

MÁRGENES

ENCUENTRO Y DEBATE



Editorial: TODOS SOMOS HÉROES

HOMENAJE

ALBERTO FLORES GALINDO

Eduardo Cáceres / Peter Elmore

INÉS GARCÍA

Alberto Adrianzén / Bruno Revesz

DANIEL DEL CASTILLO

Gonzalo Portocarrero

TECNOLOGÍA Y CULTURAS

Gustavo Buntinx: EL RETORNO DE LAS LUCIÉRNAGAS

Nelson Manrique: ANTIUTOPIAS, MIEDOS Y PESADILLAS

José Carlos Mariátegui Ezeta: TECNO-REVOLUCIÓN: ¿FALSA EVOLUCIÓN?

LA REGIONALIDAD DE LOS CONCEPTOS EN LA CULTURA

William Rowe

EL DEBATE ENTRE ANDINOS Y CRIOLLOS

Luis Nieto Degregori

RESEÑAS

José Carlos Ballón, Benjamín Marticorena, William Stein

Año XIV, Nº 17

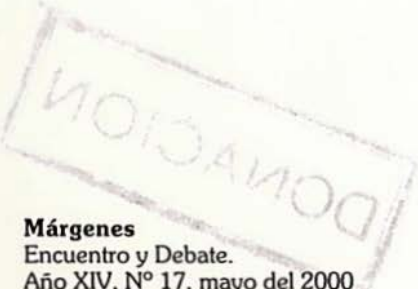
UNMSM-CEDOC

Proc. Casa de Estudios del Socialismo Sur.

DONACION

U. N. M. S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO MODERNO





Márgenes

Encuentro y Debate.

Año XIV, N° 17, mayo del 2000

Comité Editorial

Gustavo Buntinx, Juan Carlos Callirgos, Iván Hinojosa, Gonzalo Portocarreo, Oscar Ugarteche. Coordinador de este número: Nelson Manrique

Miembros fundadores

Alberto Flores Galindo (1949-1990), Inés García (1947-2000)

Colaboradores

Rafael Drinot (Barcelona), Peter Elmore (Boulder), José I. López Soria, Michael Löwy (París), Florencia Mallon (Wisconsin), Fernando Martínez (La Habana), Joan Martínez Alier (Barcelona), Rodrigo Montoya, Liisa North (Toronto), Deborah Poole (New York), Gerardo Rénique (New York), José Luis Rénique (New York), Gilles Riviere (Buenos Aires), Guillermo Rochabrún, William Rowe (Londres), Cyril Smith (Londres), William Stein (Texas), Ernest Tugendhat (Santiago).

Edición: Maruja Martínez

Secretaría: Gaby Quispe

Impresión: Tarea Asociación Gráfica Educativa
Psje. María Auxiliadora 156-164 - Breña
Telfs. 332-3229, 424-8104

ISSN: 1017-8910

Correspondencia:

SUR Casa de Estudios del Socialismo
Apartado 14-0098. Lima, Perú
e-mail: casasur@computextos.com

Av. Brasil 1329, Of. 201, Lima 11
Telefax: (511) 423-5431

Hecho el depósito legal Registro N° 96-1273

ÍNDICE

EDITORIAL	5
HOMENAJE	
“No hay tal lugar”: Utopía, ucronía e historia / <i>Eduardo Cáceres</i>	11
La metamorfosis del fuego: La utopía andina como relato y drama/ <i>Peter Elmore</i>	29
Cruzando las fronteras/ <i>Bruno Revesz</i>	43
¿No es cierto, Inés? / <i>Alberto Adrianzén</i>	49
Se nos fue Daniel del Castillo/ <i>Gonzalo Portocarrero</i>	51
ENCUENTRO: TECNOLOGÍA Y CULTURAS	
El retorno de las luciérnagas. Deseo aurático y voluntad chamánica en las tecnoesculturas de Francisco Mariotti/ <i>Gustavo Buntinx</i>	55
Antiutopías, miedos y pesadillas/ <i>Nelson Manrique</i>	95
Tecno-revolución: ¿Falsa evolución?/ <i>José Carlos Mariátegui Ezeta</i>	127

APROXIMACIONES

La regionalidad de los conceptos en el estudio de la cultura y la experiencia en JALLA/ <i>William Rowe</i>	143
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

El debate entre andinos y criollos en la narrativa peruana última/ <i>Luis Nieto Degregori</i>	155
------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

RESEÑAS

Gran fuerza bajo la piel, gran riqueza bajo la pluma/ <i>William Stein</i>	171
-------------------------------------------------------------------------------	-----

Nueva ciencia y buen gobierno/ <i>Benjamín Marticorena</i>	179
------------------------------------------------------------	-----

El paradigma decimonónico de la modernización/ <i>José Carlos Ballón</i>	183
-----------------------------------------------------------------------------	-----

Algunas actividades de SUR en 1999	189
------------------------------------	-----

TODOS SOMOS HÉROES/EDITORIAL

EL PERÚ vive el final de una etapa. La crisis política abierta por las elecciones generales del nueve de abril ha quebrado la imagen monolítica e invencible del ingeniero Fujimori y ha roto con el marasmo y resignación que dominaba a buena parte de la población peruana, reacia a protestar masivamente en las calles y convencida de la inevitabilidad de una inminente reelección.

A pesar del bloqueo informativo, la descarada utilización de los recursos estatales y el escandaloso recurso del fraude, Fujimori no pudo imponer su triunfo en primera vuelta. La reacción interna, encabezada por los jóvenes, tomó las calles de las principales ciudades del país. El descontento embalsado durante años hizo explosión y centenares de miles de manifestantes movilizados militantemente cambiaron el mapa político del Perú. La presión internacional sobre Fujimori llegó por distintos canales. Observadores externos y corresponsales extranjeros denunciaron al mundo entero un inventario de irregularidades pocas veces visto en un mismo proceso electoral. El gobierno norteamericano llegó a lanzar amenazas draconianas ante la eventualidad de la consumación del fraude. En este escenario, Fujimori tuvo que ceder ante la amenaza de ingobernabilidad que habría surgido de un gobierno ilegítimo.

Los problemas de Fujimori, sin embargo, van más allá de las contingencias electorales. En primer lugar, se enfrenta ahora a una oposición unida (independientemente de las motivaciones) alrededor de un candidato que puede derrotarlo electoralmente y que puede convocar amplias manifestaciones en su contra en caso de perder. En segundo lugar, si vence en la segunda vuelta tendría que hacerlo por un mar-

gen enorme de ventaja y con sufragio y cómputo transparentes para limpiar la imagen de fraude. En tercer lugar, un hipotético gobierno suyo lo enfrentaría nuevamente a un parlamento que no podría controlar fácilmente, como el del período 1990-92, pero esta vez con el agravante de no poder repetir un autogolpe. Finalmente, enfrenta una alarmante recesión, agravada por el dispendio de recursos estatales en la campaña electoral, justo cuando hay una crisis en marcha en el sistema capitalista mundial.

Muchos de los que apoyan a Fujimori aseguran que él garantiza orden y estabilidad. Pero, a estas alturas, el presidente re-reeleccionista ya no es capaz de conjurar los males, sino más bien promete convocarlos. También en ese sentido el fujimorismo contempla, anonadado y negador, el nuevo escenario político peruano.

Sin embargo, este agitado proceso nos debiera llevar a reflexionar sobre algunos aspectos que van más allá de la coyuntura electoral inmediata. El primero es que el pueblo no es una desvalida masa de maniobra. El oficialismo desarrolló una abrumadora campaña dirigida principalmente a ganar o conservar el apoyo de los sectores populares urbanos y rurales, pero no ha podido evitar que una parte de éstos optase por el candidato opositor a pesar de todo lo que arriesgaban con dicha decisión. De la misma manera, la insensatez de una oposición guiada por ambiciones mezquinas llevó a la fragmentación en múltiples candidaturas para afrontar la primera vuelta, a pesar del claro mandato de unidad que venía de las masas. El voto popular corrigió esta situación, imponiendo la unidad en torno a un candidato que acaparó más del 40 % de los votos, y castigando con la virtual desaparición a las organizaciones que no supieron ponerse a la altura de las circunstancias.

