerte. Plutarco señala el motivo de esto: el narciso tiene propiedades narcóticas (*Propos de table*, III, 1, 647 B). El propio nombre de la flor —“narkissos”— vendría de “narke”: entorpecimiento, narcosis.³

El segundo punto a tomar en cuenta es la relación entre “verse a sí mismo”, el reflejo, y el amor. Según Pausanías, Narciso no advierte que está viendo su propia imagen, se apasiona por sí mismo y muere de amor a la orilla de la fuente (Pausanías, IX, 31, 72). Incluso según el mismo autor IX, 27, 1) la fuente en que se vio Narciso estaría localizada cerca del santuario de Eros, dios del Amor, particularmente venerado en Thespies. Según Conon, Narciso habría sido castigado por Eros.

Otra versión, menos conocida, del mito nos orienta hacia la diosa Artemisa (Probus, *Scholies aux Bucoliques de Virgile*, 2, 48, p. 330, Hagen): Narciso habría sido hijo de Amarintos y nacido en la isla de Eubos, lugar en que se eleva el santuario de Artemisa, diosa de la cacería y de la virginidad, vinculada a la luna.⁴

3. Es interesante advertir que en la biblioteca de JGR estaban los siguientes libros: *Eficiência, dosagem, efeitos secundarios e perigos da viciação de algumas drogas entorpecentes* (1961) y *Simposio sobre o problema da maconha* (1961).

4. En la traición griega la luna aparece bisexuada (o asexuada), dato del que depende su función mediadora, en cuanto el sol es tenido como masculino, y la tierra como femenina (Platón, *Symposium*

En los *Dionysiaca* de Nonnos, escritos a mediados del siglo V de nuestra era, Narciso aparece como hijo de Selene (la luna) y de Endimión. Selene, como hemos visto, era comúnmente identificada con Artemisa en la antigüedad. En consecuencia, por este lado el mito se liga a la cacería, a la virginidad, a las mujeres amazonas, a la frialdad de la luna, y a la oscuridad de la noche.

Es así como a través de los dioses superiores o de los temas celestes, aéreos, de Selene y de la noche, así como de los dioses inferiores, y de los temas infernales y subterráneos de Perséfone y de Hades, Narciso se liga a los mitos de Dionysios,⁵ dios de las fuentes (el agua es tenida como un elemento dionisiaco) y del vino entorpecedor, dios ebrio y loco, del orgasmo y de la muerte, del ruido y del silencio.⁶

Así, pues, los mundos superior e inferior están articulados una vez más en el mito de Narciso, que nos orienta, de un lado, hacia el Amor (Eros) y la Muerte (Thanatos); de otro lado, hacia la virginidad y el torpor, hacia la anestesia y la asexualidad; y todavía hacia otro lado: la locura dionisiaca, el don adivinatorio y la bisexualidad.

En el centro del mito encontramos el *mirar* —los ojos— y su función de ilusión: "... sed quod videt uritur illo, atque oculos idem, qui decipit, incitat error" (*Met.* III, 430-431)⁷

En el artículo antes citado, Pierre Hadot afirma que es posible distinguir dos aspectos en el mito de Narciso. En su aspecto vegetal y acuático, el mito aparece íntimamente ligado al ciclo de Perséfone y al de Dionysios: predominan los valores de lo frío, lo húmedo, lo subterráneo, la muerte, el tor-

—190a, 8b; 190b 2-3; y Empédocles, Diels Kranz, 42, 45, 47). En consecuencia la luna media entre los dioses y los hombres, entre el cielo y la tierra. Está, así, inspirada por la locura divina, por el don adivinatorio: por la locura dionisiaca. Es importante tener en mente los aspectos femeninos de Dionysios, su ambigüedad sexual (Apollodorus— *Biblioteca*, III, iv, 3)

5. Zagreu primera versión de Dionysios es hijo de Perséfone y de Zeus y luego de su muerte renace como Dionysios, hijo, ahora, de Zeus y de Semele (Nonnos, *Dionysiaca*, VI, 169-205)

6. Walter F. Otto, *Dionysios, le mythe et le culte*, Paris, Mercure de France, 1969

7. "pero arde por aquello que ve y la propia ilusión se burla de él y seduce sus ojos".

por, el fin del mundo; el mito revela también el poder asustador de la ilusión, de la ambigüedad, del error, de la embriaguez y de la demencia.

En cambio, en su aspecto narrativo, el mito parece referirse en primer lugar a la oposición entre Artemisa, diosa amazona de la cacería y la castidad (asexuada/bisexuada), y Afrodita, diosa del Amor. El pecado de Narciso fue haber despreciado el amor, inspirado por una especie de devoción a Artemisa, a su virginidad (asexuada) y a su autosuficiencia (bisexuada). Por castigo de Eros, cayó en una suerte de amor estéril. Su castigo, y en esto todas las versiones del mito son unánimes, será una especie de locura: no advertir que el objeto de su amor es él mismo (en un aspecto bisexual: la imagen es suya y, también, de su hermana gemela, según Pausanías), no reconocerse. Narciso se mira y no se reconoce. Narciso se desconoce como otro. El único autor que hace que Narciso finalmente se reconozca en el reflejo es Ovidio: "... visae correptus imagine formae spem sine corpore amat, corpus putat esse, quod umbra est... sed quod videt, uritur illo, atque oculos idem, qui decipit, incitat error. Credule, quid frustra simulacra fugacia captas?... ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est: nil habet ista sui." (*Met.* III, 417, 430, 434).⁸ Al advertir que sus movimientos están sincronizados con los de la imagen, Narciso exclama: "iste ego sum: sensi, nec me mea fallit imago." (*Met.* III, 463).⁹

En cuanto Narciso no se reconoce, sufre por no alcanzar el objeto de su amor —el *simulacro*: "credule, quid frustras simulacra fugacia captas?" Luego, al reconocerse como ese objeto, reconoce que el objeto es una imagen, sin cuerpo propio: el *simulacro* se transforma, a través de este reconocimiento, en *imagen*— "sensi, nec me mea fallit imago".

Pero a pesar de todo, Narciso sigue sin poder alcanzar el objeto de su amor pues este no existe como ente (como cuerpo) separado de él, Narciso: "o utinam a nostro succedere corpore possem!... nunc duo concordēs anima moriemur in

8. "El ama una esperanza sin sustancia y piensa que es sustancia lo que solo es sombra... pero arde por aquello que ve y la propia ilusión se burla de él y seduce sus ojos. Oh crédulo, ¿por qué en vano intentas capturar un simulacro fugaz? Eso que ves es solamente la sombra de una imagen reflejada y no tiene sustancia propia".

9. "Este soy yo: sentí eso, y reconozco ahora mi propia imagen".

una" (*Met.*, III, 467, 473).¹⁰ La imagen sigue hechizando a Narciso que desea, en su desesperación, separarse del *cuerpo* y morir, con el objeto de su amor, en una sola *alma*. La imagen, el alma, es el fetiche en que se transforma el simulacro de Narciso.

La metamorfosis de Narciso en flor, al final del relato, representa, pues, una regresión: la vuelta del hombre al estado vegetal —al mundo cerrado sobre sí mismo, no significado, de los animales y los vegetales, al mundo sin dentro y sin fuera. Y sin embargo, paradójicamente, en el momento en que el mundo opaco y corpóreo (simulacro) de Narciso se abre por primera vez hacia la realidad propia de la imagen en cuanto tal (cuando él se reconoce en la imagen y como imagen, como alma), su mundo vuelve a cerrarse, ahora en el imaginario corporificado, sexualizado. La ninfa Eco (reflejo sonoro), que lloraba por el amor de Narciso, sufre, a su vez, una regresión total, al ser metamorfoseada en piedra— en existencia inanimada, muerta: en muerte igualmente sexualizada.

Sin embargo la narración —el relato— de las metamorfosis de Narciso y Eco abre, para quien la escucha, un mundo de imágenes, poblándolo de formas múltiples: de flores y de piedras, de sonidos y de reflejos. Para Narciso y Eco, dispersos en la Naturaleza, el mundo se cierra en el silencio y la oscuridad; para quien oye el *mito*, el mundo se abre a sonidos y a luces: la muerte de un mundo —de la locura— es el nacimiento de otro. Y el nacimiento del mundo de la palabra, del relato, del hablar, de las cosas significadas —del "mitein".

"Sargón
Assarhaddon
Assurbanipal
Tegaattphalasar, Salmanassar
Nebonid, Nabopalassar, Nabucodonosor
Belsazar
Sanhekerib.

Y era para mí un poema esa lista de reyes leoninos, ya despojados de su voluntad sañuda y solo repre-

10. "Ah si pudiéramos separarnos de nuestro propio cuerpo... ahora, moriríamos juntos en una sola alma".

sentados en la poesía. No por los cilindros de oro y piedra, puestos sobre las reales canas erizadas, ni por las alargadas barbas, entrelazadas de hilos de oro. Solo, solo a causa de los nombres”.

Joao Guimaraes Rosa, “Sao Marcos” en *Sagarana*, José Olympio, Rio, 1964, p. 235

II

El tema en JGR

Ya en posesión de tales datos sobre Narciso, pasemos más directamente a la obra de Joao Guimaraes Rosa.

Dejemos de lado el cuento “O Espelho”, arriba citado, cuyos nexos con el mito de Narciso son obvios, aunque sus modalidades no siempre resulten claras. Volvamos hacia un cuento de *Sagarana*, el primer libro del autor: “Sao Marcos”.

Para un lector desprevenido, el cuento está lejos de cualquier vinculación con Narciso. Mas para un lector atento, representa curiosos puntos de contacto —convergentes y divergentes— con el mito.

En primer lugar, el cuento flota íntegramente en una extraña atmósfera de hechizo, de fascinación, de encantamiento. Nuestro héroe —José— desprecia, orgulloso, el poder del viejo hechicero negro, como Narciso despreciara, igualmente orgulloso, el poder de hechizo del amor: “En aquel tiempo yo vivía en Calango-Frito, y no creía en hechiceros” (221). Ambos son ‘narcisistas’ y manifiestan tal narcisismo en su orgullo, sentimiento de amor propio.

En segundo lugar, la pasión dominante de José está ligada al sentido de la vista, al ver, al *mirar*. Su placer era pasear por el bosque y mirar. Hasta usaba binoculares para ver mejor: “Y yo llevaba una buena carga, en la bolsa, y también el binóculo. Solamente el bulto de la escopeta pesaba e incomodaba. Pero yo cumplía con la obligación, porque no podía dejar que la gente supiera que iba a la floresta, y allá me quedaba todo el día, únicamente para ver crecer un brotito de *ambuí* dentro del hueco de un tronco de *camboatã*;

o para asistir al ataque de las *hormigas-calabaza*..." (225|226). "Y allá está el contemplativo juan-grande, así como yo acá, bajo una sábana de flores rojas y color coral". (243).

José entraba al matorral expresamente para ver: "porque no es al acaso que se viene a visitar este lugar, donde cada sitio tiene indicación y nombre, de acuerdo al clima y al estado de alma del creyente". (239)

Mas allá de eso, José tenía que ver oculto, oculto del pueblo, solo, fingiendo salidas a cazar, como si el acto de mirar fuera un placer prohibido, un pecado, un placer sensual. Y lo era. Pues a sus ojos, para su "estado de ánimo", las formas vegetales del matorral de las Tres Aguas adquieren los contornos de un cuerpo femenino: "Pero, las primeras *imbaúbas!* Las queridas *imbaúbas* jóvenes, que son por sí solas todo un paisaje! ... Limpias, esbeltas, femeninas, siempre soportando a la *liana-abrazadora*, que les sube por el cuerpo en espirales apretados. De cerca, como tejado sobrio —solamente tres o cuatro ramitas— las hojas son estrellas verdes, manos verdes abiertas, más lejos salen de las grutas como chimeneas albas; lejos, muy lejos, sin embargo, en las nubes, éstas son jóvenes color de alborada, encantadas, prisioneras del laberinto de la floresta". (238)

Y José sigue penetrando en el matorral. Al llegar a su punto central, a su lugar más recóndito y secreto, se devela a los ojos de José, bajo el paisaje vegetal, el sexo masculino que al ser alcanzado en el punto más íntimo del matorral, cede su lugar al sexo de una mujer: "Primero, el 'Venusberg' —donde impera la perpendicularidad excesiva de un árbol de *jequitabá-rojo*, emplumado de líquenes y cilíndrico como un mástil que sube terso hasta los veinte metros, para reunir entonces sus ramas cuadrangulares cual raqueta, mejor que en paraguas. Todo acá peca y manda pecar— desde las *gitanas-del-bosque* y la *mucuna*, bejucos libidinosos, de flores poliandras, hasta los hongos grises, de muy terrenas aspiraciones, y la erótica *catuaba*, cuyas hojas por más que se les maltrate, vuelven siempre a levantarse bruscamente. Yo me voy, y me voy, porque estoy apurado, pero haré aún erigir acá una pequeña estatua y un altar a Pan" (239|240):

José llega, finalmente, a su destino: "Ahora sí! Llegamos al *sancto-sanctuatorum* de las Tres Aguas. La planta de *suinã*,

gruesa, con pocas espinas, marca la mitad del claro. Mucha miel, muchos insectos volando: *bojúi, jati, urussú* y todas las clases de abejas y avispas; y hormigas, muchas hormigas subiendo por los troncos. La sombra es abundante. Y hay ramas que trepan sobre otras ramas. Y las flores rojas, en ramilletes extremos —rojísimas, ofuscantes, que queman los ojos, hirientes de tan rojas, color de branquia de pez *traíra*, de sangre de aves, de boca, de lapiz labial" (240).

José es un "voyeur". Narciso y José se apasionan a través del sentido de la visión. El erotismo se concentra en los ojos, en el acto de mirar, en las imágenes, en los reflejos. Es la mirada sexualizada, pervertida. Es la mirada que no se emplea para ver, sino para gozar, "quemando los ojos". Es la mirada ciega —de Tiresias, el "Voyant".¹¹ Es la mirada que se emplea para sentirse sensualmente. Narciso y José se ven: "ven-se" a sí mismos en su sexo (masculino y femenino).

A la orilla de la fuente Narciso mira y ve su imagen, su alma, sexualizada —bisexualizada, si tomamos en cuenta que es la imagen de la hermana gemela, además de la propia imagen.¹²

A la orilla de las aguas de las Tres-Aguas —"y las superficies centellean con raros juegos de espejo, con rayos de sol" (238)— José mira y, de pronto, ya no ve nada: "Y fue así que la cosa sucedió, repentinamente: como un golpe negro, vertiginoso, que aumentó de grado en grado —un punto, un grano, un abejerro, un ave negra, un gallinazo, un golpe de noche... Y todo se oscureció". (244). "Era la tiniebla pesada que comprimía, absoluta. Como si yo estuviera preso dentro de una montaña o como si una nube negra de humo prolongara mi cuerpo (...) Yo pensé enton-

11. Tiresias conocía ambos lados del amor —el femenino y el masculino— pues fue mujer y hombre. Fue cegado por Hera. Zeus se compadeció de él, y le dio el don de conocer el futuro (Met. III, 322-338).

12. Nótese aquí la relación con la imagen bisexualizada de otro personaje de Guimarães Rosa, *Diadorim*, mujer vestida de hombre, reflejo de un sentimiento del matón a sueldo Riobaldo —"... Diadorim era un sentimiento mío" (*Grande Sertão: Veredas*, Rio, José Olympio, 1970, p. 236)

ces en un eclipse totalitario, en cataclismos, en el fin del mundo (...) Estaría yo ... Ciego?!" (244)

El mundo de Narciso se cierra en el círculo de fierro de su imagen reflejada en el agua y tomada por ser independiente, por objeto de deseo: es el fin del mundo exterior. El mundo de José acaba en la oscuridad del no ver. Ambos dejan de ver el exterior.

El orgullo —el amor propio— de ambos, su creencia en la propia omnipotencia y auto-suficiencia, los corta del mundo exterior— del otro. Para ambos se produce un "eclipse totalitario". Así, el amor propio es sexualizado y se transforma en auto erotismo. En este caso el otro sólo existe, en mínimo grado, con transparente película del espejo, soporte de su propia imagen.

José despreciará el poder del hechizo, así como Narciso despreció el poder hechizador del amor. En consecuencia, el castigo para ambos es quedar precisamente, hechizados: en la locura de acordar existencia independiente a la propia alma (reflejada en el agua, reflejada en el paisaje vegetal), a la alucinación, al simulacro.¹³

Narciso cree amar a otro; el alma de José se encarna en el muñequito (en el simulacro) preparado por el negro viejo, que lo ciega al tapar con una mano los ojos del muñeco: "No he querido matar, no he querido ofender... Solamente até este pañuelito negro sobre los ojos del retrato, para que usted pasase un tiempo sin poder ver..." (251)

Narciso y José estaban ciegos para lo verdaderamente otro. En consecuencia el hechizo sólo viene a confirmar lo que ya era.