En segundo lugar, el sorprendente caudal electoral de Fujimori, independientemente de maquillajes estadísticos y maniobras psicosociales, obliga a explorar las razones por las que numerosos peruanos siguen respaldando al régimen a pesar de su inflexible autoritarismo y su incapacidad de mejorar la situación económica. Más allá de resaltar la manipulación interesada de masas pauperizadas sujetas a la extorsión ante la eventualidad de perder el sustento diario o a incidir en los temores de la clase media ante el fantasma de la inestabilidad, es indispensable reconocer que el régimen ha logrado construirse una

base de apoyo popular a partir de medidas concretas como la construcción de infraestructura o el incremento de la ayuda estatal que, en varias zonas, complementa la aceptación que tenía por sus éxitos iniciales de los noventa. Tal constatación nos lleva a afirmar que la lucha contra el fujimorismo no termina con la remoción de la cúpula gobernante, sino que necesita remontar fenómenos de largo alcance y ámbitos diversos como una cultura política autoritaria en varias franjas de la población, el resurgimiento del clientelismo como estrategia de las organizaciones populares y una alianza militar-campesina en las ex-zonas de emergencia.

Aun así, no puede soslayarse un irreversible cambio de la escena política en la que la movilización popular, principalmente juvenil, ha vuelto a ser participante primordial. Tanto más elocuente y significativa por no haber respondido a las directivas de partidos ya inexistentes. En varios cruciales momentos, fue el valor y la entrega de esa suma espontánea de voluntades subjetivas la que torció el brazo de una historia que se pretendía cautiva. Y se le dio así vibrante razón al persistente cántico que se dejó escuchar entre varios grupos de manifestantes: «Todos somos héroes.»

Todos somos héroes. Pero el heroísmo no basta. Y los legítimos entusiasmos que con él se generan no deben desarmar nuestra vocación (auto)crítica. Alejandro Toledo captó el grueso del apoyo electoral de la oposición no porque haya presentado un programa donde la gente vea la solución de sus problemas, sino por la carencia de otras alternativas convincentes. Esta situación, sin embargo, pudiera rápidamente verse enturbiada si Toledo repite el esquema personalista del fujimorismo. Debe recordar que antes que el apoyo a un proyecto, él recogió la voluntad de las mayorías nacionales de terminar con un estado de cosas que ya resulta intolerable.

Hoy no parece existir ni el programa ni el candidato ideal, sea ya dentro o fuera del marco electoral que se nos ha impuesto. El problema no es tanto de personas, cuanto de carencia de alternativas programáticas cualitativamente distintas a aquella que Fujimori encarna. El contexto económico del país deja pocos espacios para cambios significativos. Los trabajadores han sido los grandes ausentes en las preocupaciones de los partidos empeñados en reclutar empresarios para sus listas parlamentarias. La izquierda como tal no ha participado

de esta contienda porque su comprensión de lo que está pasando (en el mundo, no sólo en el Perú), se encuentra a la cola de los acontecimientos, de manera que apenas puede recurrir a respuestas reactivas. Tanto así que los ajetreos electorales le impidieron percibir las cruciales movilizaciones de Davos, Seattle y Londres contra el FMI y el Banco Mundial. Por todo ello, sigue siendo una tarea fundamental desarrollar la crítica profunda del proyecto socialista. No sólo en aquellos aspectos en que éste ha quedado desactualizado en relación con la nueva fase a la que ha ingresado el capitalismo con la revolución científico-tecnológica en curso, sino también en otras graves cuestiones donde las revoluciones del siglo pasado –el siglo XX– han demostrado errores radicales: errores de raíz.

La crítica del proyecto socialista debe ser también su renovación, sin embargo. Es desde ese espíritu, reflexivo pero agitador, que *Márgenes* se suma al espíritu de las jornadas heroicas del histórico abril del 2000. Bienvenido tercer milenio.

HOMENAJE

UTOPÍA, OCURRIA E HISTORIA

En la historia de la literatura latinoamericana, el tema de la utopía ha sido tratado con frecuencia. Desde los tiempos de la colonia, los escritores han buscado en la utopía un espacio para expresar sus ideas y sentimientos. En el siglo XIX, la utopía se convirtió en un género literario muy popular, y en el siglo XX, se convirtió en un género literario muy importante. La utopía ha sido utilizada por los escritores para criticar la sociedad y proponer cambios. En este sentido, la utopía ha sido una herramienta muy poderosa para los escritores latinoamericanos.

La utopía ha sido un tema muy importante en la literatura latinoamericana. Desde los tiempos de la colonia, los escritores han buscado en la utopía un espacio para expresar sus ideas y sentimientos. En el siglo XIX, la utopía se convirtió en un género literario muy popular, y en el siglo XX, se convirtió en un género literario muy importante. La utopía ha sido utilizada por los escritores para criticar la sociedad y proponer cambios. En este sentido, la utopía ha sido una herramienta muy poderosa para los escritores latinoamericanos.

La utopía ha sido un tema muy importante en la literatura latinoamericana. Desde los tiempos de la colonia, los escritores han buscado en la utopía un espacio para expresar sus ideas y sentimientos. En el siglo XIX, la utopía se convirtió en un género literario muy popular, y en el siglo XX, se convirtió en un género literario muy importante. La utopía ha sido utilizada por los escritores para criticar la sociedad y proponer cambios. En este sentido, la utopía ha sido una herramienta muy poderosa para los escritores latinoamericanos.

“NO HAY TAL LUGAR”¹

UTOPIA, UCRONIA E HISTORIA

Eduardo Cáceres Valdivia

I

HACE MÁS DE DIEZ AÑOS, Alberto Flores Galindo publicó *Buscando un Inca*, libro que recogía preocupaciones y trabajos del autor acumulados en el transcurso de más de una década. Altamente polémico, el libro fue considerado como ejemplo acabado de un estilo peculiar de historiografía a la vez que testimonio de las inquietudes políticas de aquel momento. La publicación, al año siguiente y bajo el mismo auspicio editorial, del libro de Manuel Burga (*El nacimiento de una utopía*, IAA, Lima, 1987) daba cuenta de una preocupación compartida durante varios años por ambos autores. En realidad ambos libros, más allá de las diferencias de enfoque que serán comentadas más adelante, culminan un proyecto que se inició como el intento de hacer un ejercicio de “historia total” en relación al campo peruano: la historia de los cultivos, de la economía, los movimientos sociales y sus relaciones con el poder. Se trataba de un proyecto similar al que había dado origen a *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*², la voluntad de englobar el

¹ Definición de la palabra *Utopía* según Francisco de Quevedo en el prólogo a la mutilada edición española de la obra de Tomás Moro, editada por Gerónimo Antonio de Medinilla y Flores (1627).

² Alberto Flores Galindo y Manuel Burga: *Apogeo y crisis de la República aristocrática*, Rikchay, Lima, 1980.

análisis de las estructuras con el de las mentalidades, la mirada sobre el paisaje con el recuento demográfico, la comprensión de la cultura con el análisis político.

Cómo así un proyecto derivó en otro, es parte de lo que intenta explicar este artículo. Dicho de otra manera: ¿Por qué dos historiadores de inspiración marxista, profundos conocedores de la historiografía francesa, discípulos de Ruggiero Romano —director de sendas tesis doctorales³—, abandonaron el intento de escribir una historia del mundo material para abocarse a la historia de una idea? Si bien la atención se centrará en la obra de uno de ellos —Alberto Flores Galindo— la argumentación llamará una y otra vez la atención sobre aspectos del trabajo de Burga. Dado que no se trata ni de autores ni de obras marginales al quehacer historiográfico contemporáneo —incluso, explícitamente vinculados a los temas y proyectos del momento— reflexionar en torno a ellos es reflexionar sobre temas recurrentes: pasado y presente, historia y sociedad, ucronía y apuesta utópica.

Buscando un Inca es una obra polémica. Tanto por el autor como por el tema. Más aún en el contexto de la segunda mitad de la década de los años ochenta, adecuadamente descrita por Nelson Manrique: “En nuestro país coexisten hoy en un mismo espacio la guerrilla más fuerte de América del Sur, la izquierda legal de mayor presencia política —la Izquierda Unida— y el partido reformista históricamente más importante del continente en el poder: el Apra. Contribuye a singularizar la situación el hecho de que éste no parezca un precario equilibrio capaz de romperse en el corto plazo”⁴. Escribir en tal contexto, más aún, escribir historia no podía escapar a las tensiones de tal equilibrio. Flores Galindo, autor que explícitamente reconocía sus pre-juicios (entendidos en su sentido literal, como convicciones previas a cualquier

³ La de Manuel Burga fue publicada por el IEP en 1976 con el título: *De la encomienda a la hacienda capitalista*. La de Flores Galindo tuvo una primera edición con el título *Aristocracia y plebe en Lima. 1760-1830*. La segunda edición (Horizonte, Lima, 1991), revisada por el autor recibiría un nuevo título: *La ciudad sumergida*. Para una explicación de este cambio en el contexto de las preocupaciones del autor ver en el tomo 1 de las *Obras completas* de Alberto Flores Galindo la “Introducción” —escrita por el autor de esta ponencia— particularmente las pp. xxiv-xxv.

⁴ Nelson Manrique y Alberto Flores Galindo: “Democracia y campesinado indígena en el Perú contemporáneo” en *Violencia y Campesinado*, IAA, Lima, 1986, p. 5.

juicio) difícilmente podría merecer lecturas que no sean prejuiciosas. El problema de algunas es que son lecturas que no leen para interpretar —y criticar— sino que imaginan leer, critican sin comprender. Al día siguiente de su publicación, *Buscando un Inca* comenzó a ser catalogado como “un discurso histórico antimoderno y conservador”, ejemplo de filosofía de la historia al estilo de Hegel⁵.

Se trataría de una historia construida como epopeya cuyo *télos* (o final) no es sino la restauración de un pasado glorioso. Una “utopía arcaica”, para utilizar la frase con la que Vargas Llosa caracteriza el proyecto literario de Arguedas⁶. No sólo el título de la obra de Flores Galindo deja esta sensación, también algunas de sus afirmaciones: “La utopía andina no es únicamente un esfuerzo por entender el pasado o por ofrecer una alternativa al presente. Es también un intento por vislumbrar el futuro”⁷. Una lectura más atenta permite descubrir algunas problemas irresueltos en el discurso de Flores Galindo. La oscilación entre una visión unitaria de la Utopía Andina y otra que resalta su pluralidad⁸; la intención de buscar las vinculaciones entre las ideas y los hombres que las producen, lo limitado del resultado en varios casos. Reconocer estos problemas, sin sumarse a las críticas fáciles al libro, nos permitirá descubrir algunas claves poco exploradas del mismo. Y así intentar ir más allá del punto en el que esta obra dejó planteada la relación entre historia y presente.

II

Una de estas claves aparece en el fragmento final del capítulo tercero “La chispa y el incendio de Juan Santos Atahualpa”. Este capítulo, junto con otros dos (el V y el VIII), fue añadido por el autor a la segunda edición (1988) del libro. Al hacer el balance de la rebelión de Juan

⁵ Enrique Urbano: “Introducción” a *Modernidad en los Andes*, Bartolomé de Las Casas, Cusco, p. XXVIII.

⁶ Curiosamente en *La utopía arcaica*, el libro de Mario Vargas Llosa la opinión sobre Flores Galindo es bastante matizada, a partir de reconocerlo como un marxista heterodoxo.

⁷ Alberto Flores Galindo: *Buscando un Inca*, IAA, Lima, 3a. edición, p. 72.

⁸ Como aparece por ejemplo en la página 19: “La utopía andina es los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad”.

Santos Atahualpa en 1748, anota: "En el caso de Juan Santos esa paradójica confluencia entre el éxito y el fracaso encierra el mismo problema que encontraremos en 1780 con los tupamaristas y después con otras rebeliones andinas. La incapacidad para orquestar voluntades, las dificultades para constituir un movimiento social. Al parecer, empleando las mismas palabras de un fiscal español, indios y nativos no eran de la "misma naturaleza", es decir, no compartían los mismos intereses. Estas voluntades contrapuestas expresan, en última instancia, no sólo espacios diferentes sino tiempos igualmente contrastados. (...) Dilucidar estas cuestiones permitiría saber por qué este país de tan antigua historia campesina y que además ha soportado una dura imposición colonial, no ha producido una revolución social exitosa. La tarea ha sido postergada de una generación a otra"⁹.

Las dos rebeliones campesinas más importantes del s. XVIII dejan para Flores Galindo una sola lección: la imposibilidad de articular una voluntad nacional a partir de ellas. No sólo en relación con los sectores no-indígenas de la sociedad colonial, sino en relación a las propias poblaciones indígenas. No era tan cierta la tesis que había ganado consenso en los predios de la "nueva historia" de que en dos siglos la dominación colonial había transformado "las cuarenta naciones" de las que hablaba el cronista en una masa de siervos. La afirmación se reitera al analizar otros momentos de la historia. Refiriéndose a los episodios de "guerra de castas" a los que se alude repetidas veces a inicios del siglo XX, Flores señala: "Vista de cerca, la imagen de una "guerra de castas" parece esfumarse. No es una lucha, en sentido estricto, de mistis contra indios. Se enfrentan los mistis contra los sublevados, pero en ambos bandos hay indios. A veces pelean una comunidad contra otra; en ocasiones son colonos contra comuneros, sin que falten los conflictos al interior mismo de las comunidades (...) La diferenciación social en los pueblos indios estaba más avanzada de lo que habían supuesto los indigenistas"¹⁰.

Una pregunta, forma privilegiada de expresión de Alberto Flores¹¹, puede resumir estas apreciaciones: ¿"por qué este país de tan

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 334-335.

¹¹ Antonio Melis: "Apuntes sobre el estilo literario de Alberto Flores Galindo", *Márgenes* N° 8, Lima, 1991, p. 108.

antigua historia campesina y que además ha soportado una dura imposición colonial, no ha producido una revolución social exitosa"? Paralelos interrogantes motivaron otras obras: *Los mineros de la Cerro de Pasco* y la ya mencionada *Aristocracia y Plebe*¹². Todas ellas condensan el sentido de su indagación histórica: ¿por qué no fue posible una revolución social en la crisis de los años 1930? ¿por qué no fue posible ni una revolución campesina ni una revolución nacional en las décadas de la crisis colonial? A un nivel la respuesta la daría una de las conclusiones de *Aristocracia y Plebe*: "En cierta manera el argumento de este libro podría resumirse negativamente. Las circunstancias que explican por qué no tuvo lugar una revolución. La imbricación entre situación colonial, explotación económica y segregación étnica edificaron una sociedad, aunque suene paradójico, tan violenta como estable"¹³.

El balance sobre la rebelión de Juan Santos no queda en lo citado líneas arriba. Quizás sorprenda a algunos lo que viene a continuación: "Si seguimos con el paralelo y atendemos a la duración de una y otra rebelión, a Juan Santos le fue mejor que a Túpac Amaru, pero ninguno de los dos consiguió encontrar al Inca. ¿Por qué? La respuesta es una de las claves de este país. Desde luego no es de los problemas cuya solución ya esté dada y hay que indagarla en el pasado. Incluso tal vez se puede avanzar hacia la salida si dejamos de estar dominados por los recuerdos. Quizá se trate precisamente de no buscar un Inca"¹⁴. En otras palabras: ¿no será que el problema ha estado mal planteado?

Esta última formulación nos obliga a ir más allá de la obra de Flores Galindo e intentar un balance crítico del quehacer historiográfico en el Perú. Esto, en la medida que si se introducen algunos pequeños cambios en las preguntas que motivaron la investigación de Flores Galindo podemos ir reproduciendo las preguntas que han sido fundamentales para otros historiadores: ¿Por qué no hubo revolución de la Independencia ni República real a lo largo del s. XIX —y buena parte del XX—? ¿Por qué no hubo desarrollo capitalista en la época del guano? ¿O modernización —sea cual sea la acepción que se de a este término— en

¹² El primer título corresponde a la tesis de bachillerato presentada en 1972 y publicada en 1974. Se incluye en el tomo 1 de la *Obras Completas*. Sobre el segundo, ver la nota 3.

¹³ Alberto Flores Galindo: *Aristocracia y plebe*, op. cit., p. 183.

¹⁴ Alberto Flores Galindo: *Buscando un Inca*, op. cit., p. 117.

tal o cual momento de nuestra historia? No se trata de intentar responder a estas preguntas. Intentemos una formulación más general de ellas: ¿Por qué no fue posible lo que aparentemente ya estaba maduro en el país? Examinemos su estructura común y su pertinencia al interior de un determinado horizonte de comprensión del país, de la historia, de nuestra relación con ella. Para ello es indispensable esclarecer a que refiere, en este contexto, el término utopía.

III

El tema de la Utopía Andina se puede rastrear en la obra de Flores Galindo desde fines de la década de 1970. En el tomo cuarto de sus *Obras Completas*¹⁵, está incluido un trabajo de 1977, cuyo título es "La nación como utopía: Túpac Amaru", que fue publicado en la *Revista de Sociología* de la Universidad Católica. En el mismo año apareció un número de la revista *Allpanchis* dedicado a "Discurso mítico y discurso utópico en los Andes"¹⁶, la Presentación que hace Henrique Urbano es mencionada por Alberto Flores y Manuel Burga. Cuatro años después, en 1981, Flores Galindo escribe otro texto, "Utopía andina y socialismo" que va a ser publicado en la revista *Educación Popular*, una revista latinoamericana dirigida por Inés García. En 1982, Flores y Burga redactaron un proyecto de investigación: "La utopía andina, ideología y luchas campesinas". Un trabajo que al inicio intentaron en común pero que después devino en dos proyectos diferentes y que dio como resultado los libros ya mencionados.