13. Para detalles acerca del conocimiento-de-sí-mismo-otro, como primera manifestación de la conciencia de sí del ser humano, véase: Jacques Lacan, "Le stade du miroir", en *Ecrits*, París, Gallimard, 1966 (existe traducción castellana en México, Siglo XXI); Donald W. Winnicott, "Mirror-role of Mother and Family in Child Development", en: P. Lomas (ed.), *The Predicament of the Family: a Psychoanalytical Simposium* (1967), Londres, Hogarth Press. Acerca de la negativa a reconocer la realidad psíquica en cuanto tal, véase: Herbert A. Rosenfeld, "On the Psychopathology of Narcissism: A Clinical Approach", en: *Psychotic States*, Nueva York, International Universities Press Inc., 1966. Ver también: Sigmund Freud, *Loss of Reality in Neurosis and Psychosis*, en S.E. XIX, y *Fetishism*, en S.E. XXI

Aun al haberse reconocido en la imagen, Narciso sigue apasionado por ella, por la imaginación; y es justamente eso lo que pierde al convertirse en flor: ya no imagina, ya no ve; ahora encarna, en su cuerpo vegetal, la imagen (del narciso). El es imagen dada a ver. José tiene la vista erotizada —está apasionado por mirar— y es justamente la vista lo que pierde, cegado por el hechizo, castrado por el negro viejo. José ya no ve más: es visto —“Había ojos malos que me espiaban” (250).

En su actuar omnipotente Narciso y José (al satisfacerse consigo mismos) eran, en el fondo, impotentes, y eso es lo que el castigo viene a confirmar: el amor que sentían por sí mismos era estéril.

Narciso no acepta la castración —la diferenciación entre el cuerpo y el alma, entre la realidad y la imaginación— y muere en esta esterilidad, se transforma en vida encantada, narcotizada, opaca, ciega. En cambio José no muere. José simplemente es castrado por el poder, inesperado, del otro: mientras corre, ciego, por el matorral, José siente la presencia misteriosa, desconocida, de lo otro: “Y un horror extraño me erizaba piel y pelo. Casi palpaba la amenaza y el peligro. Había ojos malos que me espiaban” (250). Los ojos ya no son suyos, ya no es suya la mirada: fueron tomados por el otro, pues “había ojos malos que me espiaban”. Ahora el otro surge como misterio, como desconocimiento, incontrolable, invisible, incorpóreo y, por lo tanto, amenazador, malo.¹⁴ Dado que anteriormente José no veía al otro y sólo se veía a sí mismo transformado en pura visión ciega, sexualizada, no podía esperarse aquello que, ahora, está forzado a aceptar: el mundo exterior, es decir ser visto por otro que no es él mismo. El otro, que antes existía en su mínima expresión de espejo, ahora vuelve a existir en su mínima expresión, pero como venda, como resistencia a la acción del sujeto, como resistencia a la realización erótica del sujeto en la mirada. Así, la mirada, impedida de continuar ejerciendo su función de sexo, es buscada ahora por José en su

14. Véase: Herbert A. Rosenfeld, “A clinical Approach to the Psychoanalytical Theory of the Life and Death Instincts: An Investigation Into the Agressive Aspects of Narcissism”, *International Journal of Psycho-Analysis*, vol. LII, Nº 2, 1971.

función propia de visión: "Entonces comprendí que la tragedia era un asunto particular mío, y que de entre tantos ojos sólo los míos habían quedado ciegos, y que sólo para mí las cosas estaban negras. ¡Horror!..." (245) Ahora José necesita ver para poder orientarse por el mundo exterior, súbitamente presente, y ya no para gozar: "Probé un cigarrillo —no sirve, no sabe a nada, porque no puedo ver el humo". (245)

Ya ciego, José tiene necesidad de ver pues la ceguera implica la presencia del mundo exterior, de lo otro: "Estuve así un tiempo, que fue probablemente largo. Escuchando. Toda mi atención concentrada en los oídos. Y entonces descubrí que me era posible distinguir entre el chillido del *paturí* y el grito del *ariri*, e incluso diferenciar las carreras de los *cuyes-preás* de los saltos de los *cotías-roedores*, todos ellos brincando sobre las hojas secas. Escucho, tan lejos, tan bien..." (246) "El mundo me hablaba de un modo tan completo y claro que, por un rato, pensé que podría salir de allá, orientándome por el oído. Pero como los pájaros no son fijos, de muy poco servían como puntos de referencia. Y, además, los sonidos crecían, se multiplicaban, llegaban a asustarme". (247)

Clausurada la tiranía del mirar, José empieza a percibir sus otros sentidos: en este caso el oído. Es un oír que no es eco de sí mismo, como lo era la ninfa Eco en relación a Narciso— "Eco no recibí, pues mi claro tiene buena acústica" (246)— sino el sonido de fuera, del exterior; "llegando a asustar" en esta su primera emergencia.

También el tacto se aguza en la captación del mundo exterior: "¡Ay! Un cabezazo contra un tronco. El golpe fue fuerte. Pero, ¿y el árbol? Corteza arrugada, escamosa... ¿un palo de muricélago? ¿Un angico?" (248). Asimismo el olfato acude en su ayuda para la identificación del mundo exterior: "Otro árbol que no me ve, ay! Es una *cuchara-de-vaquero*: este aroma, estas ramas densas, esta corteza averrugada de resinas —sé, como si la estuviera viendo la profusión de flores color de rosa (...) Vámonos. Olor de musgo. Olor de tierra. Olor de agua podrida" (249).

Entonces José decide abdicar de su (falso) poder y dejar que el exterior lo guíe. Se abandona a lo desconocido: "Voy a experimentar. Caminar. Sin rumbo, sin conocer el camino.

Un pie en pos de otro, cada cual libre. Dejaré que el camino me elija". (248)

Sin embargo el instinto no lo lleva hacia la salida del bosque, sino hacia un punto más interior: "Entonces, y por caminos tantas veces recorridos, el instinto sólo pudo guiarme en la peor dirección —hacia el fondo de la floresta, llena de pantanos de aguas escondidas, de trampas de barro comedor de pesos!... Herido, molido, magullado— e hincado por las espinas, estoy acá, todavía más lejos de mi destino, más sin protección que nunca. Me angustió y casi llego a llorar alto. Dios de todos!... Diablos y diablos... Oh..." (249).

Es el total desamparo, el desamparo primero, primordial, del hombre que se sabe mortal —la conciencia total y fulminante de la mortalidad,— del hombre expuesto al azar y al poder de un acontecimiento anónimo, de imposible identificación, imprevisible e incontrolable, de lo otro. Es la aparición primera, total y fulminante de la muerte en cuanto tal: del primer significante. "¿Quién-será?" (254).¹⁵ Es el nacimiento de la significación, de la posibilidad de la significación —del mundo humano— que será desarrollada. El encuentro con la muerte carga en sí, *in nuce*, el lenguaje, el mundo significado.

¿Qué hacer? En este momento de aflicción suprema José recurre al fetiche: en un cambalache de posiciones, él, que despreciaba al fetiche, le echa mano y se pone a rezar la oración mala de San Marcos. Echa mano a las palabras, pues fueron las palabras las que le fueron dadas por lo otro: "Y sin pensarlo empecé a gritar la oración mala de San Marcos. Mi voz cambió de sonido, recuerdo, al pronunciar las palabras, las blasfemias que conocía de memoria" (249-250).

Es así como José se libera del fetiche del negro viejo: al reconocer y aceptar el poder de lo otro, de lo desconocido, de lo misterioso, del azar, de la muerte; al doblegar su orgullo ante el poder del fetiche; al apaciguar los poderes hechizadores con un billete de diez mil reis. Recobra su alma, encarnada en el cuerpo del simulacro del negro viejo, a cam-

15. Véase: Sigmund Freud, *Negation*, S.E. XIX, y *Two Principles of Mental Functioning*, S.E. XII, p. 221.

bio de su equivalente incorpóreo, abstracto —el dinero: "Así, creí magnánimo llegar a un acuerdo. Y con decencia levanté la bandera blanca: un billete de diez mil reis" (251)

Su alma —la imaginación— no está corporizada, metamorfoseada en cuerpo vegetal, como fuera el caso de Narciso, pero sí ha quedado transformada en abstracción: está abstraída de su encarnación alucinada en el muñequito-fetiché, se ha vuelto humana en la convención social del dinero, en la convención social del símbolo— "la bandera blanca". Se ha vuelto humana al recibir en su interior la semilla del lenguaje, el primer significante, la muerte: "... mi compañero Josué Cornetas ha conseguido ampliar en algo los límites mentales de un tipo solamente bi-dimensional, por medio de la enseñanza de ciertos nombres: intimismo, paralaxis, palimpsesto, sinclinal, palingenesia, prosopopesis, amnesiología, subliminal (...) Y que la frase 'Sub lege libertas!' pronunciada en un mitin de ciudad grande pudo evitar un potente e inminente motín (...) Y que el comando "Abrete Sé-samo etc." hacía abrirse la puerta de la gruta-cofre..." (236) Es imaginación social, objetiva, ya no subjetiva, alucinada.

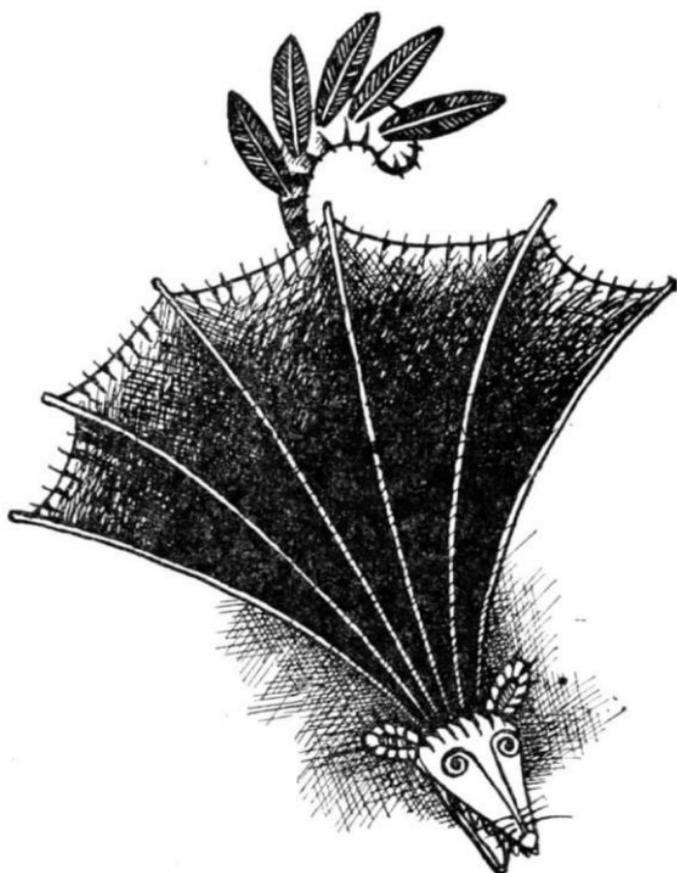
Por lo tanto la vista castrada, vuelve a su función original de ver, desexualizándose: "Salí. Las mujeres que habían huído lejos me miraban espantadas porque yo tenía el traje hecho jirones y sangre y contusiones en el cuerpo. Pero había recuperado la visión. Y cómo era bueno ver! En la bajada, floresta y campo eran multicolores. En lo alto de la colina, donde la luz giraba debajo del angelín verde, de habas verdes, un buey blanco, de cola blanca. Y, lejos en las plataformas de los montes, tres calidades de azul se mezclaban" (251).

Ahora ya los ojos no sólo distinguen el rojo uniforme y opaco del sexo, "quemando los ojos", sino también la diversidad del verde de la esperanza y del azul y blanco, colores de la Virgen María: los ojos distinguen símbolos, significaciones. Más allá de eso, ya no es José quien ve a la mujer —al sexo— proyectada en el bosque para su mirada, pero sí a las mujeres que, ahora, cobran independencia y autonomía, que se diferencian de su mirada y que, por el contrario, "aguantan". Se establece así una cierta reciprocidad, un ir y venir en el mirar: ya no es la mirada perversa, "totalitaria", autoritaria, auto-erótica, que se ve a sí misma y que se satisface

a sí misma, sino la mirada que ve lo otro y que es vista por lo otro. Ahora la mirada ve un paisaje exterior, el mundo, y el placer de ver está ligado a la visión del otro, a la visión del exterior: "Salí".

"Denostó con amargura a los críticos; luego, más benigno, los equiparó a esas personas, que no disponen de metales preciosos ni tampoco de prensas de vapor, laminadoras y ácidos sulfúricos para la acuñación de tesoros, pero que pueden *indicar* a los otros *el sitio* de un tesoro". (Jorge Luis Borges, *El Aleph*).

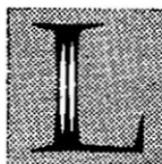
[Traducción de Mirko Lauer]



CRITICA SOCIAL DEL GUSTO/ PIERRE BOURDIEU

Lo que sigue es un fragmento del libro *La distinction* (Paris, Les editions de minuit, 1977, 669 pp.), cuyo subtítulo es "Una crítica social del gusto". Se trata de un trabajo articulado en torno a una vasta encuesta acerca de las predilecciones de diversos estamentos sociales en el terreno del consumo cultural. Por motivos de espacio no podemos presentar las cifras en que Bourdieu se apoya (ocupan buena parte del aparato probatorio en el libro); solo entregamos algunas consecuencias derivadas por el sociólogo francés, a modo de introducción a su rico pensamiento, que ciertamente no se detiene en lo estadístico.

Las variaciones del gusto dominante



A coloración ascética de las prácticas culturales de los profesores y los intelectuales se pone en evidencia cuando se les reubica en el sistema del que forman parte, y se está así obligado a hacer la pregunta sobre el sentido mismo de la cultura y de la apropiación simbólica, sustitutos sublimes y sublimados de todas las apropiaciones materiales y de todos los alimentos terrestres que la división del trabajo de dominación deja a los parientes pobres. El antagonismo entre los estilos de vida correspondientes a los polos opuestos de la clase dominante es, en efecto, radical, total, y la oposición entre los profesores y los patrones (y sin duda especialmente entre los elementos pequeños y medianos de ambas categorías) evoca a la que separa dos "culturas" en el sentido etnológico. De un lado, la lectura de poesía, de ensayos filosóficos y de obras políticas, de *Le Monde* y de publicaciones mensuales literarias o artísticas (más bien de izquierda); del otro, la caza y los juegos de cartas y, cuando hay lectura, la de escritos históricos, de *France-Soir* o *l'Aurore*, del *Auto-journal* y de *Lecture pour tous*. Aquí, el teatro, más bien clásico, o de vanguardia (como por ejemplo *El Tartufo* o *La Remise* diri-

gido por Planchon, *Bodas de sangre* de García Lorca o *Un mes en el campo* de Turgueniev), el museo, la música clásica, France-Musique, las "pulgas", el camping, la montaña, y la caminata; allá, los viajes y las comidas profesionales, el teatro de Boulevard (Robert Lamoureux, Marcel Achard, Françoise Dorin) y el music-hall, los espectáculos de variedades de la T.V., las ferias-exposiciones, la sala de ventas y las boutiques, el auto de lujo y el barco, el hotel (tres estrellas) y los balnearios.¹

Y el estilo mismo de las diferentes prácticas culturales, la filosofía social y la visión del mundo que conllevan, se ven mucho mejor si se tiene en mente el universo de prácticas de las que son solidarias. Si se sabe, por ejemplo, que el teatro de vanguardia o la lectura de poetas y filósofos se opone al teatro burgués o el music-hall, a la lectura de relatos históricos o de novelas de aventuras o semanarios ilustrados, como se opone la caminata, el camping, las vacaciones en el campo o en la montaña de los profesores al conjunto de prácticas y de bienes de lujo que caracterizan a la burguesía antigua (Mercedes o Volvo, yates, vacaciones en hotel, temporadas en balnearios), o a la constelación de consumos culturales y materiales más costosos y más prestigiosos (libros de arte, cámaras, magnetófonos, barcos, equitación, esquí, golf, esquí acuático) que son patrimonio de las profesiones liberales.

No hay mejor testimonio de la pertenencia de las elecciones estéticas al conjunto de elecciones éticas que son consti-

1. Nos apoyamos aquí en los resultados del análisis de correspondencias de la encuesta de la SOFRES, que no serán reproducidos en detalle. En nuestra encuesta, el primer eje factorial opone las fracciones que tienen (relativamente) más tiempo libre y capital cultural pero que son las más desprovistas (relativamente) de capital económico (profesores y en un menor grado cuadros del sector público) a las fracciones más ricas económicamente y de mayor inserción en la vida económica, por la propiedad, la participación financiera y también por los intereses y una capacidad específica (adquirida empíricamente en el ejercicio mismo de la profesión, más que en la escuela o por la lectura de publicaciones económicas o financieras) pero al mismo tiempo las más desprovistas de capital cultural (relativamente) y de tiempo libre: los patrones de la industria y de comercio. Los ejecutivos del sector público y profesiones liberales ocupan en esta doble relación, una posición intermedia.

tuyentes del estilo de vida, que la posición que se establece, sobre el terreno mismo de lo estético, entre dos categorías profesionales tan cercanas en la relación del capital cultural como los miembros de las profesiones liberales y los profesores,² y que, fundada en otra oposición: entre las correlativas disposiciones éticas de trayectorias diferentes encuentra, en condiciones económicas también muy diferentes, refuerzos y condiciones de realización. Basta en efecto tener en mente las diferencias que subyacen a la relación de la estructura de capital, que dependen de la trayectoria, y en particular el hecho de que la parte de los individuos que deben su acceso a la clase dominante a una empresa de acumulación de capital académico crece cuando se va de fracciones dominantes a dominadas, para comprender que los profesores, y, secundariamente, los ingenieros y los ejecutivos, sean los más inclinados a orientar hacia la acumulación de capital cultural las disposiciones ascéticas desarrolladas por y para la acumulación anterior. Esto se realiza con una buena voluntad tanto más exclusiva cuanto que su débil capital económico no les permite lograr muchos beneficios y placeres concurrentes; mientras que los miembros de las profesiones liberales poseen los medios para realizar las disposiciones al laxismo de lujo que están relacionadas con un origen burgués y que encuentran aliento en las exigencias mismas de profesiones que suponen una fuerte acumulación de capital simbólico.