Es importante señalar que este esquema de investigación, que luego será el libro *Buscando un Inca*, es paralelo a la conclusión de su tesis doctoral, probablemente el trabajo más sólido de Flores Galindo, *Aristocracia y plebe en Lima 1780-1830*, publicado en una primera edición con ese mismo nombre y en su segunda edición con el nombre de *La ciudad sumergida*. Tal como se ha señalado antes, esta relación es muy importante porque la pregunta que motiva la tesis doctoral es la que permanentemente tensiona el texto de *Buscando un Inca* ¿por qué no

¹⁵ Alberto Flores Galindo: *Obras Completas*, Lima Tomo IV, pp. 371-384, 1995.

¹⁶ Henrique Urbano: «Presentación: Discurso mítico y discurso utópico en los Andes», en *Allpanchis*, vol X, 1977, pp. 3-14.

hubo una revolución en el Perú en 1780, por qué se sublevó una parte de los curacas andinos del sur, y por qué el resto del mundo colonial no se movió?

Volvamos por un momento al paralelo con la obra Manuel Burga: ¿qué diferencia ambas obras? En la "Introducción" a las *Obras Completas* de Flores Galindo¹⁷ asumí la opinión de Rodrigo Montoya: la diferencia central entre ambos libros consiste en que *Buscando un Inca* resalta el hecho de que la Utopía Andina era, más bien, una pluralidad de utopías, que no había un proyecto, un contenido único, uniforme, sino un abanico de prácticas, de ideas e imágenes que tensionaban una voluntad a lo largo de varios siglos. En tanto que Burga había tratado de encontrar una estructura estable de representaciones colectivas. Es decir, se ceñía más a un método antropológico estructural que buscaba determinar cuál era el contenido y explicar este contenido principalmente como una celebración de la muerte y el renacimiento del Inca. A partir de encontrar viva esta celebración en varios poblados andinos de la sierra norte, comenzaba a rastrear cómo se había ido construyendo esta fiesta. La obra de Burga es una obra muy minuciosa y erudita, desde un punto de vista estrictamente académico mucho más sólida y consistente que la obra de Flores Galindo. Mientras que éste tiene un estilo más ensayístico, —en su texto intercala reflexiones éticas y políticas—, aquella cumple mejor con las exigencias del rigor académico. Probablemente el hecho de que se publique un año después, cuando ya *Buscando un Inca* había ocupado un espacio importante en el imaginario de los protagonistas de las ciencias sociales y de la política de la década de 1980, llevó a prestar menor atención al texto de Manuel Burga. Esto también lo salvó de los usos y abusos que sufrió el trabajo de Flores Galindo, en la medida que sus preguntas sonaban demasiado parecidas a las que recorrían diversos ámbitos de la sociedad peruana en aquellos convulsos años.

La *utopía* como tema historiográfico tiene, pues, su propia historia. Su peso crece en la medida que otras variables explicativas se eclipsan o difuminan. En un contexto de crisis, descomposición, agotamiento de proyectos, anomia y entrapamiento generalizado, el his-

¹⁷ Alberto Flores Galindo: *Obras Completas, op. cit.*, vol. I, p. xxviii.

toriador trata de construir un discurso desde el que pueda proponerse una alternativa inédita para la praxis social. ¿Dónde anclar tal discurso? Difícil intentarlo en el mundo material (modo de producción, clases sociales, Estado y partidos). Hubo que explorar nuevos escenarios, en particular el de la subjetividad –individual y social– nutrida de las vivencias del presente y, sobre todo, de las tradiciones expresadas como mitos, sueños, relatos, etc. Lo que allí se encuentra es también fragmentario y contradictorio, el discurso apuesta a darle coherencia. De alguna forma Alberto Flores reeditó lo que según Adriano Thilger y José Carlos Mariátegui había sido el aporte central de Marx: haber descubierto/inventado al proletariado¹⁸. Flores Galindo inventó la utopía andina, inventó un discurso que permitiera construir, a pesar de todo, una subjetividad capaz de plantearse una revolución en un país en el cual lo más probable es que no sucediera revolución alguna. Una subjetividad que había, a pesar de todo, inventado revoluciones en contextos en los cuales estas revoluciones no sucedieron. Lo asombroso del libro –como se demuestra en los párrafos citados en relación a Juan Santos Atahualpa– es que incluye su propia refutación, el claro señalamiento de los factores que bloquearon –¿y bloquean?– la revolución social. De allí quizás su sintonía con Cioran a quien cita en un epígrafe: “Bajo cualquier circunstancia debe uno ponerse del lado de los oprimidos, incluso cuando van errados, pero sin perder de vista que están amasados con el mismo barro de sus opresores”¹⁹.

Las palabras “inventó”, “descubrió” suenan a arbitrariedad, pero “inventar” significa también “ver por delante”. No se inventan arbitrariedades, se inventan cosas que están de alguna forma, casi presentes y que uno saca a la luz. En ese sentido creo que la frase sobre Marx es exacta así como también en relación a Flores Galindo. Inventó la Utopía Andina, es decir, unió un conjunto de hechos, de discursos y de prácticas, que en un principio no estaban hilvanados entre sí con esa coherencia, los sacó a la luz, les dio la coherencia de un discurso con

¹⁸ Thilger usa el segundo verbo “inventar”, en tanto Mariátegui lo suaviza algo recurriendo al primero “descubrir”. Ver *Defensa del Marxismo*, Minerva, Lima, 1985, p. 74.

¹⁹ Alberto Flores Galindo: *Buscando un Inca*, op. cit., p. 393.

una determinada capacidad explicativa y motivadora. Actualizó la batalla por la tradición a la que Walter Benjamin invitaba.

En él, como en Mariátegui, hay una constatación muy rápida de que la precariedad, el carácter inorgánico de la sociedad peruana, hacía difícil apostar por sujetos que tuvieran un anclaje material y de clase, en los términos del marxismo clásico. Esta intuición llevó a ambos a buscar otro espacio en el cual definir a los sujetos, ese espacio no podía ser la materialidad de la producción sino la vitalidad del discurso. Esto los ubica a ambos más cerca de diversas tradiciones "idealistas" en el pensamiento peruano. Aunque suene paradójico, en el Perú los idealismos han jugado un papel progresivo, en tanto las propuestas de modernidad de matriz materialista suelen terminar entrampadas. Quien apueste a una lectura materialista de la sociedad peruana difícilmente va a encontrar hechos y causalidades a partir de los cuales construir un discurso explicativo, en un determinado sentido o en otro. Esto sucedió con los positivistas, entre fines del siglo pasado e inicios del actual, y con buena parte de los marxistas en la segunda mitad del siglo xx.

La invención de un discurso fue también la revaloración de un escenario. Las mentalidades como campo decisivo de la historia. Al fin y al cabo los textos en torno a la Utopía Andina son un intento de decir que lo decisivo de la historia peruana no ha sucedido ni en la economía, ni en la lucha política, ni en el crecimiento cuantitativo de tal o cual clase. Lo decisivo en la historia de este país ha sucedido en las mentalidades, ésta ha sido la fuente de transformación del país. Dicho sea de paso, esto significa recuperar el tema de las mentalidades para una historia de estilo progresista o renovador. Normalmente las mentalidades habían sido estudiadas por historiadores más bien tradicionales, privilegiando el discurso de los criollos entre los siglos XVIII y XIX. Curiosamente también para inventar un sujeto: en este caso "la nación peruana".

Los lectores más agudos de *Buscando un Inca* hicieron notar el peculiar status de este texto. Por un lado Nelson Manrique llamó la atención sobre las discontinuidades temporales y geográficas entre los episodios que Flores Galindo analiza²⁰. Ruggiero Romano, el asesor de

²⁰ Reseña publicada en la *Revista Andina*, año 4, N° 1, CERA Bartolomé de las Casas, Cusco, julio 1986, p. 284.

su tesis doctoral, acierta en señalar el carácter ético del texto al escribir después de la muerte de Tito: "Este libro, muchos dirán que es desordenado, que es incoherente, no es así, lo recorre una gran tensión ética"²¹. Similar opinión adopta Guillermo Rochabrún al afirmar que la Utopía Andina en realidad es una ética colectiva, que constituye identidad y sentimiento de pertenencia, que define derechos, que origina reivindicaciones y con estos recursos simbólicos orienta hacia un futuro²². No estamos frente a un texto que pretenda una reconstrucción histórica fidedigna, tampoco frente a un programa político. Cabe preguntarse entonces: ¿Por qué un historiador se plantea la necesidad de construir un horizonte ético, a mediados de la década de 1980? y ¿por qué ese discurso ético-simbólico tiene que construirse en torno al mundo andino? Esas dos preguntas son claves para dilucidar algunos mecanismos fundamentales de nuestra propia conciencia histórica y de nuestra relación con la historia.

Vale la pena llamar la atención sobre una curiosa analogía. En el proceso de su transición "de lo trágico a lo utópico", en el contexto de la crisis húngara, 1918, György Lukács va a atravesar por un momento de fuerte reivindicación del idealismo ético. Del trabajo de Ignacio López Soria en torno a esta etapa de la vida del marxista húngaro tomo la siguiente cita: "El idealismo ético es una revolución permanente contra el ser empírico en cuanto tal, en cuanto que no consigue alcanzar el ideal de la ética. Por ser una revolución permanente, una revolución absoluta, es capaz de determinar la dirección del desarrollo verdadero que no alcanza nunca el punto de reposo y de reglamentar la marcha de ese desarrollo"²³.

En la presentación que antecede al capítulo IX, "La guerra silenciosa", abocado a tratar la guerra interna que se inicia en mayo de 1980, el autor explicita las condiciones indispensables para tratar el presente en tanto historiador: "Hace falta recurrir, entonces, a ese elemento vertebral del razonamiento histórico que es el método crítico:

²¹ Ruggiero Romano: "Buscando un Inca se encuentra un gran historiador", *Márgenes* N° 8, p. 94.

²² Guillermo Rochabrún: "Ser historiador en el Perú", *Márgenes* N° 7, 1991, p. 140.

²³ José Ignacio López Soria: *De lo trágico a lo utópico*, Monte Ávila, Caracas, 1978, p. 245.

cotejar las fuentes, ponderar su veracidad, reconstruir los acontecimientos, establecer una cronología y al final no soslayar el juicio moral"²⁴. La prosa nerviosa del capítulo constata el entrampamiento de la guerra, al final el juicio moral triunfa aunque tenga que asumir la forma de una metáfora religiosa para expresarse: "En los Andes, en el pasado, la metáfora cristiana de los muertos volviendo a vivir al final de los tiempos sirvió de aliento a más de una esperanza: quizá todavía sirva"²⁵.

IV

Lo escrito hasta aquí nos lleva a descubrir en esta obra la presencia de un rasgo característico de la historiografía peruana con enormes consecuencias sobre la política y, probablemente más allá, en la vida social nacional: la ucronía.

En la página 120 de *Buscando un Inca* Tito Flores escribe: "En 1780 la revolución tupamarista fue el intento más ambicioso de convertir a la utopía andina en un programa político. De haber triunfado, el Cusco sería la capital del Perú, la sierra predominaría sobre la costa, los gobernantes descenderían de la aristocracia indígena colonial, el indio y su cultura no habrían sido menospreciados. ¿Por qué no triunfó? Para responder esta pregunta se requiere confrontar las ideas con los hombres, los proyectos con la práctica".

En estas líneas el autor hace un ejercicio similar al que Jorge Basadre plasmó en un artículo publicado en la recopilación de 1947, *Meditaciones sobre el destino histórico del Perú*²⁶. Allí, tras imaginar algunos eventos distintos en la historia republicana previa, el maestro tacneño concluye sentenciando: "La Historia del Perú en el s. XIX es una historia de oportunidades perdidas y de posibilidades no aprovechadas" (p. 139). La palabra *ucronía*, reintroducida en el debate contemporáneo por Magdalena Chocano²⁷, al igual que *utopía*, son palabras modernas a pesar de su morfología clásica.

²⁴ Alberto Flores Galindo: *Buscando un Inca*, op.cit., p. 393.

²⁵ *Ibid.*, p. 407.

²⁶ Jorge Basadre: "Ucronías", en *Meditaciones sobre el destino histórico del Perú*, Huascarán, 1947. El artículo debió haber sido publicado después de 1936.

²⁷ Magdalena Chocano: "Ucronía y frustración en la conciencia histórica peruana", *Márgenes* N° 2, 1987, pp. 43-60.

La palabra *utopía* aparece en el siglo XVI, como título del famoso libro de Tomás Moro. La palabra "ucronía" aparece en el siglo XIX justamente en relación con la primera. Utopía, significa "no lugar". Quevedo en el prólogo a la traducción cercenada al español de la *Utopía* de Moro en 1627, traducía "utopía" diciendo "no hay tal lugar"; el prefijo *u-* (ou- en griego) es un prefijo negativo. El propio Tomás Moro lo define como un lugar que no existe en ninguna parte. Después lo usan Leibniz y otros más y desde entonces la palabra *utopía* va a estar vinculada a dos posibles interpretaciones: utopía, sociedad ideal; utopía, sociedad imposible. Optar por una u otra comporta optar por visiones de la historia y la sociedad bastante distintas.

Sea que se atribuya al mismo Tomás Moro o a su amigo P. Giles, es conocido el texto que se antepone a *Utopía* precisando que quizá mejor sea llamar "Eutopía" a tal construcción fantástica, es decir el buen lugar ("*Eutopia merito sum vocanda nomine*"). En griego la partícula "*eu*" es "bueno". "Eutopía" sería el lugar ideal, en tanto bueno.

Los textos dando cuenta de utopías fueron creciendo conforme avanzaba la edad moderna: En el siglo XVI, se registran hasta siete utopías importantes en diversos idiomas. En el siglo XVII hay veinticuatro utopías, ocho de ellas en francés. En el siglo XVIII, hasta antes de la revolución francesa se cuentan 64 utopías, de las cuales 51 son en el idioma de los enciclopedistas, fenómeno vinculado, obviamente, con la maduración revolucionaria en Francia.

Estas utopías nunca son inspiradas en el pasado, prefieren mirar a otras civilizaciones, antes que al propio pasado. Tomás Moro no construye su utopía ligada al pasado de la sociedad inglesa, sino inspirándose en otras civilizaciones, reales o inexistentes. Un referente muy frecuente no en Moro pero sí en el siglo XVII y XVIII es China. Buena parte de las utopías en la Ilustración están inspiradas en China, y esto tiene que ver con la gran propaganda que hacen los jesuitas que llegan de China en el siglo XVII. A fines del siglo XVIII las utopías van a comenzar a escribirse mirando hacia América del Norte, teniendo como antecedente el hecho que para autores como John Locke era América el territorio ideal para plasmar un orden político radicalmente nuevo: el liberal.

El rasgo central de todas estas utopías —asunto que Flores Galindo conoce y menciona en su texto, tomando una frase de Bronislaw Baczko— es que tienen un profundo componente racional.

Las utopías, según Baczko, buscan instalar la razón en el imaginario. "Utopía" no es un recuerdo fantasioso del pasado remoto, no es una imaginación llena de duendes; "utopía" son sociedades imaginadas ciertamente, pero con un altísimo componente racional, en la cual nada se deja al azar o la espontaneidad. Esto alejará de los discursos utópicos a quienes escapan al racionalismo mecanicista, caso de Marx y Engels —por la influencia de la dialéctica hegeliana— o de Georges Sorel —por el vitalismo que le subyace. En el caso de este último, la reivindicación del mito se hace en contraposición a la razón y sus hijas ilustradas: las utopías.

Este carácter fuertemente racional de las utopías está sistemáticamente ausente en los discursos que se hilvanan en *Buscando un Inca*. Si uno revisa con detalle la llamada Utopía Andina, es más una reelaboración del mito que una racionalización de un futuro. Y creo que aquí está uno de los problemas. En algún momento de los años setenta se comenzó a dar por aceptada la tesis de que en las sociedades andinas se ha modificado la concepción del tiempo debido a la introducción de la matriz histórica del cristianismo. Y que por tanto, las representaciones articuladas como mitos se reubicaban configurando los embriones de un pensamiento utópico. Creo que es tiempo de revisar en profundidad esta interpretación en la medida que los discursos que se presentan como utópicos tienen más de mitos (re)fundacionales que de formulaciones de un futuro deseado (racional o no) realmente nuevo.