El *aristocratismo ascético* de los profesores (y de los ejecutivos del sector público), que, como lo hemos visto, se orientan sistemáticamente hacia los placeres menos costosos y más austeros, y hacia las prácticas culturales serias y hasta un poco severas, frecuentando por ejemplo museos, sobre todo de provincia (antes que las grandes exposiciones, las galerías y los museos extranjeros, como en las profesiones liberales), se opone a los gustos de lujo de los miembros de las profesiones liberales que congregan los con-

2. Salidos en una proporción relativamente importante de las clases populares o medias, los cuadros administrativos (según la definición amplia que da la INSEE), están muy cercanos, por el ascetismo de sus gustos, a los profesores de secundaria que, aunque menos diplomados, se orientan en mayor medida hacia prácticas culturales menos prestigiosas como la visita de monumentos y castillos.

sumos más costosos (cultural y/o económicamente) y los más prestigiosos: lectura de revistas mensuales ilustradas, frecuentación de salas de concierto, de anticuarios y galerías, vacaciones en balnearios de lujo, posesión de pianos, libros de arte, muebles antiguos, obras de arte, cámaras, magnetófonos, autos extranjeros, práctica de esquí, tenis, golf, equitación, caza y esquí acuático.³ Al no poseer ni la competencia ni las disposiciones necesarias para reinvertir eficazmente en la economía los beneficios que les procura un capital cultural de alto rendimiento económico, atados por su formación y su estilo de vida a los "valores intelectuales" (producen una buena porción de los escritores aficionados),⁴ los miembros de las profesiones liberales encuentran en la práctica de los deportes y juegos "chic" y en otros intercambios mundanos (recepciones, cockteles), —fuera de las satisfacciones intrínsecas que procuran y la acción educativa que ejercen—, las selectas frecuentaciones que les permiten crear o mantener relaciones y acumular el ca-

3. En el análisis de nuestra encuesta, el tercer factor desprendido del análisis de las correspondencias, opone las profesiones liberales a todas las otras fracciones. Las profesiones liberales se encuentran particularmente inclinadas al consumo y a los placeres de lujo como lo atestigua la simple enumeración de características (puestas en orden decreciente), que aportan la contribución absoluta más importante a este factor. Estas son: suscripción a revistas mensuales ilustradas, posesión de una cámara, práctica del esquí acuático, posesión de un magnetófono, de libros de arte, práctica del tenis, frecuentación de balnearios, práctica del bridge, de la caza, del ski, de la equitación, cockteles profesionales etc. Sabiendo que revistas como *Connaissance des arts*, o *La maison française* cuentan con una parte importante de miembros de las profesiones liberales entre sus lectores, (15.5% y 18.5%), podemos por otro lado, basándonos en la encuesta de la CESP en 1970, imputarle a esta fracción propiedades particularmente frecuentes entre los lectores de estas publicaciones, como la posesión de muebles antiguos, de obras de arte, la frecuentación de salas de subasta y galerías. Finalmente sabemos, por la encuesta de la INSEE sobre las aficiones, que las profesiones liberales se distinguen por la frecuencia particularmente elevada de recepciones que ofrecen.

4. 14.5% de los magistrados inscritos en el *Who's who* (contra sólo 9.7% de los altos funcionarios, o 4.2% de los patrones y directores de empresa), han escrito por lo menos una obra no especializada (política o literaria).

pital de honorabilidad indispensable en el ejercicio de su profesión.⁵

No es este sino un caso en el que el lujo, esta "prodigalidad total de convención", resulta, como lo observaba Marx, una "necesidad de oficio y entra en los costos de representación" en tanto que "vitrina de riqueza" que funciona como "medio de crédito".⁶ Por el contrario, no hay una preferencia de los profesores (por ejemplo, la que tienen por un interior armonioso, sobrio y discreto o por las comidas simples pero bien presentadas) que no pueda comprenderse como una manera de hacer de la necesidad virtud, al maximizar el provecho que pueden obtener de su capital cultural y de su tiempo libre (minimizando sus gastos en dinero). Si los primeros no tienen siempre los gustos de sus recursos, los segundos no tienen casi nunca los medios para satisfacer sus gustos, y este desfase entre el capital económico y el capital cultural los condene a un esteticismo ascético (variante más austera del estilo de vida del artista), que "saca provecho" de lo que tienen sustituyendo lo rústico a lo antiguo, las alfombras rumanas a las persas, la granja restaurada al castillo de familia, las litografías (o las re-

5. Estas tendencias genéricas toman distintas formas según las profesiones, las especialidades y los lugares de residencia. Así los médicos, que tienen una tasa de ahorros muy superior al promedio nacional (30% ahorrado contra 15% de la ganancia disponible), pero para una ganancia incomparablemente más elevada, gastan en su conjunto un porcentaje muy alto particularmente para las vacaciones (10% de lo que disponen), el auto y los bienes duraderos. A menudo (más de 2/3) propietarios de su alojamiento, poseen muchas veces residencias secundarias, inmuebles de reuniones, explotaciones agrícolas, bosques y terrenos (prácticamente nunca empresas industriales), y también acciones. Pero es en los médicos generales rurales donde las compras inmobiliarias son más frecuentes, mientras que las inversiones financieras, que generalmente crecen con la edad, son más corrientes entre los cirujanos y otros especialistas (cf. *Centre de recherche économique sur l'épargne: Enquête sur les comportements patrimoniaux des médecins exerçant en pratique libérale*, Paris, CREP, 1971, 3 vol.). Podemos suponer que los cirujanos y otros especialistas —especialmente los parisinos—, consagran una parte importante de sus ganancias a los gastos de lujo, y en particular a la adquisición de objetos de arte.

6. Karl Marx, *El Capital*, libro I, capítulo XXIV, en *Oeuvres*, t I, *Economie*, Paris, NRF, 1965, pp. 1097-1098.

producciones) a las obras, sustitutos inconfesos, que, como los sucedáneos de los verdaderos pobres, son otros tantos homenajes que la privación rinde a la posesión.⁷ El desfase entre el capital económico y el capital cultural o, más exactamente, el capital académico, que es su forma certificada, constituye sin duda alguna uno de los fundamentos de su propensión a rechazar un orden social que no reconoce plenamente sus méritos porque reconoce otros principios de ubicación de clase que los del sistema académico que los ha reconocido a ellos. Esta revuelta meritocrática (en un sentido, pues, aristocrática) se acentúa cuando se acompaña de lealtades, de negativas e imposibilidades, o de rechazos a lo imposible, que son correlativos a un origen pequeño-burgués o popular y que, unidos a los límites puramente económicos, impiden el pleno acceso a la burguesía.⁸

Por el contrario, para los que, como los miembros de las profesiones liberales, viven de la venta de servicios culturales a una clientela, la acumulación de capital económico se confunde con la acumulación de capital simbólico, es decir, con la adquisición de un capital de competencia, y de una imagen de respetabilidad y honorabilidad difícilmente convertibles en posiciones políticas de hombre notable local o nacional. También se comprende que sean y se sien-

7. Producida por un desplazamiento análogo entre el capital cultural y el económico, la misma forma de disposición se reencuentra en los miembros de las nuevas fracciones de las clases medias.

8. Una de las formas subjetivamente aceptables de escapar a las contradicciones resultantes del hecho de que el capital cultural es un *principio dominado de dominación*, es participar como cuadro en las organizaciones encargadas de expresar y defender los intereses de las clases dominadas. Es así que la distribución de los miembros de distintas fracciones de la clase dominante en el campo de los que pretenden (con desiguales posibilidades de éxito) alcanzar posiciones de mandatarios políticos (el análisis de las características sociales de los candidatos a las elecciones legislativas nos puede dar una idea sobre ellos), corresponde casi estrictamente a la distribución de sus fracciones respectivas en el campo relativamente autónomo de la clase dominante, que está, como ya lo hemos visto, organizado en una estructura homóloga a la de las clases sociales. Se ve entonces que las luchas políticas son uno de los terrenos donde se desarrolla la lucha por la imposición del principio legítimo (es decir dominante y desconocido como tal) de dominación.

tan solidarios del orden (moral) establecido, al que contribuyen además ostensiblemente mediante intervenciones cotidianas, de las que las declaraciones del consejo de orden de los médicos o las tomas de posición y las acciones políticas no son sino la forma más visible.⁹

Vemos que la oposición que se hace ordinariamente entre el gusto "intelectual" o de *rive gauche* y el gusto "burgués" o de *rive droite*, no se establece sólo entre la preferencia por obras contemporáneas (aquí, bajo los límites de las listas propuestas, Picasso, Kandinsky, Boulez) y el gusto por las obras más antiguas y más consagradas (la pintura impresionista, y particularmente Watteau, La rapsodia húngara, Las cuatro estaciones, La pequeña serenata nocturna), o entre el gusto por los valores seguros, en pintura y en música, como en cine, teatro, y por el partido de la novedad, sino también entre dos visiones, dos filosofías de la existencia, simbolizadas, si se quiere, por Renoir y Goya, (o Maurois y Kafka), centros de dos constelaciones de elección, el rosa y el negro, la vida rosa y la vida negra, el teatro de "boulevard" y el teatro de vanguardia, el optimismo social de gente sin problemas y el pesimismo antiburgués de gente con problemas, el confort material e intelectual con el interior íntimo y discreto y la cocina tradicional francesa, y la búsqueda estética e intelectual con el gusto

9. En un sondeo realizado por la SOFRES antes de la primera vuelta de las elecciones presidenciales en una muestra nacional de 200 médicos, el 59% declaró tener intenciones de votar por Giscard, 16% por Mitterrand, 9% por Chaban-Delmas, 11% por otro candidato, estando el restante (5%) todavía indeciso. Interrogados acerca del candidato que según ellos tenía las mayores posibilidades de ser elegido Presidente de la República, 71% designó a Giscard, 12% a Mitterrand, 3% a Chaban Delmas, 1% a otro candidato y 13% se mantuvo indeciso (*Le quotidien du médecin*, nº 710, 3-4 de mayo de 1971). Podemos sin duda hacernos una idea bastante justa de lo que los médicos eligen en Giscard, leyendo la entrevista —totalmente ajustada a las esperanzas de los médicos— que el elegido de éstos publicó en el mismo número, en el que se declara a favor de la selección de estudiantes, se erige en defensor del ejercicio liberal de la medicina, del médico de familia y de la coexistencia de la hospitalización pública y privada; se declara listo a luchar contra "algunas fuentes de despilfarro" en la seguridad social, y aprueba la existencia de una Orden de médicos en la que no ve nada que reformar.

por los platos exóticos o la comida casera, interiores compuestos, o —inversión— fáciles de mantener, muebles comprados en un rastro y espectáculos de vanguardia.¹⁰

Para reubicar el conjunto de elecciones constitutivas del estilo de vida a las oposiciones entre los sistemas de preferencias puramente estáticos, simbolizados por la oposición entre Kandinsky y Renoir, basta considerar las características de un público como el de *Connaissance des arts*. Esta revista cultural de lujo, de costo relativamente alto, que es además un sostén publicitario para el comercio de bienes de lujo y especialmente de las obras de arte, da sin duda una idea bastante exacta de los grupos que reúne el gusto "burgués", y que congrega las manifestaciones culturales a la vez más mundanas y costosas (exposiciones chic, noches de gala en la ópera, premieres teatrales, grandes conciertos de sociedades, etc.). Los ejecutivos del sector privado y miembros de las profesiones liberales, y, ya claramente menos representados, vale decir entonces, fuertemente sobreseleccionados, los profesores y patrones de la industria que componen este público, tienen en común el entregarse a actividades de lujo y prestigio (golf, equitación) y a prácticas culturales consagradas por lo menos tanto hacia la apropiación material como hacia la simple apropiación simbólica (frecuentación de los teatros, galerías más bien de *rive droite*, salas de subasta, tiendas de antigüedades y boutiques de lujo). El gusto "burgués" que los caracteriza, se opone no solamente al gusto "intelectual", sino también (esencialmente por la posesión de obras de arte, la frecuentación de galerías y del teatro) al "gusto medio" de la gran mayoría de industriales y sobre todo de los grandes comerciantes, lectores del *Auto-Journal*, que sólo se apropian de esos recursos raros que son asequibles al dinero (como los automóviles de lujo).¹¹

10. Los patrones y los miembros de las profesiones liberales, más que todas las demás fracciones rechazan como fea, la fotografía de un hombre herido.

11. Para medir la distancia entre el público "burgués" y el público "intelectual", basta notar que la parte de estudiantes, maestros y artistas es de 53% en el festival de música antigua de Saintes,

Mientras que las fracciones intelectuales exigen más bien del artista un *rechazo simbólico* de la realidad social y de la representación ortodoxa que de ella da el arte "burgués", el burgués espera de sus artistas, sus escritores, sus críticos, como de sus costureros, sus joyeros o sus decoradores, emblemas de distinción que sean al mismo tiempo instrumentos de *negación de la realidad social*.¹² Los objetos de lujo y las obras de arte no son sino el aspecto más visible de esta decoración de la que se rodea la existencia burguesa o al menos, la parte privada, doméstica, dominical de esta vida fundamentalmente doble y falsamente unificada en y por una falsa división contra ella misma, desinterés contra interés, arte contra dinero, espiritual contra temporal. Periódicos políticos custodiados, discretamente politizados

de 60% en los encuentros internacionales de arte contemporáneo en La Rochelle, de 66% en el festival internacional de teatro de Nancy —consagrado a la vanguardia de la creación teatral—, de 83% en el festival de música contemporánea de Royan; y que la intensidad de la práctica varía en el mismo sentido, pasando de 3.5 espectáculos promedio por persona en Saintes, 5 en La Rochelle, 7 en Nancy y Royan (cf. J. Henrard C. Martin, J. Mathelin *Etude de trois festivals de musique*, Paris, CETEM, 1975 y F. X. Roussel, *Le public du Festival Mondial de Théâtre de Nancy*, Nancy, CIEDEHL, 1955).

12. De hecho, una clase o una fracción de clase se define menos por el juicio global que tiene sobre los intelectuales o los artistas en general, (aunque el anti-intelectualismo sea una característica determinante en ciertas fracciones de la burguesía y la pequeña burguesía) que por los artistas y escritores que elige dentro del abanico que les ofrece el campo de producción. Es así que el anti-intelectualismo de la fracción dominante de la clase dominante puede expresarse en la elección de intelectuales cuya posición en el campo intelectual esté consagrada al anti-intelectualismo. Mientras más alejamiento exista de los géneros más "puros" es decir los más absolutamente purificados de toda referencia al mundo social y político (en este orden: música, poesía, filosofía, pintura), más los productores reconocidos por las fracciones dominantes (—autores dramáticos y críticos de teatro, filósofos y ensayistas políticos) están alejados de los productores mismos. Por otro lado, como lo recuerda la reacción que suscita en los pequeños burgueses en descenso el estilo de vida del artista, y en particular todo lo que en él rechaza la rela-

u ostentadamente despolitizados, revistas de decoración y libros de arte, guías azules y relatos de viajes, novelas regionalistas y biografías lanzadas frente a la realidad social. Representación apenas desrealizada de una de las formas de existencia burguesa, con sus lindas decoraciones, sus bellas mujeres, sus aventuras fáciles, sus propósitos ligeros, su filosofía reafirmante (cualquier otra combinación de nombres y adjetivos es igualmente aceptable), el teatro "burgués" es sin duda la forma por excelencia del arte que reconoce el "burgués", porque él se reconoce allí. La burguesía espera del arte (sin hablar lo que llama literatura o filosofía) una afirmación de su seguridad en sí misma y, tanto por suficiencia como por insuficiencia, ella no puede reconocer jamás las audacias de la vanguardia, hasta en lo más altamente neutralizado como la música (algunos "amateurs" iluminados que comprendieron que no costaba nada afirmarse en lo de "en arte, siempre a la izquierda", como Mme. de Cambremer, no deben hacer olvidar a todos los que, hoy admiradores de Flaubert o Mahler, tienen la misma impaciencia frente al desorden, incluso simbólico, y el mismo horror al "movimiento", incluso el artísticamente sublimado, que sus homólogos del pasado).