V

Tres siglos después de "utopía" aparece la palabra "ucronía". La acuñó Charles De Rougard Renouvier, francés nacido en 1815, muerto en 1903, discípulo de Comte, demócrata radical en la Revolución de febrero de 1848, socialista luego, anticlerical, y que desde 1851 se dedicó de manera exclusiva a la filosofía. En 1876 publicó un libro llamado *Ucronía o la utopía de la historia*. De matriz positivista, fuertemente influenciado por Kant y por el neo-kantismo del siglo XIX, Renouvier se ubica en el campo de los neocriticistas que se quedan con los fenómenos, descartando la posibilidad de acceder a las cosas mismas.

En el terreno de la ética y de la historia este filósofo va a querer reivindicar con mucha fuerza la contingencia, la libertad. Para él la

historia no esta sujeta a ninguna necesidad. Y para probarlo se le ocurre preguntarse cómo hubiera sido la historia si determinados acontecimientos del pasado no hubiesen sucedido como sucedieron sino de otra manera. En concreto en su libro se plantea la hipótesis de una historia europea en la que no se hubiera introducido el Cristianismo. Su esquema culmina con una Europa que hubiese llegado antes a plasmar regímenes de libertad e igualdad. El estoicismo —hegemónico al menos en las élites en los primeros siglos de nuestra era— hubiese sido un horizonte más adecuado para una historia que alcanzara tales resultados. El término tuvo éxito más allá de las fronteras de Francia: William James lo recibió con entusiasmo como un insumo en la construcción del pragmatismo; Benedetto Croce también lo incluyó, en una matriz neohegeliana, como un recurso para preservar la libertad. La palabra ha sido incorporada por la Academia en la última edición del Diccionario de la Lengua.

La relación entre utopía y ucronía es, más que filológica, lógica. Lo que no es y puede ser, lo que no es y pudo ser. Magdalena Chocano en el texto mencionado utiliza el segundo término para analizar algunas peculiaridades de la historiografía peruana. Según ella, los historiadores peruanos están muy imbricados con su objeto de estudio, tienen una suerte de relación mágica con la sociedad, debido a su relación con el pasado. A ellos se recurre (o recurría hasta hace poco) para encontrar las claves de la vida nacional. Obviamente se supone que estas claves están en el pasado. Pero no en el pasado sucedido, sino en el no-sucedido. El historiador es el profeta *post-factum* que esclarece un presente sombrío sacando a luz las posibilidades desaprovechadas, las oportunidades perdidas. La frustración es el núcleo de nuestra vida histórica, llega a decir Magdalena Chocano en su artículo. El estilo judicial de la historiografía peruana se nutre de la condena radical del presente que alcanza su momento culminante en la obra de don Manuel Gonzáles Prada al hacer el balance de la guerra con Chile.

Riva-Agüero, dos décadas después, va a darle razón al ácrata pero intenta otra explicación y otra vía de salida. Recusa la mera condena moral y se propone regenerar el país reconstruyendo su historia y tratando de recuperar las oportunidades desperdiciadas. Sabemos hasta donde llega Riva-Agüero en su intento de reconstruir un pasado que no fue.

Más allá del texto incluido en sus *Meditaciones* de 1947, Jorge Basadre desarrolla sus propias aproximaciones ucrónicas en diversos lugares. Perdimos la guerra por la ausencia de un gran caudillo, por ausencia de clase dominante. Otras sería la historia si la Independencia hubiese sido en 1811 y no en 1821. Hay una profunda conexión entre ucronía y esta peculiar utopía de la promesa que va a reconstruir Basadre. Este reconocimiento de oportunidades perdidas va a estar vinculada a la afirmación de la idea de *La promesa de la vida peruana*. La vida peruana encierra un núcleo, algo aún no explicitado, una utopía en el sentido que la entendía el marxista Ernst Bloch.

Magdalena Chocano termina su ensayo con la referencia a unas declaraciones que en 1985, le da Heraclio Bonilla a Roberto Miró Quesada en *El zorro de abajo*: “la historia de la sociedad peruana es una historia de sucesivas derrotas”, (...) en la vertiente andina hay una fuente de símbolos que tienen una gran capacidad de convocatoria y una fuerza emocional y épica que es preciso rescatar”. Ante el fracaso estrepitoso, ante la pérdida de todas las oportunidades, ante la ausencia total, tenemos que encontrar algo que esté incontaminado, algo que estando aquí pueda regenerarnos. Lo andino es aquello incontaminado, capaz de regenerarnos, lo único que podría alimentar la reconstrucción de este país.

VI

Volviendo a nuestro tema, retomo la relación entre utopía y ucronía. Nos encontramos con un mecanismo muy simple: la catástrofe nacional, sea ésta la guerra con Chile, la crisis de 1930 o la crisis de los años recientes, es siempre resultado de frustraciones históricas, de ocasiones desperdiciadas, de fracasos previos a los hechos mismos. En ese marco la única posibilidad de encontrar un punto de partida para la regeneración nacional, es buscando en el pasado más remoto. El discurso histórico busca recuperar ese pasado, resaltando aquellos episodios, aquellas voces, aquellos símbolos que pueden dar más fuerza a un punto de regeneración. Aún a costa de idealizar el pasado.

Para muchos las exploraciones en torno a la “utopía andina” no serían sino reediciones de la lógica descrita en el párrafo anterior. Hay, sin embargo, una peculiaridad del estilo historiográfico de Flores

Galindo que no sacrifica el rigor en aras del compromiso ético: se recuperan episodios y personajes sin ocultar sus ambigüedades, sus incoherencias, las contradicciones que los atraviesan. Más aún, el rigor intelectual puesto en juego lleva al historiador a descubrir que no hay tal pasado regenerador: "tal vez se pueda avanzar hacia la salida si dejamos de estar dominados por los recuerdos. Quizá se trate precisamente de no buscar un Inca" (*Buscando un Inca*, p. 117).

Es por ello que para el autor Arguedas más que el portador de una Utopía es "el trovador de un mundo en ocaso". Es decir el testigo lírico de aquello que otros analizan como el debilitamiento de las sociedades rurales andinas. No es casual, entonces, que los principales protagonistas de estos episodios utópicos, sean —Burga lo resume en una frase que es el título de uno de sus capítulos— "Nobles empobrecidos y errantes". No eran indios, pertenecen más bien a las élites locales o regionales, desde Garcilaso y Guamán Poma hasta Arguedas. Empobrecidos ciertamente, gente que ha perdido privilegios, y errantes, que están desvinculados, que han perdido su lugar geográfico y social.

Es muy difícil encontrar en ellos la coherencia que es propia de la utopías renacentistas o ilustradas. Habría que invertir la definición de Baczko, citada anteriormente, "las utopías buscan instalar la razón en el imaginario". Aquí de lo que se trata es de instalar la imaginación en la sinrazón del mundo. Aún a costa de la razón: la locura, la exaltación, la depresión extrema, no son ajenas a sus personajes. En este sentido es interesante la relación que Burga establece entre coherencia y sinrazón, para el caso de los curacas más radicales en la resistencia al orden colonial: "probablemente los sistemas coherentes existan solamente en la cabeza de algunos sacerdotes o curacas de Pachaca —es decir, los que resistieron la aculturación hasta el final— considerados como anormales, fanáticos y hechiceros por los extirpadores de idolatrías, y en estos mismos curas doctrineros probablemente existieron sistemas coherentes para pensar las realidades, pero eran vistos por muchos indígenas como ellos veían a los otros. La coherencia parecía estar reservada en estos momentos de grandes cambios a las cabezas más obsesivas y paranoicas. Los grandes curacas como los encomenderos, vivían en el compromiso entre dos mundos y en esta mezcla bastarda que era el sistema colonial." El lector puede jugar a remplazar 'curacas de Pachaca' por otros personajes de nuestra histo-

ria y preguntarse hasta qué punto lo que Burga presenta en estas líneas no es un esquema recurrente de nuestra historia.

Los personajes de la utopía andina representan irrupciones fuertes del idealismo ético y épico motivadas por fracturas y crisis difíciles de explicar —y más aún resolver— a partir de los actores sociales “realmente existentes” en un momento dado de nuestra historia. No está demás recordar que no se trata de una peculiaridad de nuestra sociedad, fenómenos similares han estado a la base de muchos movimientos contestatarios de sociedades en transición. Se trata de las figuras históricas de aquella “revolución permanente contra el ser empírico en cuanto tal, en cuanto que no consigue alcanzar el ideal de la ética” que entusiasmaba al joven Lúkacs. ¿Volveremos a vivir episodios similares? ¿O será posible reconciliar este idealismo épico con la razón y ambos con la sociedad real? ¿Podrá ser entre nosotros la utopía, como decía Ernest Bloch, “un excedente de realidad” o seguirá siendo una mera compensación frente a sus carencias?

Estas preguntas resumen algunos de los desafíos que nos plantea hoy una relectura de esta apasionada reconstrucción de algunas utopías que es *Buscando un Inca*.

LAS METAMORFOSIS DEL FUEGO: LA UTOPIA ANDINA COMO RELATO Y DRAMA*

SOBRE *BUSCANDO UN INCA*, DE ALBERTO FLORES GALINDO

Peter Elmore

CASI MEDIO SIGLO después de haber dado a la estampa uno de sus libros más polémicos y fecundos, *Perú: problema y posibilidad* (1931), Jorge Basadre observó a propósito de ese trabajo de juventud que “el fenómeno más importante en la cultura peruana del siglo xx es el aumento de la toma de conciencia acerca del indio entre escritores, artistas, hombres de ciencia y políticos”(310). Esa toma de conciencia discurre, sin duda, por más de un cauce ideológico y ha nutrido propuestas de índole variada. A pesar del carácter plural, heterogéneo y hasta variopinto del indigenismo, ese movimiento —o, si se quiere, esa tienda genérica— no alcanza a cubrir todo el espectro al que alude Basadre. Así, por ejemplo, *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes* (1988), de Alberto Flores Galindo, no cabe dentro de los linderos indigenistas, pero se trata de una de las empresas intelectuales más audaces y abarcadoras que la cuestión andina haya engendrado. Aludo a ‘la cuestión andina’ y no ‘al problema del indio’ en virtud de la envergadura del proyecto de Flores Galindo, que se interesa en las construcciones simbólicas y las prácticas sociales de quienes, en el ámbito rural y serrano de Perú, Ecuador y Bolivia, concibieron y alentaron la esperanza radical de un

* Ponencia presentada en la reunión de LASA 2000, Latin American Studies Association, Hyatt Regency Miami, 16-18 de marzo del 2000.

orden alternativo al impuesto por la Conquista. Afirma el autor: "Los personajes de este libro no son sólo indios o campesinos. Ocurre que la utopía andina convocó también el entusiasmo de criollos y mestizos, como Gabriel Aguilar o José María Arguedas. Entre ellos, además, fue vivido de manera más intensa el problema de la identidad: han sido esos sectores intermedios —ni indios ni españoles— quienes repetidas veces han querido reconocerse en un supuesto rostro nacional"(18).

Precisamente, es en la intersección de las necesidades afectivas de los individuos y las urgencias de la comunidad donde la utopía andina se erige; no sorprende, entonces, que la madera de la que está hecha sea la de lo imaginario ni, tampoco, que su evanescente contorno evoque una autoridad ideal, en la cual el orden y el sentido se conjugan. Frente a una configuración social y psíquica cuyos signos son la escisión y la fractura, el deseo de un alto número de sujetos andinos —indios, mestizos y, en menor medida, criollos— propendría la visión de un mundo al que no defina ya la carencia, sino la plenitud: "La utopía andina son los proyectos (en plural) que pretendían enfrentar esta realidad. Intentos de navegar contra la corriente para doblegar tanto a la dependencia como a la fragmentación. Buscar una alternativa en el encuentro entre la memoria y lo imaginario: la vuelta de la sociedad incaica y el regreso del inca"(25). Flores Galindo no lo dice de manera explícita, pero ese retorno a un pasado arcádico, híbrido de historia y mito, sugiere un peregrinaje lleno de riesgos y dificultades hacia el hogar del Padre: las vivencias del desamparo y la orfandad, exacerbadas patéticamente por hostilidades ubicuas y desgarramientos étnicos, inspiran el relato matriz de la utopía andina.

El desenlace imaginado involucra un espectacular vuelco de fortuna y la aparición de un héroe que restituya a la sociedad el bien perdido. Aunque el centro de la transformación atañe a las relaciones políticas y económicas entre los seres humanos, también la naturaleza participa de las convulsiones que anunciarán el cambio. Así, por ejemplo, en un territorio al que asolan periódicamente los sismos, es comprensible que los movimientos de la tierra se incorporen a la sintaxis mágica de los contestatarios y sirvan como presagio o glosa de los movimientos sociales. Por otro lado, en la galería de avatares del Inca figuran personajes históricos y de documentada existencia, como el enigmático peregrino Juan Santos Atahualpa o el próspero arriero José

Gabriel Condorcanqui, pero es preciso advertir que las presencias de carne y hueso cumplen, en definitiva, la función de ilustrar y encarnar en momentos específicos un rol que los trasciende y excede: así, en el imaginario de los postergados, el Inca habría sido menos un individuo que un principio ordenador y un garante del tránsito de una edad inhóspita, desquiciada, a un tiempo de dicha y abundancia.

Si bien el Inca podría inicialmente semejar una abstracción o un concepto, en rigor su status es otro: se trata de una figura –sobrenatural sin dejar de ser humana, simbólica sin tener rango de ficción– que participa decisivamente en una trama cuya sustancia es el tiempo y cuyo motivo argumental es la contienda entre fuerzas antagónicas. En esa figura convergen la plasticidad y el espesor visual de una imagen con la cualidad activa, dinámica, de un personaje. Se entiende, por ello, que los vehículos principales de su manifestación hayan sido el discurso oral de índole mítica –que, en contraste con el texto escrito, incluye siempre un cierto carácter espectacular, de puesta en escena– y la representación pública de danzas y dramas.

Flores Galindo anota que la memoria narrativa de ciertas colectividades campesinas preservó versiones de un relato mítico sobre la restitución de los fueros indígenas: “Entre 1953 y 1972 se encontraron en diversos pueblos de los Andes peruanos quince relatos sobre Inkarrí: la conquista habría cercenado la cabeza del inca, que desde entonces estaría separada de su cuerpo; cuando ambos se encuentren, terminará ese periodo de desorden, confusión y oscuridad que iniciaron los europeos y los hombres andinos (los runas) recuperarán su historia. Los relatos han sido referidos en lengua quechua, por informantes cuyas edades fluctuaban entre los 25 y los 80 años, aunque predominando los ancianos, y proceden de lugares como Ayacucho (ocho versiones), Puno (tres), Cusco (dos), Arequipa (uno) y Ancash (uno)” (28). Lo que me interesa resaltar de la cita previa es su peso en la economía retórica de *Buscando un Inca*, más que su exactitud. Puede objetarse, seguramente, que hay variantes en las que Inkarrí tiene un alcance local y restringido, así como se puede aducir también ejemplos que lo destituyen de su entidad mesiánica; es posible, también, señalar que las historias sobre el monarca descuartizado no cubren el dominio pan-andino y, por el contrario, están aún más dispersas que los miembros de su protagonista. Aunque no sean en absoluto desdeñables, esas

precisiones no alteran la gravitación que la serie de relatos dedicados a Inkarrí cumple en el libro de Flores Galindo: en el seno de una cultura oral y entre individuos que pertenecen a capas subalternas se descubren tanto una lógica alternativa a la de la sociedad hegemónica como una exposición contestataria de las relaciones de poder en el ámbito andino. Más que una referencia erudita, el ciclo de Inkarrí ofrece la certidumbre de que las opciones éticas y políticas del investigador tienen su correlato y su equivalencia en la esfera del imaginario rural y quechua. En esa medida, la crónica de las recopilaciones y de la recepción de los textos de Inkarrí resulta esclarecedora. Lejos de confinarse al terreno especializado de la antropología, el mito del retorno justiciero de un gobernante autóctono ha conocido una divulgación mucho más vasta que la de otros mitos, el de Adaneva, por ejemplo. La raíz de esa popularidad es notoria: contra el estereotipo del indio estólido y pasivo, la variante de Inkarrí que recogió José María Arguedas en Puquío —sin duda, la más frecuentada y la de mayor prestigio simbólico— sugiere la plena conciencia de los agravios sufridos desde la Conquista, así como el anhelo vehemente de una reparación radical.