Habría que tomar en cuenta toda la lógica del campo de la producción artística y de la relación que mantiene con el campo de la clase dominante, para comprender que la producción artística de vanguardia esté destinada a defraudar, desigualmente y siempre a corto plazo, las expectativas bur-

ción ordinaria entre la edad (o el status social) y los atributos simbólicos, como el vestido, o comportamientos como las conductas sexuales o políticas, encierra una denuncia de los postulados prácticos que son el fundamento del arte de vivir burgués. Igual que esas viejas mujeres que, en los mitos australianos, remecen la estructura de las relaciones establecidas entre las generaciones conservando por medios mágicos la piel tersa y suave de sus veinte años, los artistas y los intelectuales, a la manera de Sartre rechazando un premio Nobel o frecuentando jóvenes izquierdistas a una edad en que otros corren tras los honores y no hacen más que los poderosos, pueden cuestionar uno de los fundamentos más profundamente ocultos del orden social, el *obsequium* de que hablaba Espinoza, la disposición de los que "se respetan" y del mismo modo se sienten en el derecho de exigir respeto.

guesas.¹³ No es en efecto casualidad que el análisis no encuentre el gusto de la vanguardia artística sino al término de una serie de oposiciones. De hecho, todo sucede como si, aunque encarne la legitimidad artística, el gusto de la vanguardia de los productores se definiera de una manera casi negativa, como la suma de la negación de todos los gustos socialmente reconocidos: negación del gusto medio de los grandes comerciantes y de los patrones advenedizos, del "épicier" caro a Flaubert que es una de las encarnaciones del "burgués" tal como lo imaginan los artistas, y sobre todo, tal vez hoy, de una de la pequeña burguesía cuya pretensión cultural la lleva hacia los bienes de cultura media o hacia lo más asequible de los bienes de cultura legítima (como la opereta o el teatro de "boulevard" más simple), inmediatamente desclasados luego de esta apropiación; negación del gusto *burgués*, es decir el gusto por el lujo típicamente de "rive droite", que encuentra cómplices en una fracción de los artistas; negación, por fin, del *gusto pedante*¹⁴ de los profesores, cuyo gusto si bien se opone al anterior, no es a los ojos de los artistas sino una variación del gusto burgués, desdeñado por su didactismo pesado, razonador, pasivo y estéril, su espíritu serio y sobre todo, tal vez sus prudencias y sus *retardos*. Es así que la lógica de la doble negación puede conducir a los artistas a retomar, como por desafío, algunas de las preferencias artísticas del gusto popular: los vemos, por ejemplo, ponerse de acuerdo con las clases populares y las fracciones inferiores de las clases medias, de las que todo las separa en otras cosas, en escoger un interior fácil de mantener y práctico, an-

13. Sobre el desplazamiento esencial entre la producción y el consumo que lleva a los productores más avanzados hacia mercados y beneficios póstumos, ver: Pierre Bourdieu, "Le marché des biens symboliques", *L'année Sociologique*, vol. XXII, 1973, pp. 49-126; "La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques" *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13, 1977, pp. 3-41.

14. Se tiene siempre la oportunidad de elegir, para designar los estilos de vida, entre una terminología neutra (gusto ascético), pero poco evocativa y las "etiquetas" autóctonas (gusto pedante, gusto burgués), que corren el riesgo de regresar al terreno de la lucha simbólica donde se han forjado.

títesis del "confort burgués", del mismo modo que pueden rehabilitar, pero en un segundo grado, las formas más descreditadas del gusto popular, kitsch o cromo. El estilo de vida del artista que se define por esa distancia hacia todos los otros estilos de vida y por sus lazos sólo temporales, supone una especie particular de patrimonio en la que el tiempo libre juega el papel de factor independiente, parcialmente sustituible al capital económico.¹⁵ Pero el tiempo libre y la disposición a defenderlo por el renunciamiento a lo que él permitiría obtener suponen a la vez el capital (heredado) que es necesario para hacer posible (es decir vivible) la renuncia y la disposición, altamente aristocrática, a esa renuncia.

La marca del tiempo

No hay clase en que la oposición entre jóvenes y viejos, pretendientes y detentadores, pero también viejos de la clase y recién llegados —que no le es siempre superponible (ya que en ciertos sectores al menos, los más antiguos son también los más precoces)— sea tan determinante como en la dominante, que sólo puede asegurar su propia perpetuación si es capaz de sobrellevar la crisis cuya virtualidad

15. Es frecuente que los artistas, por una inversión más o menos completa de la visión corriente del mundo, consideren al dinero (a menudo ganado en trabajos extraños a su oficio), como un medio de comprar tiempo para trabajar y para llevar la "vida de artista" que es parte integrante de su actividad específica (encontraremos datos interesantes sobre el uso que los artistas le dan al tiempo en B. Rosemberg y N. Fliegel, *The Vanguard Artist*, Chicago, The Quadrangle Books, 1965, especialmente la p. 312). Es así que los artistas (y los intelectuales) intercambian dinero, el que pueden ganar, por tiempo, el que hay que gastar para producir objetos a menudo desprovistos de mercado (a corto plazo) y para "descubrir" objetos, lugares, antigüedades, pequeños restaurantes nuevos espectáculos, etc., contribuyendo a crear en torno a estos el atractivo de la rareza y el precio. Además se apropian de manera casi exclusiva de bienes y servicios colectivos, como museos, galerías de pintura o la radio cultural. Las variaciones del tiempo libre y de la relación con el tiempo están, junto a la propensión desigual a consumir, entre los factores que hacen que los gastos de consumo expresen muy ambiguamente los recursos de las diferentes clases.

está inscrita en la competencia entre las fracciones por la imposición del principio de la dominación y en las luchas de sucesión de que cada fracción es blanco. Las diferencias entre las generaciones (y la potencialidad de los conflictos entre generaciones) son más grandes cuanto más importantes los cambios ocurridos en la definición de puestos o las maneras institucionalizadas de acceder a ellos es decir los *modos de generación* de los individuos encargados de ocuparlos.¹⁶ En consecuencia, las diferencias relacionadas con la diversidad de modos de acceso al puesto en un momento dado del tiempo (y que son particularmente distinguibles en poblaciones muy dispersas en este sentido, como los cuadros y los ingenieros) se duplican por la diversidad que introducen las variaciones en el lapso de la definición del puesto y de las condiciones de acceso a éste, en particular las variaciones del peso relativo de los distintos modos de acceso vinculados a las transformaciones del sistema académico y de relaciones entre este sistema y el aparato productivo¹⁷. Estas variaciones ligadas a la historia que, si son particularmente importantes en el caso de las fracciones más directamente ligadas a la economía como los ingenieros y los ejecutivos, han afectado de manera más insidiosa al conjunto de la clase dominante, tienen todas las posibilidades de pasar inadvertidas pues no se libran sino en

16. Los sistemas de clasificación que utiliza la estadística oficial y que necesariamente corresponden a un estado superado de la lucha de ubicación de clase dejan escapar las diferencias resultantes de la aparición de nuevas profesiones y de la decadencia y redefinición de las antiguas.

17. La oposición entre los mayores, que valorizan las disposiciones éticas más ascéticas y los más jóvenes que se identifican con los más típicos valores del cuadro moderno, está particularmente marcada en los cuadros y los ingenieros —y secundariamente en los profesores los miembros de las profesiones liberales—. Por ejemplo, en el conjunto de la clase, los mayores de 45 años escogen un amigo “concienzudo” en una proporción de 51.5%, contra 24.5% en los más jóvenes, los que a su vez indican un amigo “dinámico” en una proporción de 39% contra 19.5% en los mayores. En los ejecutivos y los ingenieros, 42.5% de los jóvenes indican “dinámico” contra 8% de los mayores y 15% “concienzudo” contra 54% en los mayores (se registran variaciones en la misma forma, siempre más marcada en los ejecutivos y los ingenieros, en el caso de los adjetivos “voluntario”, que

relación con la edad, pudiendo así pasar como un efecto de la edad biológica o hasta social (y no de la generación), y que se retraducen en las trayectorias, es decir historias individuales que son respuesta a un estado determinado de posibilidades objetivamente ofrecidas por la historia colectiva al conjunto de una generación. A diferencia de las profesiones liberales (o, al menos de los médicos) que, habiendo sabido mantener la definición tradicional del puesto y de las competencias que exige, defendiendo, entre otras cosas, las condiciones más malthusianas de acceso al puesto, escapan de alguna manera a la historia, y a las divisiones entre las generaciones, (categorías como la de los ejecutivos y los ingenieros reúnen individuos separados a la vez bajo la relación de trayectoria y de generación, entendida como el conjunto de productos de un mismo modo de generación, asociado a un estado similar de las posibilidades objetivas). En efecto, del hecho de la dualidad de los modos de acceso, sobre títulos y por el rango, y de las divisiones correlativas que obstaculizaban la defensa organizada de los modos de acceso y de los privilegios correlativos, estas categorías han sido mucho más afectadas por los efectos de la escolaridad, que al aumentar el número de títulos que dan derecho al puesto, ha transformado la relación de hecho entre el título y el puesto, y la forma de competencia por el puesto entre detentores y no detentores de títulos.¹⁸

varía como "dinámico", o "dependiendo de la educación", que varía como "concienzudo"). Observamos una evolución en el mismo sentido (que sin duda es correlativa con un crecimiento del capital cultural) en el gusto en materia de cultura legítima. Así los ejecutivos y los ingenieros menores de 45 años, citan con más frecuencia la "Rapsodia en azul" (32% vs. 17.5%) o las "Cuatro estaciones" (45% vs. 28%), menos frecuente "La Arlesiana" (14.5% vs. 28%), la "Rapsodia húngara" (32% vs. 58.5%), el "Danubio azul" (13% vs. 30.5%).

18. Los profesores ocupan en esta relación una posición intermedia entre las profesiones liberales y los ingenieros o los cuadros. A falta de poder controlar las condiciones de acceso, han tratado de controlar, por lo menos en el nivel de la enseñanza superior, las condiciones de promoción (cf. Pierre Bourdieu, L. Boltanski y P. Malidier, "La défense du corps", *Information sur les sciences sociales*, X, 4, 1971).

De otro lado, las transformaciones de la economía se han retraducido en una transformación de las relaciones numéricas y de jerarquía entre las distintas funciones de encuadramiento y de dirección, determinando de un sólo golpe un trastocamiento del sistema de posibilidades ofrecidas a los productores de diferentes tipos de formación, autodidáctas, ingenieros salidos de pequeñas escuelas, ingenieros de grandes escuelas científicas (politécnico, minas, etc.), alumnos de institutos de ciencias políticas, o de las escuelas de altos estudios comerciales. Dado que todavía son las diferencias de origen social y escolar las que han, en todo momento, determinado diferencias importantes entre individuos que en un momento dado ocupaban posiciones formalmente idénticas. Allí está el origen de las diferentes respuestas que unos y otros han podido dar a los cambios resultados de las transformaciones de la economía. Por ejemplo, el refuerzo de direcciones financieras y comerciales en relación a las direcciones técnicas que resulta de la dominación de los bancos sobre la industria, y de la internacionalización acrecentada de los grupos industriales, de su capital, de sus dirigentes, de sus *patentes*, ha llevado a una revaluación de los títulos y de las instituciones que dan acceso a estas posiciones (Sciences Po, el ENA o el HEC de un lado, politécnico y las otras escuelas de ingenieros del otro). También ha determinado de golpe, una *redistribución de las posibilidades* ofrecidas a las fracciones de la burguesía que alimentan a estas instituciones. Es así que, con el favor del cambio de las estructuras económicas, y principalmente del instituto de ciencias políticas, situado debajo de la jerarquía propiamente escolar de las escuelas de poder, la gran burguesía parisina se ha reapropiado, sin duda más completamente que nunca, los cargos dirigentes de la economía y la alta administración del estado (determinando respuestas colectivas e individuales de politécnicos, que son los que cada vez en mayor número pasan por Harvard, Columbia o el M.I.T.). Además, la aparición de un gran número de cargos nuevos, que prometen beneficios por lo menos equivalentes a los de los cargos establecidos —en términos de carreras estrictamente previsibles, pero sin ofrecer las mismas garantías de seguridad—, tiende a revertir el sistema de las posibilidades diferenciales de provecho (por lo me-

nos en la etapa donde presentan más riesgos y los más grandes beneficios, estos cargos situados en puntos críticos de la estructura social atraen prioritariamente a los que deben a su origen social la inclinación por los puestos riesgosos, las relaciones necesarias para efectuarlos, y las informaciones necesarias para lograrlos).

Podemos distinguir así, en una categoría como la de los ingenieros, familias de gusto correspondiente a sub-conjuntos de individuos separados tanto bajo la relación del capital cultural, como la de antigüedad en la burguesía: de un lado el gusto pequeño burgués de ingenieros ya de edad que, salidos de las clases medias o populares, han llegado desde abajo o han pasado por escuelas de segunda categoría y del otro, jóvenes ingenieros recién salidos de grandes escuelas y cuya pertenencia a la burguesía data de por lo menos una generación.¹⁹

Las mismas divisiones se reencuentran *a fortiori* en la categoría "elástica" de los ejecutivos, suerte de etapa que hay que pasar donde se encuentran a la vez viejos ingenieros, dotados de un capital cultural tradicional (casi siempre científico) y que ejercen funciones de autoridad (delegada), ejecutivos administrativos venidos del llano (en el sector público por concursos internos) al precio de un gran trabajo de recuperación escolar rara vez sancionada por los títulos (si exceptuamos los títulos "caseros"), jóvenes cuadros salidos de grandes escuelas (politécnico o escuela nacional de

19. Entre los ingenieros 48.8% ha pasado por una escuela de ingenieros, 6.5% ha obtenido otro diploma de enseñanza superior, 10.6% tiene un diploma que exigió uno o dos años de estudios después del bachillerato, 9.2% por lo menos un bachillerato, 8.3% un carnet de técnico, 5.0% el título, 3.8% el CAP, 4.7% el CEP, y 3.1% ningún diploma. En el mismo cuerpo conviven dos categorías separadas desde el origen por una diferencia de seis u ocho años de carrera, que no hace sino crecer enseguida. De un lado los viejos alumnos de la X, del otro los que han llegado por concursos internos y que, perdiendo en su nuevo cuerpo el beneficio de su antigüedad en la escala inferior, pueden tardar varios años en reconquistar un nivel de remuneración equivalente al que les hubiera correspondido en su cuerpo de origen. Los promovidos no llegarán sino después de varios años al grado de ingeniero jefe, al que los politécnicos acceden entre los 35 y 40 años en espera de ir a "pantouflier" a alguna empresa privada.

administración), algunos de ellos con altas posiciones en el sector privado, y finalmente, ejecutivos de un nuevo tipo, generalmente dedicados a funciones comerciales (Business-schools) o institutos de ciencias políticas, e inclinados a un estilo de vida diferente al de la "vieja burguesía" de donde a menudo provienen.²⁰

Todo parece indicar que a los diferentes modos de acceso determinados por el capital escolar y el capital social poseído (como autodidacta o por el título) corresponden carreras muy distintas, mucho más rápidas para los detentadores de capital escolar y social, sobre todo en la segunda mitad de la carrera (los observadores aseguran que los autodidactas tienen las mejores posibilidades en el periodo que va del comienzo a la mitad de su carrera, situado en los alrededores de los 35 y los 40 años). Pero los ciclos de vida profesional dependen también de las empresas; los detentadores de títulos ligados a los más grandes son los únicos con capacidad de asegurar carreras de tipo burocrático. Y de hecho, como lo veremos más adelante, es entre los ejecutivos de las grandes empresas donde se observan en más alto grado los trazos del nuevo estilo de vida burgués.

20. Como lo atestigua lo que se llama el "pantouflage", es decir, el éxodo hacia el sector privado de la "élite" del sector público, las posiciones administrativas que se suelen considerar dentro de la categoría de los cuadros superiores —exceptuando tal vez a las grandes direcciones de la administración central— sólo representan, para los poseedores de los títulos más prestigiosos, una posición provisoria, la que además es tan despreciada como alto es el origen social (así, los alumnos de la escuela nacional de administración salidos de a clase dominante, y notoriamente los hijos de los altos funcionarios, están más inclinados que los alumnos de las clases populares y medias a creer que es normal pasar al sector privado desde la salida de la ENA, o en un corto plazo). Estas posiciones de cuadros superiores constituyen en cambio para los "salidos de la masa", "la coronación de una carrera meritória". En efecto, entre los individuos que la INSEE considera dentro de los "cuadros superiores", 6.2% no declara ningún diploma, 16.7% sólo el CEP, 10.9% sólo el CAP o un diploma equivalente y 11.8% el certificado profesional.

Aunque los ejecutivos y los ingenieros detentan el monopolio de los medios de apropiación simbólica del capital cultural objetivado bajo la forma de instrumentos, máquinas, etc., que son indispensables en el ejercicio del poder del capital económico sobre este capital, y que deben a este monopolio un poder real de comando y privilegios relativos en el seno de la empresa, los beneficios que produce su capital cultural están al menos parcialmente apropiados por los detentadores del *poder sobre este capital*, es decir por los que poseen el capital económico necesario para asegurar la concentración y la puesta en obra del capital cultural.

De allí que ocupen una posición equívoca en la clase dominante, lo cual los conduce a una posición muy ambivalente frente a la empresa y al "orden social": en la reivindicación y la revuelta, obedecen más al sentimiento de mantener la distancia legítima (la que establecieron los veredictos escolares) con los trabajadores ordinarios, o a la indignación meritocrática de ser tratados como ellos, que al sentimiento de una verdadera solidaridad de condición; e inversamente, su búsqueda ansiosa de integración a la clase, sea para ellos mismos o para sus hijos, forma siempre una parte, variable según el estado coyuntural de sus intereses, de un resentimiento ambivalente contra lo arriesgado, del que no pueden apropiarse completamente ni tampoco ignorar y negar completamente. Todas estas disposiciones características de la categoría en su conjunto se encuentran sin duda llevadas a su más alta identidad en los que, a falta de capital escolar, o el capital escolar máspreciado en el momento considerado (p.e. título de gran escala antes que de pequeña, o cultura económico-jurídica antes que cultura literaria o científica tradicional) o el capital social necesario para hacerlo fructificar en los mercados ofreciendo las tasas de provecho más elevadas, son relegados a posiciones de técnicos, es decir, de ejecutantes sin derecho a hablar propiamente de poder económico, político o cultural. (Siendo importantes en las posiciones inferiores de la clase dominante las disposiciones pequeño burguesas que le han valido acceder a esas posiciones, se oponen en casi todos los aspectos a los jóvenes ejecutivos salidos de grandes escuelas y también, muy a menudo, de las grandes familias, que ocupan una parte importante en las nuevas posiciones ofre-

cidas por el sector privado).²¹ La dispersión de la fracción, simple categoría de la estadística burocrática, pero también movimiento de defensa corporativo que se afirma en la representación que da y se da, expresa la ambigüedad objetiva de la posición de los ejecutivos oscilantes entre la colaboración y la distancia, vale decir jugarse la opción de *estrategias de anexión* que les permitan comerciar su solidaridad; se sostiene también en el hecho de que la palabra "ejecutivo" es uno de esos títulos que, en retribución asociada a la ocupación de un cargo, son uno de los instrumentos privilegiados de los juegos de lo nominal y de lo real.

Aunque la oposición entre las nuevas posiciones, con su estilo de vida correspondiente, y las posiciones establecidas, no coincida exactamente con la oposición entre el sector privado y el sector público, es sobre todo en los ejecutivos del sector privado donde se encuentra el estilo de vida característico de la "nueva burguesía".²² Y de hecho, aunque la encuesta no logra definir por completo los trazos

21. Esto vale también para el otro sector del campo, algunos patrones, medianos o grandes, que han llegado con "el sudor de su frente", y cuyos hábitos, como la barca errante de que hablaba Hume, tienden a prolongar las virtudes de ascetismo y ahorro, conservando los gustos e intereses de los inicios; es decir, los patrones no se diferencian solamente por el tamaño y el status de las empresas que dirigen, e, inseparablemente por los títulos de propiedad o de gran escuela que poseen, sino también, aunque en un menor grado, por la trayectoria que los ha llevado a las posiciones que ocupan. (Estos análisis han sido precisados después por el estudio de las propiedades de los patrones de las doscientas empresas más grandes de Francia-Cf. Pierre Bourdieu y M. de Saint Martin, "Le patronat", *Actes de la recherche*, 20-21, mar-abr. 1978, pp. 3-82).

22. La encuesta SOFRES que los distingue, muestra que 22% de los cuadros del sector privado son menores de 35 años y 49% menores de 49, contra 14 y 40% respectivamente de los cuadros administrativos del sector público. Los cuadros superiores de la función pública (categoría A), disponen de un ingreso fiscal promedio por familia de 47,323 Francos, contra 62,803 de los otros cuadros superiores.

distintivos de la nueva burguesía,²³ consigue en cambio registrar un conjunto de oposiciones ligeras pero sistemáticas entre los ejecutivos del sector público, con más frecuencia salidos de las clases populares y medias y más cerca de los ingenieros, y los ejecutivos del sector privado, más jóvenes, de origen social más elevado en su conjunto, a menudo pasados por el HEC o Sciences Po, y más cerca de las profesiones liberales. Los ejecutivos del sector privado frecuentan un poco más los anticuarios, escogen a Dalí y Kandinsky por oposición a Vlaminck, Renoir y Van Gogh, preferidos por el sector público; *El arte de la fuga* y *El concierto para la mano izquierda* antes que *l'Arlésienne*, *La traviata*, *El crepúsculo de los Dioses*, *La pequeña serenata nocturna* y *Schéhérazade*; o también Aznavour, Françoise Hardy y Brassens, antes que Bécaud, Piaf y Jacques Brel; los ensayos filosóficos y la poesía antes que los relatos de viajes, históricos y las obras clásicas. Asimismo, describen al amigo ideal como artista y fino en lugar de concienzudo, de vida sana y ponderado; al interior doméstico soñado como versátil, lleno de fantasía y cálido, en vez de sobrio, armonioso y discreto. Vale decir, los ejecutivos del sector público y los del sector privado, si bien no se diferencian mucho bajo la relación de la estricta competencia cultural, (conocimiento de compositores), se oponen en cambio, y netamente, en todo lo referido al orden del "ethos".

Estas diferencias serían mucho más marcadas si cada una de estas dos categorías no encerrara en su interior a una fracción de individuos que presenta las categorías dominantes de la fracción opuesta: antiguos alumnos de grandes escuelas de origen burgués que, en tránsito por las funciones superiores del sector público, están muy cerca de los ingenieros politécnicos o de las profesiones liberales y, eje-

23. En parte porque se inspiraba en la intención de descubrir disposiciones profundas, relativamente independientes del tiempo, la encuesta realizada en 1963 no era el mejor instrumento para consignar las variaciones de prácticas y sistemas de preferencias ligados a las condiciones históricas. Es por esto que hemos tenido que recurrir al análisis secundario de una encuesta de mercado sobre "el consumo de los cuadros" que, orientada por la preocupación de anticipar la demanda de los bienes de lujo, corresponde a los consumos más distintivos de los nuevos estilos de vida.

cutivos del sector privado salidos de las clases medias o populares y desprovistos de títulos, muy cercanos a los ejecutivos del sector público y a los ingenieros comunes.

Pero es por oposición a la vieja burguesía de negocios que se caracteriza principalmente la nueva burguesía. Llegados más jóvenes a posiciones de poder, más a menudo provistos de títulos universitarios, perteneciendo más corrientemente a empresas más importantes y más modernas, los ejecutivos del sector privado se distinguen de los patrones de la industria y del comercio, burguesía de tradición, con sus vacaciones en balnearios, sus recepciones y sus obligaciones mundanas, por un estilo de vida más "modernista" y más "joven", más cercano en todo caso a la nueva definición dominante del dirigente (aunque la misma oposición se encuentra entre los patrones). Así, son los más asiduos lectores del periódico financiero *Les Echos* (índice de penetración 126 contra 91 en los patrones de la industria), parecen menos inclinados a invertir su capital en bienes inmobiliarios, se entregan más corrientemente a deportes a la vez "chics", activos y hasta cibernéticos, como la vela, el esquí, el esquí acuático, el tenis y en menor grado la equitación y el golf, y a la práctica de juegos de sociedad a la vez "intelectuales" y chics como el bridge y especialmente el ajedrez. Sobre todo se identifican más completamente con el rol del ejecutivo moderno extranjerizado (cuentan, junto con los ejecutivos del sector público y los ingenieros, con la más alta tasa de viajes al extranjero) y abierto a las ideas modernas (como lo atestigua su fuerte participación en coloquios o seminarios profesionales). Se puede tener un último índice, aparentemente menor, pero muy significativo, de esta oposición, en el hecho de que los ejecutivos del sector privado son netamente mayoritarios (proporcionalmente) en poseer whisky en casa, mientras que los patrones de la industria y del comercio siguen siendo los más afectos al champagne, bebida tradicional por excelencia.²⁴ Esta com-

24. 81% de los cuadros del sector privado, 80% de los ingenieros, 74% de los miembros de las profesiones liberales, 69% de los cuadros del sector público, 62% de los patrones de la industria, 60% de los patrones del comercio y 58% de los profesores, dicen tener permanen-

binación de propiedades a la vez lujosas e intelectuales que parecen incompatibles porque se asocian comúnmente a posiciones diametralmente opuestas en la clase dominante, opone la nueva burguesía de negocios tanto a los profesores como a los patrones tradicionales, cuyos autos de lujo, las vacaciones en el hotel, los yates, el golf, evocan disposiciones éticas mantenidas un poco por rutina. Pero esta también se opone a las profesiones liberales, y a la combinación un poco distinta del lujo y la cultura que los caracteriza, por una fuerte inserción en la vida económica atestiguada por la lectura de diarios (*Les Echos*) y semanarios económicos (*l'Expansion, Entreprise*), por una actividad profesional que implica un estilo de vida modernista y cosmopolita, con sus viajes de negocios lejanos (en avión), y frecuentes, cuando no comidas y cocktails profesionales, coloquios y seminarios.

Conociendo el peso determinante que tiene la lectura de periódicos y revistas económicas para la caracterización de la nueva burguesía, es importante recordar que según una encuesta llevada a cabo por IFOP en 1973, 20% de los lectores de *Entreprise* pertenecen a empresas con más de mil asalariados; 20% trabaja en la industria química, aeronáutica, automotriz o electrónica (mientras que las empresas correspondientes sólo representan el 2.6% de las empresas francesas y sólo 6% son empresas de construcción y de trabajos públicos que representan 13.5% del conjunto de empresas). Asimismo los establecimientos financieros, las sociedades de servicio y de distribución cuentan con una proporción relativamente importante de suscritos, a la inversa de las empresas comerciales, de hoteles, restaurantes y cafés (que sin embargo constituyen una proporción muy importante de las empresas); al interior de las sociedades, 4.6% de los lectores son jefes de empresa o miembros de la dirección general; 15% de los suscritos ocupan una función comercial, 12% una

temente whisky en sus casas, mientras que 80% de los patrones de la industria, 75% de los patrones del comercio y de los miembros de las profesiones liberales, 73% de los cuadros del sector privado, 72% de los del sector público y los ingenieros, y 49% de los profesores, dicen tener champagne.

función administrativa y sólo 10% una función de producción (*Entreprise, caractéristiques professionnelles des lecteurs, résultats de l'enquête IFOP*, París, Régis Presse, 1973, 20 pp.). Sabemos por otras fuentes que los lectores de *Entreprise*, *l'Expansion* (que presentarían características semejantes pero todavía más acentuadas) y de *Les Echos*, se distinguen particularmente de los lectores de otros órganos de prensa a raíz de su gusto por hablar de economía y de negocios, por la frecuencia de sus viajes de negocios dentro de Francia o al extranjero, por poseer una tarjeta de crédito, por leer revistas en lengua extranjera, porque tienen un mobiliario contemporáneo —indicador equívoco sin embargo, por más sistemática que sea la ligazón hallada anteriormente entre la nueva burguesía y los nuevos barrios, los inmuebles modernos y el mobiliario moderno. Podemos precisar la imagen de esta nueva burguesía considerando el antiguo alumnado de la INSEAD (Instituto europeo de administración de negocios) que, en buena parte surgido del patronato tradicional, adquirió en esta institución escolar original (la enseñanza es en gran parte impartida en inglés por un profesorado internacional, casi siempre de formación norteamericana) las capacidades para realizar una reconversión exitosa hacia los puestos de ejecutivos sobre todo comerciales y administrativos) de empresas multinacionales, en la mayoría de los casos norteamericanas. Estos ejecutivos "jóvenes y dinámicos", lectores de *l'Expansion* (63.5%), de *l'Express* (53%), de *Entreprise* (33%) y, secundariamente, del *Nouvel Observateur* (22.5%), practican el esquí (71.5%), el tenis (58%), la vela (37%), la equitación (23.5%). Sus esposas a menudo embarcadas dentro de las nuevas profesiones (10% de las que trabajan son periodistas, 6% intérpretes, 12% médicas o psicólogas), participan a su vez en las nuevas disposiciones modernistas (84% hablan por lo menos una lengua extranjera), mientras continúan atadas a las normas tradicionales de cultura (28% visitan por lo menos una vez al mes los museos y las exposiciones) (Cf. J. Marceau, *The Social Origins, Educational Experience and Career Paths of a Young Business Elite*, Final report for SSRC Grant of 1973-1975, París, 1975, 117 pp. dactil.).

La lucha por las posiciones que se desarrolla primero en el seno de las empresas y que busca subordinar la producción a la publicidad, el "engineering" al "marketing", lucha a través de la que cada categoría de dirigentes busca hacer avanzar sus intereses profesionales haciendo aceptar una escala de valores que sitúa en la cima de la jerarquía las funciones en las que se siente más preparada, y todas las luchas de la misma forma que se desarrollan en el seno de la fracción dirigente de la clase dominante, son inseparables de los conflictos de valores que conllevan toda la visión del mundo y todo el arte de vivir²⁵ porque no sólo oponen intereses de categoría, sino también carreras escolares y profesionales y, a través de éstas, reclutamientos sociales diferentes, vale decir, diferencias últimas de hábito. Es así por ejemplo que los directores financieros de las más grandes empresas (cf. *l'Expansion*, abril 1975 y julio-agosto 1975), que habiendo casi todos salido de Sciences Po o de HEC, poseen un capital escolar muy importante (relaciones familiares, compañeros de promoción), suelen pertenecer a clubs, figuran casi todos en el *Who's who* y una buena parte en el *Bottin mondain*, se oponen sin duda por todo lo que hace el estilo de vida a los directores de "recherche-developpement" que, pasados en la mayoría de los casos por escuelas de ingenieros, con más frecuencia originarios de las clases populares o medias, tienen diversiones muy cercanas a las de los profesores (montaña, caminata, etc.). Es decir que las transformaciones de los puestos (y de sus ocupantes) se acompañan inevitablemente de todo un trabajo simbólico destinado a hacerlos *reconocer* en las representaciones, lue-

25. En esas luchas donde los discursos sobre el mundo social, —claro está, los provistos de la etiqueta científica— son casi siempre estrategias de imposición simbólica (ignoradas como tales), el recurso a las "autoridades" juega un papel muy importante. De ahí el alto rendimiento simbólico de los "estudios norteamericanos", dotados espontáneamente de la objetividad de una "ciencia" de alguna manera doblemente neutra, ya que es extranjera. Sabemos por ejemplo el uso que han tenido los análisis críticos de John Mac Arthur y Bruce Scott, en los que se basa la empresa francesa para priorizar los problemas técnicos sobre la gestión financiera y sobre el marketing, concibiendo el porvenir de la empresa en términos de progresos tecnológicos y de búsqueda de nuevos procedimientos, antes que en la producción de bienes de masas realmente rentables, etc.

go de una lucha permanente entre los que intentan imponer el nuevo sistema de ubicaciones de clase y los detentadores del antiguo. El gusto está al principio de estas luchas simbólicas que oponen, en todo momento, a las fracciones de la clase dominante, que serían sin embargo menos absolutas, menos totales, si no reposaran sobre esta suerte de adhesión primitiva, de creencia elemental que une a cada agente a su estilo de vida (la reducción materialista de las preferencias a sus condiciones económicas y sociales de producción y a las funciones sociales que llenan las prácticas más desinteresadas en apariencia, no debe hacer olvidar que, en asuntos de cultura, las inversiones no son sólo económicas sino también psicológicas). Los conflictos sobre el arte o el arte de vivir que tiene por prenda verdadera la imposición del principio de dominación dominante en el seno de la clase dominante o de tal o cual campo más específico —o en otro lenguaje, la obtención de la tasa de conversión más favorable para el tipo de capital del que se está mejor provisto— no revestirían una forma tan dramática (que se piensa por ejemplo en los debates sobre el curriculum o los programas escolares) si no comprometieran los valores más altos de la persona, esta forma altamente sublimada de los intereses.

La nueva burguesía es la iniciadora de la conversión ética exigida por la nueva economía de donde obtiene su poder y sus beneficios y cuyo funcionamiento depende tanto de la producción de las necesidades y de los consumidores, como de la producción de los productos mismos. La nueva lógica de la economía sustituye la moral ascética de la producción y de la acumulación, fundada en la abstinencia, la sobriedad, el ahorro, el cálculo, por una moral hedonista del consumo, basada en el crédito, el gasto, el usufructo. Esta economía quiere un mundo social que juzgue a los hombres por sus capacidades de consumo, por su *standing*, por su estilo de vida, en igual medida que por sus capacidades de producción. Encuentra a sus portavoces convencidos entre la nueva burguesía de los bienes y servicios simbólicos, los patrones y cuadros de las empresas de turismo y periodismo, de la prensa y del cine, de la moda y la publicidad, la decoración y la producción inmobiliaria. Por sus consejos disimuladamente imperativos y por el ejemplo de un ar-

te de vivir que viven como ejemplar, los nuevos "taste makers" proponen una moral que se reduce a un arte de consumir, gastar y gozar. Por llamadas al orden con apariencia de consejos o de puestas en guardia, mantienen, sobre todo en las mujeres, sujetos y objetos privilegiados de los actos de consumo, el temor de no estar a la altura de los innumerables deberes de consumidor que implica el estilo de vida liberado, y el sentimiento de no poseer las disposiciones indispensables para satisfacerlos, forma inédita del sentimiento de indignidad moral.

Compuesto por los miembros de las fracciones dominantes en los que ha operado la reconversión necesaria para adaptarse al nuevo modo de apropiación del beneficio que implica la transformación de la estructura del campo de las empresas, la nueva burguesía está a la vanguardia de la transformación de las disposiciones éticas y de la visión del mundo que se cumple en el seno de la burguesía; ella misma es la vanguardia de una transformación general del estilo de vida que se manifiesta particularmente en el orden de la división del trabajo entre los sexos y en la forma de imponer la dominación. Es ella que inventa o importa (de los Estados Unidos) el nuevo modo de dominación, fundado en la *manera suave*, tanto en la escuela como en la iglesia o en la empresa, y sobre este estilo de vida "relajado", que se caracteriza primero por una eufemización de todas las manifestaciones —en particular las indumentarias— de la distancia social y un estudiado abandono de la rigidez aristocrática necesaria para asegurarla. Sólo los ingenuos pueden ignorar, después de tantos trabajos históricos sobre el simbolismo del poder, que las modas indumentarias y cosméticas son un elemento capital de la forma de dominación. Y toda la oposición entre el "viejo juego" y el "nuevo juego", entre el patronato integrista y el modernista, informado de las últimas técnicas de *administración*, de las relaciones públicas y de la dinámica de grupo, se lee en el contraste entre el patrón panzón y ampuloso y el ejecutivo bronceado y "relajado", tanto en su tenida como en sus maneras, en los cockteiles como en las relaciones con los que llama sus "partenaires sociales".

La distinción burguesa siempre se define, en la manera de hablar como en la de vestir, por el *relajamiento en la ten-*

sión; la prestancia en la presentación y en la representación, combinación rara, muy improbable, de propiedades antagónicas. Todo sucede como si en la lucha que opone a la vieja burguesía y a la nueva se arriesgara el privilegio acordado a uno u otro de los contrarios que la distinción debe conciliar: mientras que los "juniors" de la clase dominante y la nueva burguesía denuncian el rigor crispado de la vieja burguesía de cuello almidonado y predicán el "descrispamiento" y el estilo de vida "relajado", la vieja burguesía condena el estilo de vida "relajado" de la nueva burguesía, y reclama, en materia de lenguaje y de costumbres, mejor presentación y representación.

Podríamos dibujar una especie de retrato que muestre la naturaleza de la nueva burguesía, a partir de los retratos de "los hombres de la promoción inmobiliaria" presentados por la revista *Entreprise* (894, 27 de octubre 1972); aquí hay dos muestras ejemplares: "Alto, delgado, con terno gris y lentes de carey, diplomado en la Escuela superior de comercio de París, hijo de industrial, dice ser un apasionado por su profesión, pero sabe reservar tiempo para jugar golf o tennis y para leer algunas novelas contemporáneas". "Alto, delgado, la frente despoblada, sonriente", J. C. A., 55 años, licenciado en derecho, hijo del presidente del sindicato de banqueros en valores ubicado cerca a la bolsa de París, "se siente tan bien y seguro de sí mismo entre sus iguales como ante los poderes públicos (...) Aunque hace años se ha desinteresado por el poker le gusta, en sus ratos libres, "respirar" en las canchas de golf o tocar el órgano". Así, casi siempre salido de la gran burguesía de negocios, antiguo alumno de un gran liceo parisino, después de un establecimiento de enseñanza superior, el promotor inmobiliario ideal o prototípico declara ser amante del arte o de la música clásica y se entrega a por lo menos uno de los deportes "chic", a menudo el golf, el esquí o el tennis, pero también los caballos, la pesca submarina, la vela, la caza, la aviación —lo cual se advierte en su "aspecto deportivo" y en su "rostro bronceado" y también, negativamente, en su delgadez. En lo que se refiere al uso de la ropa que, como ya lo hemos dicho (Cf. Pierre Bourdieu y Y. Delseut, "Le couturier et sa

griffe", *Actes de la recherche*, I (1), enero 1975, pp. 7-36), es solidario a esta relación con el cuerpo y a las disposiciones éticas que se expresan, bastará citar un artículo de *Le Figaro* (1-12-1975) que, luego de indicar que Antoine Riboud, presidente de BSN, gusta de las tenidas sport e informales y que Gilbert Trigano rara vez usa corbata, testimonia que el vestido, como el lenguaje o cualquier otra propiedad, entra en estrategias cuasi-concientes de manipulación: "Un joven industrial francés nos ha declarado: tengo tres tenidas. Cuando voy a reuniones del comité de desarrollo regional, donde me veo con banqueros y funcionarios, me visto de manera muy estricta. En los negocios mis tenidas son bastante imaginativas, porque trabajo en la industria del mueble, cercana a la decoración. Para visitar las fábricas *me zampo un overol*". (Soy yo el que subraya).

El estilo de vida de la nueva vanguardia ética, expresa muy directamente la estructura del patrimonio que está al principio de su poder y sus condiciones de existencia. Ejecutivos de grandes empresas nacionales, públicas y privadas (distinción bastante artificial a este nivel) o patrones de grandes empresas modernas, muchas veces transnacionales, no están atados a un lugar a la manera de pequeños patrones de empresas locales, notables locales cuyo prestigio es inseparable de un universo de interacciones reales y de todo un trabajo de representación. Referidos constantemente a un "centro", a las direcciones centrales de donde esperan las directivas o los anticipos, su prestigio y su poder está sostenido en buena medida por títulos escolares, también nacionales e internacionales, y están más liberados de los principios y los prestigios locales, cada vez más devaluados a medida que progresa la unificación de los mercados económicos y simbólicos que los reacomoda en la jerarquía nacional e internacional. Convencidos de deber su posición sólo a sus títulos académicos y a la competencia técnica y "humana" ("dinamismo", "combatividad" etc.) que pueden garantizar impregnados de la cultura económico-política que se enseña en los institutos de ciencias políticas o en las *business schools* y de la visión modernista del mundo económico y social que les es solidaria y que contribuyen a pro-

ducir en sus coloquios, comisiones o seminarios, estos "ejecutivos dinámicos" han abandonado el champagne de los patrones "Vieja Francia" (y de toda la visión del mundo, y de Francia, y de Francia en el mundo que los acompañaba) por el whisky de los *managers*, el culto por las "bellas letras" (delegado a las esposas) a cambio del gusto por la información económica, cultivado en inglés. Negación y porvenir de los patrones de antaño, de los que muchas veces son herederos, y de los que no los separa, en el fondo, sino el tiempo, y por lo tanto muchas veces también la edad —lo que puede hacer creer en un efecto de generación en el sentido común del término—, esta es de aquellas que separan para conservar mejor.

No es sólo la estructura interna de las fracciones dominantes sino también la estructura de las relaciones de las fracciones dominantes con las fracciones dominadas, la que tiende a transformarse profundamente, cuando una parte cada vez más importante de la fracción dirigente deriva, si no su poder, por lo menos la legitimidad de su poder, ya no de su capital económico sino de su capital escolar, adquirido en una competencia académica formalmente pura y perfecta. Los nuevos dirigentes de la economía sacan de la nueva cultura de que están dotados, que es una racionalización de su visión del mundo que tiende a imponerse cada vez más con el desarrollo de un sector de la ciencia económica aplicado a la gestión de las empresas, el sentimiento de detentar una autoridad de derecho intelectual sobre la conducta de la sociedad.²⁶ Es así como la oposición entre la "cultura desinteresada" del intelectual, y la "incultura" del "burgués" encerrado en los intereses ordinarios de su práctica, cede su lugar, y no solamente en los nuevos burgueses, a la oposición entre la cultura gratuita, irreal e irrealista del intelectual y la cultura económica o politécnica de los "cuadros modernos", que quiere verse volcada hacia la acción sin ser reductible a la indignidad de una simple "práctica". Los intelectuales en el sentido antiguo no deberían quizá conservar la apariencia del monopolio de prácticas cultural-

26. Sobre esta visión del mundo, ver: Pierre Bourdieu y L. Boltanski, "La production de l'idéologie dominante", *Actes de la recherche*, II, 2-3, jun. 1976 pp. 3-8.

mente legítimas, o al menos de la imposición de la definición de éstas, más que ante la inercia de las instituciones de producción y difusión cultural (y en particular del sistema escolar), el rezago de los hábitos que encuentran un refuerzo permanente en el hecho de que la cultura literaria y artística sigue siendo la forma por excelencia de la cultura "desinteresada" y por ahí, la más legítima de las marcas de distinción en relación a otras clases, y sin duda también ante la división del trabajo entre los sexos que encierra a las mujeres en el privilegio del juicio del gusto y en las funciones de mantenimiento del capital cultural en su forma tradicional, reservando para los hombres la nueva cultura, vertida hacia la acción, la economía y el poder. Por lo que se encuentra confirmado, si esto era necesario, la tendencia de las fracciones dirigentes a pensar la oposición entre el "hombre de acción" y el "intelectual" como una variante de la oposición entre lo masculino y lo femenino.²⁷

Grandezas temporales y grandezas espirituales

Los diferentes tipos de capital cuya posesión define la pertenencia a la clase y cuya distribución determina la posi-

27. La distribución del público de las revistas según el sexo muestra muy claramente esta división de intereses (aunque, como lo sabemos por otro lado, esta sea menos marcada en la clase dominante que en las demás clases): la parte de las mujeres, muy débil dentro del público de las revistas consagradas a la técnica, al automóvil, a la economía o a la ciencia, débil desde que la política está presente, (es decir, en periódicos o semanarios de opinión), sólo iguala a la parte de los hombres en los órganos relativos a la literatura, a casa, a televisión, y las artes. Sabiendo por otro lado que las tasas de feminización —que siguen siendo débiles cuando se trata de publicaciones principalmente orientadas hacia la política— crecen cuando se va de *L' Aurore a France-Soir*, pasando por *Le Monde*, *Le Figaro*, *L' Express*, hasta *Le Nouvel Observateur*; es decir que a medida que disminuye la proporción de fracciones dominantes de la clase dominante, crece la proporción de fracciones dominadas. Se puede suponer entonces con fundamento que la frecuencia de la adhesión a la representación tradicional de la división del trabajo entre los sexos, varía siguiendo la misma lógica entre las distintas fracciones, siendo las más feministas las menos inclinadas a aceptar la definición de tareas según la cual las mujeres son excluidas, o se excluyen, de la política.

ción entre las relaciones de fuerza constitutivas del *campo de poder* y al mismo tiempo las estrategias adoptables en esas luchas, —“nacimiento”, “fortuna” y “talentos” en otros tiempos, capital económico y académico hoy en día—, son a la vez instrumentos de poder y riesgos de la lucha por el poder, de hecho sólo relativamente poderosos y relativamente reconocidos como principio de autoridad y signos de distinción legítimos según los momentos y, por supuesto, según las fracciones. La definición de la jerarquía entre las fracciones o, lo que es igual, la definición de los principios de jerarquización legítimos, es decir uno de los instrumentos y uno de los riesgos de lucha legítimos, es en sí misma un riesgo de lucha entre las fracciones.²⁸

Del hecho de que los que participan en un juego se ponen de acuerdo sobre lo jugado, al menos lo suficiente como para disputárselo, se puede, voluntariamente, acentuar las complicidades que los unen en la hostilidad o las hostilidades que los separan en la complicidad. Basta por ejemplo evocar las relaciones altamente ambivalentes entre los artistas y los patronos de las artes que, al menos en el siglo XIX, son corrientemente patronos en el sentido lato. Estos responden con una suerte de patronazgo paternalista a las provocaciones simbólicas de los artistas, en nombre de una imagen de hecho suficientemente realista de lo que son los productores de bienes culturales, es decir, hijos de burgués en ruptura de bando, o parientes pobres devueltos a sus trayectorias de sustitución. Incluso pueden encontrar el pretexto para la explotación de que los hacen víctimas, en su declarada preocupación de protegerlos contra su “idealismo” y su falta de sentido “práctico”.²⁹

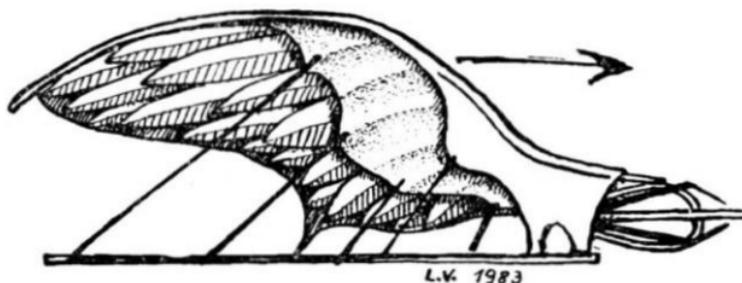
28. Las fracciones dominantes pueden ser lo que son si, y solamente si, el principio de jerarquización económica se impone realmente como dominante; lo cual sucede, al menos por ahora, incluso en el campo relativamente autónomo de la producción cultural, donde la divergencia entre el valor específico y el mercantil tiende a abolirse con el tiempo.

29. Cf. A. Boime, “Entrepreneurial Patronage in Nineteenth Century France”, en: J. Carter H., R. Forster and J. Moody (eds.), *Enterprises and Entrepreneurs, in Nineteenth and Twentieth Century France*, Baltimore y Londres, Johns Hopkins University Press, 1976, pp. 137-208.

Por su lado, los intelectuales y sobre todo los artistas pueden encontrar en la homología estructural entre la relación de dominados a dominantes y la relación de fracciones dominantes y fracciones dominadas, el principio de una solidaridad vivida y a veces real con las clases dominadas siempre jugando a franquicias simbólicas que los "burgueses" están de alguna manera obligados a reconocerles, aunque no sea sino porque están obligados a reconocer la afirmación por excelencia de su punto de honor espiritual en la negación del materialismo popular que encierra la negación "artista" del materialismo "burgués". Los que ocupan la posición temporalmente dominante en el seno de la clase dominante, están en efecto en una situación contradictoria, que los inclina a llevar una relación *ambivalente* con los bienes culturales y los que los producen: rechazados por los intelectuales y los artistas del lado del materialismo vulgar y del anti-intelectualismo viril, deben, cuando se piensa en relación con las clases dominadas, invocar todo lo que invocan contra ellos los intelectuales y los artistas. Y esto sin poder quedar satisfechos completamente de la solución que les ofrecen "sus" intelectuales y "sus" artistas (es decir los intelectuales y los artistas que ocupan en el campo de la producción cultural una posición temporal y temporariamente dominante, homóloga a su propia posición en la clase dominante). La relación misma con el poder temporal y los beneficios correlativos que define al intelectual o al artista "burgués", ¿no despierta sospechas sobre el desinterés que, a los ojos mismos de los dominantes, define a fin de cuentas a los intelectuales y a los artistas? Los intelectuales y los artistas están así situados en el espacio social que han ligado en parte al desinterés y a todos los valores universales y universalmente reconocidos como los más altos (y más aún desde que están más cerca del polo dominado del campo de producción cultural). Las estrategias ideológicas a las que han recurrido para desacreditar las prácticas de la fracción opuesta en el espacio de la clase dominante (y de las que las críticas de izquierda sobre el teatro de derecha dan una idea cabal) deben su perfección cuasi automática al hecho de que, dada la estructura quiasmática de la distribución de los diferentes tipos de capital que hace que los primeros en un orden tengan las mayores posibilidades de ser

últimos en otro, les basta hacer virtud de las necesidades para echar en la arbitrariedad las virtudes correspondientes a otras necesidades. La esperanza de un vuelco en la cúpula de las jerarquías temporales que se engendra en la experiencia vivida como escandalosa de la discordancia entre la jerarquía de las grandezas "temporales" y la de las grandezas "espirituales", se impone como una evidencia práctica a los productores culturales y especialmente a los que ocupan en el campo de la producción cultural una posición homóloga a aquella que los productores culturales en su conjunto ocupan en el campo de la clase dominante. De hecho se oponen a aquellos productores que, ofreciendo productos directamente ajustados al gusto dominante, son los más reconocidos temporalmente, como se oponen a las fracciones dominantes los productores culturales en su conjunto, los escritores y los artistas que son temporal y temporariamente dominados porque sus productos deben producir su propio mercado, son los portadores predestinados de las esperanzas escatológicas que, en tanto sostienen su "asiento en el siglo" y su sentimiento de la "misión", son el verdadero opio de los intelectuales. La analogía con la religión no es artificial: en los dos casos, en efecto, la trascendencia más indiscutible en relación a los intereses estrictamente temporales surge de la inmanencia de las luchas interesadas.

[Traducción de Luis Barrios de la Puente]



VIAJE POR LAS ISLAS DE LA IMAGINACION (Y EL PODER)/ PETER ELMORE

Fernando del Paso
PALINURO DE MÉXICO
México, siglo XXI Editores, 725 pp.



ARTESANO laborioso y deslumbrante, el mexicano Fernando del Paso (1935) es un autor que conoce la paradójica situación de haber alcanzado ya su consagración y, a la vez, ser frecuentado únicamente por públicos minoritarios. Su primera novela, *José Trigo*, le valió en 1966 el "Premio Xavier Villaurrutia" y la que ahora nos ocupa, *Palinuro de México*, obtuvo en 1976 el "Premio de novela México" y en 1982 el consagradorio "Rómulo Gállegos", hasta entonces copado por la cresta del denominado "boom" latinoamericano. Cultista y contestatario, del Paso construye sus novelas como complejos espacios textuales en los cuales la apropiación irónica de la "alta cultura" y el filo político se conjugan. Más allá del formalismo hedonista y del realismo ingenuo, el novelista demanda un tipo de receptor que, al parecer, existe sólo embrionariamente en América Latina: en cierta medida, el "lector ideal" que las obras del mexicano edifican se encuentra desfasado de los lectores concretos; enemigo de una escritura concesiva y facilista, del Paso precisa la complicidad de un destinatario dispuesto a embarcarse en la peripecia de una recepción activa y crítica.

Resumir los temas dominantes de *Palinuro de México* constituye una operación banal y, a la larga, empobrecedora: la historia del romance entre los primos Palinuro y Estefanía; la tragedia de la Plaza de las Tres Culturas; la desenfrenada

y lúdica amistad entre el protagonista, Fabricio y Molkas; las incursiones en la medicina y el mundo publicitario no agotan de ningún modo a la novela sino que sirven de sostén a un riguroso ejercicio del lenguaje, a una búsqueda formal que hace coexistir diversos códigos literarios en una conjunción que cuestiona sólidamente los presupuestos del racionalismo burgués y de su expresión narrativa más depurada: el naturalismo decimonónico.

Opuesta a provocar el espejismo realista, *Palinuro de México* rechaza el estilo cartesiano e "invisible" a favor de un decidido barroquismo irónico, de una norma del exceso aplicada consecuentemente y sin vacilaciones a lo largo de las 725 páginas de la novela. Dramatizando la distancia cultural entre la metrópoli europea y la realidad mexicana, *Palinuro de México* explora esa excentricidad característica de lo que Gilles Deleuze y Félix Guattari han denominado "literaturas menores", entre las que se cuentan la irlandesa y la checa: del Paso emplea la erudición como manera de afirmar una diferencia ante lo canónicamente occidental y, por ello, la enciclopédica información que la novela despliega —sería arduo inventariar los títulos de obras, los nombres de médicos, pintores, escritores y filósofos que recorren el texto— es asumida desde la ironía y la parodia, desde un distanciamiento crítico que reivindica el irracionalismo y un pathos libertario directamente vinculado a la izquierda posterior al Mayo del 68.

La medicina, la pasión de *Palinuro*, posee un valor específico en la novela: ella es la metáfora del saber occidental, el símbolo que compendia la ambigüedad ética de una cultura que opone el conocimiento libresco a una práctica social manipulada por las clases dominantes. *Palinuro*, el tío Esteban y el primo Walter jamás llegarán a ser médicos, pese al impresionante caudal anecdótico que manejan; en ellos el peso de un bagaje prestigioso pero inútil impugna e impide la dimensión práctica. Por otro lado, la institución médica es puesta en cuestión a partir de su férrea sujeción a una visión anti-humanista y opresora: no sólo se condena el mercantilismo de los laboratorios o los feroces experimentos con seres marginales que han permitido avances médicos, sino que la sátira se vuelca sobre un ejercicio profesional (cultural) que se sostiene simultáneamente en la indiferencia, esa for-

ma de negación de la individualidad, y en la mistificación alienante.

Si *Palinuro de México* cuestiona tanto al saber meramente libresco como al pragmatismo subordinado al Poder, su programa alternativo no será un ascetismo filantrópico: el cultismo exuberante del narrador propondrá una apertura desacralizadora hacia una tradición cristalizada por el prestigio social y la comprensión de la dimensión liberadora de una actividad política que involucra la totalidad vital. La revuelta y el amor se integran nítidamente en una perspectiva vitalista y disidente que reivindica, como los estudiantes de las barricadas parisinas, aquello de "La Imaginación al Poder"; la ética surrealista informa poderosamente una visión que hace de la Revolución y del *amour fou* dos momentos de una misma contienda con las rutinas ideológicas burguesas. Los monólogos líricos de filiación vanguardista en los que Palinuro celebra a Estefanía, las parodias del mundo médico y publicitario —en las que resultan claras las improntas de Alfred Jarry y James Joyce—, la reivindicación de lo obscuro y fisiológico, la exploración en lo lúdico y maravilloso, la feroz crítica al establishment mexicano y el barroquismo estilístico confluyen y encuentran su coherencia en el autor implícito de la novela, aquella instancia textual que ordena los versátiles materiales de *Palinuro de México* y les confiere su sentido crítico último.

Indiscutiblemente, la humanista y contestataria ética del surrealismo influyen con vigor a *Palinuro de México*; es preciso aclarar, sin embargo, que resultaría erróneo situar a la novela en el marco de una estricta posición surrealista. Obviamente, no hay nada de escritura automática en la rigurosa arquitectura de la obra y las audaces metáforas que el narrador (los varios elusivos narradores) despliega con frecuencia tienen mucha mayor relación con el creacionismo de un Huidobro que con la poesía de Breton. El propio Fernando del Paso ha proclamado que, en el terreno formal, ha encontrado más inspiración en la pintura surrealista que en su literatura: en efecto, las imágenes que el texto ofrece caudalosamente proporcionan al conjunto una notable plasticidad y, si bien los sistemas modelizadores de la literatura y la pintura son radicalmente distintos, *Palinuro de México* convoca una realidad "visual" cuya relación con la realidad empírica no es de ningún modo ancilar.

Reacia a tolerar el corsé racionalista del naturalismo, la novela se inscribe con nitidez, pero creativamente, al interior de la "tradición de la ruptura". Asumiendo la autonomía de lo ficcional ante lo real, la novela de del Paso enfrenta poderosamente a las poéticas de la mimesis dominantes en el siglo XIX (y en un segmento considerable del siglo XX latinoamericano) y, por ello, no resulta sorprendente que su filiación marche por el lado de la poesía o de las artes plásticas antes que por el de la propia narrativa. De hecho, no puede obviarse un rasgo de *Palinuro de México* que la entronca a la poesía de vanguardia: el texto, poblado por párrafos de extensos periodos, posee una elaborada prosodia que le da un carácter *musical* a la lectura; ello, unido al registro cultista de la prosa, revela en el autor una tenaz indagación por la sensualidad del significante, por un estilo que elude la ilusoria transparencia del lenguaje.

Lo anterior nos conduce a uno de los factores a través de los cuales el texto trabaja críticamente su relación (su confrontación) con el racionalismo burgués y su excrecencia en el campo de la ideología revolucionaria, el materialismo vulgar: el registro barroco, la convivencia de distintos modos de ficcionalizar, la negación en la historia misma de la linealidad temporal —lo que resulta claro en el capítulo "La priapiada"— y del principio lógico del tercio excluido concurren para desbaratar la creencia del realismo ingenuo en el lenguaje como reflejo de lo real. Restituyéndolo a su dimensión de producto cultural —es decir, ideológico— el lenguaje se presenta nítidamente como un modo humano de organizar el continuum social y no como su representación inocente; es por ello que el carácter vanguardista de *Palinuro de México* no se añade a la vocación política de la novela sino que, por el contrario, es el pilar sobre el cual esa vocación encuentra su concreción más sagaz.

El lector de la novela no dejará de sorprenderse por el proteico juego de simetrías y desdoblamientos mediante el cual, por ejemplo, el propio *Palinuro* narrará las acciones de "su primo *Palinuro*" o el primo Walter se convertirá virtualmente en un sosías del protagonista. El tema del doble se encarna cómicamente en Don Próspero, el hemipléjico con "un costado triste y el otro alegre"; la muchacha muerta con la que el personaje central, Fabricio y Molkas fantasean necrofilicamente

deviene sorpresivamente en la propia Estefanía y el joven estudiante cuyo cadáver reposa en la morgue puede ser, a través de un juego de vasos comunicantes, el propio Palinuro. No se trata de una gratuita complicación sino que estamos aquí ante ese elemento fundamental de la novela que consiste en negar la singularidad de los personajes, en subvertir la noción de identidad sobre la cual se cimenta el sicologismo: el distanciamiento irónico no se reduce al empleo del humor y la parodia sino que se proyecta hacia la propia construcción de los sectores, que son habitados por distintos sujetos. La novela en su conjunto ejemplifica aquello que la tía Lusía le confiesa a su hermano, el abuelo Francisco; "¿Sabés? Las cosas son una cosa y otra cosa al mismo tiempo. Son y no son"; una mirada humorística y dialéctica devasta, con rigor y mostrando el influjo de Lewis Carroll, las ecuaciones aún vigentes de la lógica aristotélica.

Ta vez "Palinuro en la escalera o el arte de la comedia", aquella pieza teatral que recuerda inevitablemente al episodio de las sirenas en el *Ulises* de Joyce, sea el capítulo que mejor compendia el procedimiento de reelaborar diversas partes del relato y proponer un vínculo simétrico entre distintos modos de ficcionalizar; los personajes alegóricos, como Scaramouche, Colombina o el Dottore son espejos grotescos de los personajes que disputan ideológicamente ante el problema de la contestación estudiantil mexicana. La parodia del teatro pánfletario, la tradición humorística italiana y los recursos "extrañantes" de la dramaturgia brechtiana se conjugan en un texto que impone un realismo sui-generis, surgido de la intencionalidad política del autor implícito y no del modo de representación: el discurso literario convoca a participar más allá de la lectura, enfrentando en la práctica social las vejaciones del Poder, en vez de gratificarnos con una ficción meramente sustitutoria de la realidad.

Ni novela experimental ni literatura política, la obra de Fernando del Paso acoge y excede esas categorías. Recorridas sus páginas, nos queda la evidencia de haber asistido a una aventura de la inspiración y el rigor, de la imaginación y la inteligencia: de haber leído una de las piezas cumbres de la nueva narrativa latinoamericana. ~

JOSE DE ACOSTA, NOVELISTA PRECURSOR / TEODORO HAMPE M.

José de Acosta.

PEREGRINACION DE BARTOLOMÉ LORENZO.

Edición y prólogo de José Juan Arrom.

Ediciones Copé, 1982. 66 pp.

En meritorio trabajo el filólogo cubano José Juan Arrom, antiguo profesor de la Universidad de Yale, propone reivindicar el carácter literario de la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo*, breve relato compuesto hacia 1586 por el P. José de Acosta, el célebre naturalista jesuita. Conforme al planteamiento de Arrom, dicho texto, que hasta hace poco se hallaba virtualmente perdido entre las obras menores de Acosta, vendría a constituirse en la primera novela escrita en el Perú. Y esto, a pesar de que ese relato había visto la luz ya tres veces antes en Madrid (la primera oportunidad dentro de la colección de *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, publicada por el P. Alonso de Andrade, en 1666).

Imbuída de vasta y profunda ilustración, la personalidad humanística de José de Acosta (Medina del Campo 1540 — Salamanca 1600) se moldeó principalmente durante los años en que cursó estudios de filosofía y teología en Alcalá de Henares, donde sobresalió como uno de los alumnos más brillantes de su generación. Hoy en día lo conocemos sobre todo a través de su *Historia natural y moral de las Indias* (1590), en la que se ocupa de la evolución histórica y costumbres de diversas sociedades indígenas y describe minuciosamente las riquezas minerales, la fauna y la flora del continente americano. Gracias a las dotes de eximio naturalista que allí exhibe, ha merecido el renombre de *Plinio del Nuevo Mundo*.

Apenas hubo concluido sus estudios, y tal como consta por una carta que le dirigiera a San Francisco de Borja, a la sazón general de la Compañía, Acosta solicitó ser enviado a ejercer labores misioneras en Indias. Establecido en Lima desde 1572, este ilustre jesuita desarrolló en nuestro medio una actividad tan intensa como fecunda, poniendo de manifiesto las notables cualidades de su mente y de su espíritu. Catedrático de San Marcos, rector del Colegio de San Pablo, provincial de los jesuitas, calificador del Tribunal de la Inquisición, consejero de virreyes, se dio tiempo para efectuar observaciones científicas en diferentes regiones del país y tuvo una decisiva participación en el III Concilio limense, tomando a su cargo la elaboración de los catecismos en quechua y aimará destinados al adoctrinamiento de la población aborígen. Ello supuesto, no resulta difícil imaginar al P. Acosta en medio del trajín de sus múltiples ocupaciones, y a manera de esparcimiento, escribiendo el ameno relato de la odisea de Bartolomé Lorenzo.

Para empezar, son muy interesantes los datos que ofrece la dedicatoria del texto, dirigida al P. Claudio Acquaviva, preposito general de la Compañía de Jesús, y fechada en Lima a 8 de mayo de 1586, o sea poco antes de que el autor abandonase territorio peruano. Allí explica él las circunstancias en que conoció, en el limeño colegio de la Compañía, a Bartolomé Lorenzo, un hermano coadjutor, "hombre de mucha penitencia y oración" y "de cuya modestia, silencio y perpetuo trabajar me edificué mucho" (p. 29). Y teniendo noticia de los graves y reiterados peligros que Lorenzo había pasado antes de abrazar la carrera religiosa, Acosta le pidió —cuando desempeñaba el oficio de provincial— que le contase las diversas peripecias de su vida. De este modo pudo realizar unos breves apuntes, que luego arreglaría para componer una narración ciertamente animada.

En la dedicatoria, asimismo, trata el autor de proclamar la veracidad de su obra afirmando: "De la certidumbre de lo que aquí refiero no dudo, ni dudará nadie que conociere la verdad y simplicidad de este hermano" (p. 30). Pero si analizamos detalladamente los recursos de que se vale Acosta para elaborar la *Peregrinación*, diríamos que el texto trasciende en verdad el carácter de mera biografía, pues encierra muchos contornos propios de un relato de ficción. Tal aserto

se aclara si tomamos en cuenta las principales corrientes literarias imperantes en aquella época, y en especial el renovado auge de las novelas bizantinas, como la *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea* de Heliodoro. Las novelas bizantinas (llamadas también "de aventuras peregrinas") eran narraciones de rasgos verosímiles, con tendencia a la idealización, que exponían un mundo perfecto, poblado de figuras ejemplares, y cuidaban de guardar la moralidad requerida.

Tomando quizá como modelo a las obras de dicho género, José de Acosta se decidiría a labrar un breve relato de viajes y aventuras. A este efecto adoptó como protagonista a un hombre muy humilde, prácticamente desconocido: el joven portugués Bartolomé Lorenzo, natural del pueblo de Laguna de Navarro, en Algarve. Estructuró la trama novelesca en cinco capítulos, siguiendo básicamente un esquema biográfico, a través del cual se narra la azarosa existencia de Lorenzo desde que parte de su tierra natal rumbo al Nuevo Mundo hasta que llega a Lima y se incorpora a la congregación jesuítica. Y, por añadidura, la determinación de situar las acciones en tierras de este continente le permite al autor desplegar sus amplios conocimientos en materia de geografía americana.

Examinando atentamente los elementos del discurso, se deduce con facilidad que el autor ha querido conferirle un sentido alegórico. Primeramente, aparece con bastante frecuencia el dato de que Lorenzo es víctima de persecución injustificada. Inclusive se dice que éste es el motivo de su venida a territorio indiano, ya que "salió de su tierra para las Indias por una desgracia en que un hombre fue afrentado, y aunque en efecto él no tenía culpa, había contra él algunos indicios" (p. 31). Cosa semejante sucederá en otros pasajes de su extensa peregrinación; por ejemplo, en Jamaica, donde "no faltó quien le levantó un falso testimonio en materia grave, por excusar al verdadero culpado, de que había hecho una maldad con una señora principal" (p. 43), y en Puerto Viejo, donde es encerrado en la cárcel por razones no muy claras. En el plano de lo simbólico, dicha persecución puede entenderse como una referencia indirecta al empeño constante que deben poner los hombres para escapar, para redimirse del pecado original.

De otro lado, acorde con su objetivo de armar una narración edificante, el autor magnifica y distorsiona los rasgos de los paisajes que describe, haciendo que la naturaleza resulte alucinante, torturadora, y al mismo tiempo intensifica grandemente las penalidades que sufre el protagonista. De esta suerte ocurre que, a lo largo de su viaje, Lorenzo experimenta una serie interminable de terribles padecimientos. Todo ello sirve al propósito de mostrar el tortuoso camino a que deben ceñirse los cristianos auténticos para poder alcanzar la salvación.

No son escasas las ocasiones en que Bartolomé Lorenzo padece hambre y enfermedades, es atacado por peligrosos animales y por graves calamidades naturales, y aparece perdido en medio de regiones agrestes, extrañas, "hallándose tristísimo por no ver cielo ni tierra, ni saber qué camino llevaba" (p. 41). Esto quiere decir que suman montones las circunstancias de su fatigosa odisea en que el protagonista se encuentra al borde de la muerte. Pero él logra superar todas esas adversidades gracias a la ayuda que obtiene de personajes religiosos —obispos, comendadores, sacerdotes, clérigos—, así como de compatriotas suyos y de hombres benévolos en general. Y, en última instancia, lo que le salva de ese cúmulo de grandes riesgos y trabajos es su inalterable fe en el auxilio divino.

En concordancia con el afán moralista e idealizador que animaba a la literatura influida por la Contrarreforma, Acosta se esfuerza por presentar a su personaje como un verdadero modelo, dechado de sencillez, humildad y devoción cristianas. Así, a través de las diversas acciones que emprende Lorenzo apreciamos la realización de las tres virtudes teologales de la caridad (hacia los desvalidos), la fe (que le permite librarse de serios contratiempos) y la esperanza (de alcanzar la vida eterna). En su comportamiento no es difícil reconocer muchas trazas de un cristianismo ejemplar: aborrece la riqueza y las cosas mundanas, procura mantenerse casto, protesta enérgicamente contra las "entradas de indios", se impone penitencias, vigiliias, largas oraciones, etc. Observamos igualmente que su vocación religiosa se da con intensidad creciente, y alcanza su punto culminante con su ingreso en la Compañía de Jesús.

En el fondo, el relato de la peregrinación de Bartolomé Lorenzo, que sigue casi la misma ruta transitada décadas antes por Pizarro y sus compañeros, obedece a la intención de señalar que para ese entonces —años 80 del siglo XVI— la empresa de conquista militar de América había sido desplazada por el empuje de una empresa de índole diferente: la cruzada espiritual, que trataba de expandir el ámbito de irradiación del Evangelio. Junto con ello, hemos de considerar que el autor ha pretendido confeccionar una obra no sólo entretenida y edificante, sino también útil y provechosa. Con esta mira se detiene varias veces para exponer el estado social de las colonias indianas, denunciando especialmente las iniquidades que se cometían contra la dignidad humana de indios y negros.

Y por lo que atañe a los aspectos formales, indicaremos que la obra está escrita con prosa vivaz, cautivante, y que su estructura exhibe una bien lograda coherencia. Pero el detalle más significativo lo representa su notable apertura lingüística, ya que se enriquece el castellano mediante el empleo de numerosos términos oriundos de América, relacionados con aspectos variados de la vida natural y social. Se utilizan palabras como *cabuya*, *caimán*, *cimarrón*, *curaca*, *galpón*, *guayaba*, *maíz*; y se explica —entre otros conceptos— que el *mamey* “es fruta estimada en Indias, que tiene el tamaño y hechura mayor que grandes melocotones y tiene dos huesos grandes dentro” (p. 40), que los indios *caribes* eran los que “se comían [a] los hombres” (p. 49) y que las *canoas* “son unos barcos de una pieza, cavados como artesas” (p. 41).

En suma, la argumentación desarrollada por Arrom cumple el objeto de demostrar que el P. Acosta, situado dentro del marco de las más importantes corrientes literarias e ideológicas de su tiempo, elaboró por medio de la *Peregrinación de Bartolomé Lorenzo* un “relato novelesco con algo de biografía real y mucho de lo imaginario y fabuloso” (p. 25). En este texto el naturalista jesuita exponía un modelo narrativo que habría de desarrollarse ampliamente en los siglos posteriores, anticipando inclusive algunas técnicas manejadas por los más célebres escritores de nuestros días. Y por ello bien le corresponde a su nombre un lugar muy destacado entre los precursores de la novela hispanoamericana.

UNA REVISTA DE MUSICA/ ROBERTO MIRO QUESADA

PAUTA, Cuadernos de teoría y crítica musical.
Publicación trimestral de la Universidad Autónoma Metropolitana de México. UAM-Iztapalapa / Av. Michoacán y Purísima / Col. La Purísima / 09340, México, D.F.

Carentes en nuestro medio de una publicación periódica sobre música, debemos recurrir a revistas especializadas del extranjero para estar al día sobre el quehacer musical en el mundo. *Pauta*, que dirige Mario Lavista, es una buena manera de entrar en contacto con esa preocupación. Hacer música en nuestro medio no es lo mismo que hacerla en otras latitudes, y América Latina tiene especificidades culturales que ameritan un análisis a partir de nosotros mismos. Desde luego, no estamos aislados en el mundo, y las corrientes de pensamiento de otros continentes son indispensables para situar adecuadamente nuestro contexto. El mérito de *Pauta* es precisamente ese: informarnos sobre la reflexión musicológica y los fenómenos musicales de Europa y Estados Unidos, y al mismo tiempo presentar los problemas y el devenir de la música en nuestro continente. Quizá este último punto no esté considerado con la amplitud que hubiese sido de desear, aunque ciertamente la mayor incidencia está centrada en México.

La revista tiene ciertas constantes, que casi podríamos llamar secciones. Así, cada número —han aparecido seis— se ocupa más o menos ampliamente de un compositor, ofreciéndonos análisis sesudos de Stravinsky, Mozart, Silvestre Revueltas, Debussy. También se ocupan de informar sobre diversos instrumentos, su devenir y sus técnicas, como el oboe y la flauta. Es decir, hay un nivel didác-

· tico para todos aquellos que aprenden música, unido a un nivel de información que ya comentamos. Conjuntamente con estos dos niveles, hay otro de reflexión, en el que se traducen textos importantes, como aquellos de Adorno, Cage, Berio, Debussy, Carlos Chávez; e incluso textos sobre música de personajes famosos por otros motivos que los musicales: Vallejo sobre Satie, Vasconcelos sobre la nueva música, San Agustín, William Carlos Williams, Giles Deleuze, Barthes, Wittgestein, Ezra Pound.

Junto a estos textos, otros igualmente importantes sobre el Rock y Los Panchos, nos muestran la amplitud de *Pauta*. Si nos atenemos a la opinión de Berio, según la cual la música más importante de nuestros días es la popular, y a la opinión de varios de los mejores críticos que consideran a las canciones de Paul McCartney tan buenas como las de Hugo Wolf, entonces podemos ver que *Pauta* ha entendido por dónde va la música y la estética de nuestro tiempo. Hay aún un gran espacio de la reflexión musical latinoamericana que *Pauta* no alcanza a cubrir. No hay mucha información sobre la música erudita y popular de nuestro continente, ni artículos especialmente preparados por latinoamericanos para esta revista. Con todo, es una tribuna valiosa que seguramente se irá ampliando.

En nuestro país, la falta de una tribuna de este tipo se deja sentir. El quehacer musical peruano, tan rico en sus raíces, recién empieza a difundirse y configurarse, y en esta tarea es imprescindible la reflexión teórica. Pensar en una revista especializada quizá sea aún inviable; pero lo que sí debiera ser considerado con seriedad es el aprovechamiento de espacios periódicos ya existentes en los cuales insertar continuamente artículos al respecto.

Quisiera terminar esta nota transcribiendo una parte de la entrevista que Stephen Montague le hiciera a John Cage con motivo de su septuagésimo aniversario, acaecido en septiembre del año pasado:

SM.—A la mayoría de los compositores les gustan más algunas de sus composiciones que otras. ¿Qué obra u obras tuyas considerarías más importantes?

JC.—Mi pieza más importante es mi pieza silenciosa, 4'33".

SM.—¿Por qué?

JC.—Porque no la necesito para escucharla. La tienes todo el tiempo y puede cambiar tu mente abriéndola a cosas fuera de ella. Continuamente cambia. Nunca es igual dos veces. Es de hecho, y Thoreau supo esto y se ha sabido tradicionalmente en la India, una declaración de que la música es continua. En la India dicen: "La música es continua, somos nosotros los que nos alejamos", de modo que cada vez que sientas necesidad de un poco de música todo lo que tienes que hacer es poner atención detallada a los sonidos que te rodean. Yo siempre pienso en mi pieza silenciosa antes de escribir la siguiente pieza. (*Pauta*, N° 5, enero 1983).

EN ESTE NÚMERO

Cuatro poetas jóvenes conversan aquí sobre la poesía peruana última. Tres de ellos están vinculados a grupos diversos: OSCAR MALCA a Omnibus, RÓGER SANTIBÁÑEZ a Kloaka y ENRIQUE VERÁSTEGUI a Hora Zero, si bien su importante obra poética no es precisamente la más representativa de este movimiento. MARIO MONTALBETTI, miembro de nuestra redacción, no integra ninguna agrupación de poetas.

"En las rosadas nalgas de la estrella" es fragmento de una novela inédita, y sin título aún, de JORGE EDUARDO EIELSON, poeta y artista plástico peruano que vive desde hace muchos años en Europa. "Ventanas sobre Bolívar" son algunas de las que EDUARDO GALEANO abrirá sobre el Libertador en el próximo volumen de sus *Memorias del fuego*. Galeano estuvo brevemente en el Perú en agosto pasado. El texto de HELOISA VILLENA sobre "El eclipse totalitario" se apoya en su tesis doctoral sobre Joao Guimaraes Rosa; los fragmentos de este autor citados en el texto han sido traducidos por su colega, Eduardo Farías, actualmente encargado de prensa de la Embajada del Brasil en Lima.

ROBERTO MIRÓ QUESADA, colaborador frecuente de nuestras páginas, es además crítico musical del diario *La República*. PETER ELMORE lo es de literatura en *El Observador* y acaba de concluir una tesis sobre la poco estudiada obra de Cle-

mente Palma. TEODORO HAMPE ha terminado recientemente sus estudios de Historia en la Universidad Católica del Perú. LEONCIO VILLANUEVA, autor de las viñetas de este número, reside en París y realiza periódicas exposiciones en el Perú. HERNÁN PAZOS, autor de la carátula, ha sido designado este año como uno de los tres representantes peruanos a la Bienal de Sao Paulo. Sobre PIERRE BOURDIEU hay información en el gorro introductorio al fragmento que publicamos.



UNMSM

PERUINVEST



La Gran Financiera

NUEVA SEDE PERUINVEST
Av. Benavides N° 222 - Miraflores
(a una cdra. de Av. Larco)
Telfs. 27-6489, 28-3929, 47-9494, 47-5700.

UNMSM



cedep

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION

socialismo y participación

23

SETIEMBRE, 1983

EN ESTE NUMERO

Consejo Editorial

Transformar la oposición para
transformar el país.

Héctor Béjar

Releyendo el Perú, hoy.

José A. Salaverry

Política financiera.

Marc J. Dourojeanni

El desarrollo rural amazónico.

Robert Paris

Mariátegui y Gramsci: prolegómenos a un
estudio contrastado de la difusión
del marxismo.

Diego García-Sayán

El derecho a la vida y la pena de muerte.

Ronald Reagan

Acerca de como los amos elogian a los vasallos.

Club de París

Acerca del comportamiento de los vasallos.

Agustín Haya de la Torre

Refinanciación de la deuda externa.

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación No. 23,
revista político-social y de arte.

Impresa en INDUSTRIALgráfica S.A.

PEDIDOS:

6 de Agosto 425

Jesús María — Tel. 320695

Apartado 11701 — Lima 11, Perú

UNMSM

BANCO MINERO del PERU

POR SUS AHORROS

82.12%

**PAGAMOS EL INTERES NOMINAL DEL
60% ANUAL CON CAPITALIZACION
DIARIA**

**OBTENIENDO UNA TASA EFECTIVA DE
82.12% ANUAL, libre de
impuestos**

A. VÉLEZ S.



**CON EL RESPALDO DEL ORO
DEL BANCO MINERO
GUARDIAN DE SU DINERO**

BANCO MINERO del PERU

UNMSM

REVISTA IBEROAMERICANA

ORGANO DEL INSTITUTO INTERNACIONAL DE LITERATURA IBEROAMERICANA

Director-Editor: ALFREDO A. ROGGIANO

Secretario-Tesorero: BRUCE STIEHM

Dirección: 1312 C.L. Universidad de Pittsburgh. Pittsburgh, PA 15260

SUSCRIPCION ANUAL:

Países latinoamericanos: 20 dls.

Otros países: 25 dls.

Socios regulares: 30 dls.

Socios protectores: 35 dls.

Suscripciones y ventas: Gloria Jiménez Yamal

Canje: Lillian Seddon Lozano

Dedicada exclusivamente a la literatura iberoamericana, publica estudios, notas, bibliografías, documentos y reseñas de autores de prestigio y actualidad. Es una publicación trimestral.

Saúl Sosnowski

5 PUEBLO COURT

GAITHERSBURGH.: M. 20878 - U. S. A.

HISPAMERICA

Libros de Ediciones Hispamérica

María Luisa Bastos, *Borges ante la crítica argentina: 1923-1960*, 356 p., U\$S 8.00. Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*, 120 p., U\$S 4.00.

Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo*, 120 p., U\$S 3.50.

Oscar Hahn, *Arte de morir* (poemas), 186 p., U\$S 5.00.

Rose S. Minc, editor, *Latin American Fiction Today: a Symposium*, 198 p., U\$S 9.95.

Beatriz Pastor, *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, 120 p., U\$S 7.95.

HISPAMERICA
revista de literatura

TARIFAS DE SUSCRIPCIONES

Bibliotecas e instituciones: :U\$S 21.00
Suscripciones individuales: U\$S 15.00
Patrocinadores: U\$S 30.00
(Excepción: Año I, nos. 1-2-3 U\$S 25.00)

UNMSM

TEATRO QUECHUA COLONIAL

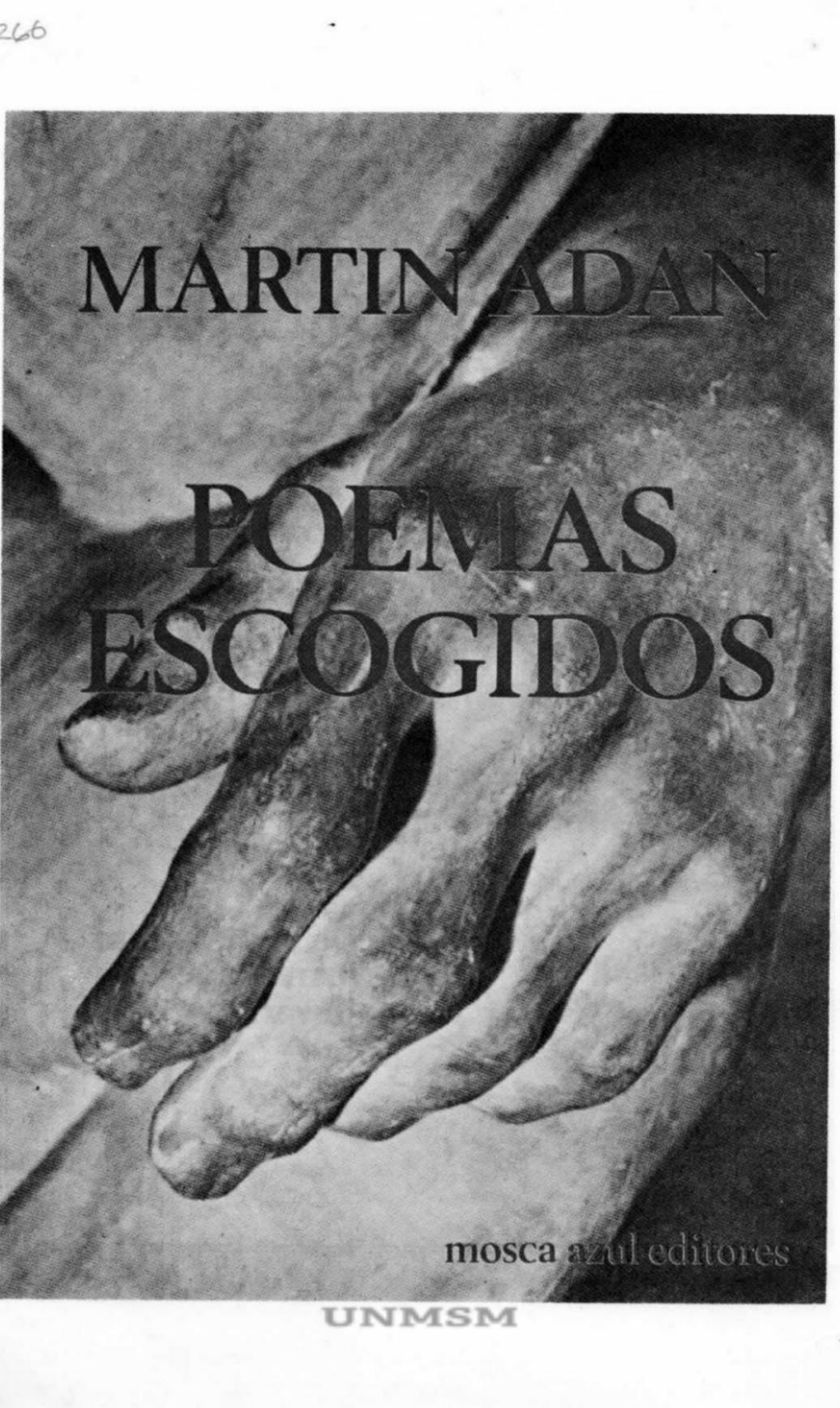
Teodoro Meneses



Edición EDUBANCO

**Fundación del
Banco Continental
para el Fomento
de la Educación y
la Cultura**

**De venta en las
principales
librerías**



MARTIN ADAN

POEMAS
ESCOGIDOS

mosca azul editores

UNMSM

Francisco Guerra García



**VELASCO:
DEL ESTADO
OLIGARQUICO
AL CAPITALISMO
DE ESTADO**

EDICIONES / CEDEP
UNMSM

17

MALCA / MONTALBETTI
SANTIVANEZ / VERASTEGUI
*debate sobre la nueva poesía
peruana*

EIELSON / GALEANO
avances narrativos

BOURDIEU
*crítica social del
gusto*

VILLENA
un eclipse totalitario

ELMORE / HAMPE
MIRO QUESADA
crítica

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR
MOSCA AZUL EDITORES