Durante el gobierno militar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975), el nombre de Inkarrí sirvió para bautizar festivales organizados por el ala más populista del régimen. Aparte de los usos ostensiblemente propagandísticos del personaje, sus resonancias mesiánicas atrajeron también el interés de artistas e intelectuales de izquierda. Así, el mito, entendido como metáfora disidente y surtidor de un ícono nacional, fue apropiado por una franja del aparato estatal y por sectores de la pequeña burguesía ilustrada en los años 70 y 80. En *Buscando un Inca*, Flores Galindo no se suma al número de quienes arrancaron la profecía y su protagonista del contexto en el cual surgieron. Por el contrario, su propósito es el de rastrear la génesis del relato para captar su especificidad histórica y cultural: precisamente a causa de la obvia simpatía que el argumento de Inkarrí despierta en el ensayista, éste se resiste a la tentación de expropriarlo simbólicamente para sus propios fines y, más bien, se propone explicarlo en los términos de la lógica pre-moderna —es decir, ni secular ni progresista— que le dio forma y sentido. En vez de figurarse como una parábola revolucionaria, la biografía mesiánica de Inkarrí pertenece a un orden paralelo al de la razón instrumental de la política y al régimen retórico de la alegoría. Así como

sería ilícito buscar rudimentos de táctica, estrategia o programa en el texto oral, resultaría también impropio creer que su sentido es figurado. Cuando Flores Galindo inserta al ciclo de Inkarrí en la órbita de la "utopía andina", esta última categoría se aplica a un universo mental que es profundamente sincrético; el mesianismo, por ejemplo, es un fenómeno judeo-cristiano; la continuidad de los mundos natural y humano, en cambio, no es incompatible con creencias anteriores a la Conquista. De lo anterior se desprende que el término antónimo de lo andino no es lo occidental, pues éste es uno de los componentes mayores de esa formación cultural y social, sino lo moderno. Hay pasajes de *Buscando un Inca* en los cuales la modernidad es otro de los nombres de Occidente, pero el libro mismo contradice y refuta ese desliz, puesto que registra de modo persuasivo el sello que las prédicas milenaristas y apocalípticas del clero heterodoxo imprimieron en el imaginario andino; sin duda, entre las páginas más lúcidas de la obra de Flores Galindo se hallan las del ensayo "Europa y el país de los incas: la utopía andina", que ilustran cómo durante los dos primeros siglos de dominio colonial el saber mitopoético y sagrado del inconformismo europeo se metabolizó en la conciencia de los conquistados hasta volverse parte de su misma sustancia.

Como señalaba en un pasaje anterior, la construcción de la utopía andina se hace no sólo con los materiales de la narrativa, sino también —y, se diría, principalmente— con los del drama. Así, las representaciones de la captura del Inca, que aún en nuestros días se celebran en el marco de las fiestas patronales de no pocos pueblos en las serranías del Perú, documentan la impronta que el acto de la Conquista ha tenido en la tradición andina. Ciertamente es que las representaciones para-teatrales contemporáneas ocupan sólo tangencialmente al autor de *Buscando un Inca*, pero una de las certezas más profundas que arroja la pesquisa es, justamente, la de la íntima relación entre el núcleo argumental de la utopía y los atributos visuales, dinámicos y festivos del espectáculo comunitario. La división del trabajo entre Flores Galindo y Manuel Burga —que iniciaron conjuntamente sus investigaciones sobre el tópico— llevó a que el segundo se concentrara en la dimensión visual y dramática de la utopía. Aún así, la imagen activa del Inca —es decir, el rol de éste en el orden de las cosas— aparece y reaparece a lo largo del libro. Esa índole dramática del sujeto explica, en buena cuen-

ta, el éxito y la facilidad de su transposición al escenario de la plaza pública: "El teatro popular incluye la caracterización de los personajes —siendo los dos más importantes Pizarro y Atahualpa—, las canciones de las pallas, las danzas, la intervención de todos en las peleas rituales a favor del conquistador o el monarca, además de comidas y bailes durante varios días"(88). De lectura indispensable para profundizar este asunto son, sin duda, *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*, de Burga, y también *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*, de Luis Millones, que a través del caso de Carhuamayo muestra tanto la versatilidad de la fiesta como el influjo —usualmente ignorado— que sobre ella pueden tener miembros de una *intelligentsia* reclutada en el magisterio.

Flores Galindo apunta que las versiones del drama de la Conquista no son uniformes y que, con frecuencia, ni siquiera el desenlace del enfrentamiento es el mismo. Así, "en algunos sitios el inca se abraza con Pizarro; en otros termina decapitado, preso o rescatado". Esa variedad de fines no delata ignorancia del registro histórico; más bien, se debe a que la representación no tiene propósitos didácticos ni pretende mantener, intacta e incólume, una versión ancestral sobre los sucesos de Cajamarca. Lo que está en juego sobre la arena donde la colisión de indios y españoles vuelve a escenificarse, sugiere el ensayista, es la imagen actual del país. En la sierra central, por ejemplo, al margen de cuál sea el término de la contienda, "se asume el discurso del Perú como país mestizo, en el que se privilegia la vertiente occidental sobre la indígena"(88). La observación parece cuestionar la persistencia misma de la utopía andina, al menos de la manera en la que inicialmente la formula el propio autor. Sin la nostalgia vehemente por un orden anterior al dominio de los *mistis*, la efigie del Inca adquiere un valor que, lejos de ser potencialmente contestatario, confirma y formaliza las correlaciones de fuerza vigentes en el país contemporáneo. En una línea de argumentación paralela, Flores Galindo sugiere también que, en pueblos de diversos matices étnicos, el teatro popular serviría para poner las contradicciones locales en el llano y a la vista del común, aun cuando en la superficie de la trama parezca celebrarse la reconciliación entre los adversarios. En agosto de 1984, una visita a la fiesta de Chiquián, capital de provincia en el departamento nor-andino de Ancash, le revela al autor un pueblo a medias desierto y a medias en

ruinas, que con la pérdida de su antiguo lustre se halla a punto de ser relegado por una localidad cercana, Ocros. En ese marco de zozobra y declinación, la puesta en escena permite desfogar rencores de fresca data y actuar, bajo la coartada de una fiesta tradicional, con una beligerancia que en las circunstancias cotidianas sería inadmisibile: "Pero la pelea es una ocasión para que se desborden las tensiones y se deje a un lado la fidelidad histórica. La lucha del Capitán contra el Inca se convierte en una pelea aparentemente de todos contra todos; en realidad, algunos limeños contra quienes se identifican más con el pueblo, ricos frente a pobres, mestizos y blancos de un lado, indios del otro"(75). La batalla campal que Flores Galindo ve con sus propios ojos en 1984 despedaza, sin atenuantes, cualquier hipótesis que quisiera afirmar la continuidad inalterada de la utopía andina. Pero el visitante no se siente refutado por la realidad actual, pues no ha cultivado nunca la conjetura del carácter constante y unívoco de su objeto de estudio: "La biografía de la utopía andina no está al margen de la lucha de clases"(76), señala lapidariamente. De todas maneras, no parece suficiente comprobar que la comedia humana de los Andes incluye un reparto variado de estratos sociales (y, por cierto, las diferencias entre éstos no pueden explicarse solamente con el vocabulario analítico del marxismo). La impresión que deja la crónica de la fiesta de Chiquián es la de que la imaginería y los motivos tradicionales de la captura del Inca operan ahí en un contexto que, en vez de ser utópico, se revela abiertamente pragmático; por añadidura, la proyección simbólica de los actores se recorta de modo drástico, pues en el calor de la refriega quienes habían fingido ser los indios y los españoles de la Conquista vuelven a sus identidades —y sus rencillas— actuales.

Flores Galindo no exhibe el ejemplo de Chiquián como caso paradigmático de lo que a fines del siglo xx significa la escenificación de la captura del Inca. Si lo hiciera, incurriría en una inducción abusiva. Las lecciones que se derivan de ese episodio son de otro orden, y tienen que ver sobre todo con la metodología y las expectativas del investigador. En primer lugar, la única incursión en el trabajo de campo que figura en *Buscando un Inca* muestra que el significado de lo tradicional no se puede fijar por medio de un retorno arqueológico a un sentido prístino, originario; de ahí que saber cuándo, cómo y por qué se realizó la primera representación del drama de Cajamarca no garantice el en-

tendimiento de la trayectoria de esa práctica cultural. En segundo lugar, la experiencia de Chiquián —al poner en relieve la presencia del estudioso, que desde el lugar de los hechos intenta descifrar lo que ve— obliga a problematizar el ejercicio de la exégesis y el análisis; de hecho, ese episodio del libro es singular e ilustrativo porque exhibe el proceso mismo de la pesquisa: la actividad hermenéutica de Flores Galindo no se halla implícita y entre líneas sino que, por el contrario, se pone en evidencia. En tercer lugar, el sentido de la tradición se teje en la actualidad de los sujetos que la invocan y la reconstruyen, de modo que la genealogía de una práctica cultural se concibe como la historia de sus usos y sus re-interpretaciones.

En todo caso, el itinerario de las representaciones populares del Inca —cuyo hito central acaso sea la pieza *La tragedia del fin de Atahualpa*, que es verosímil datar a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII— puede documentarse ya en el siglo XVII. En 1662, un natural del pueblo de San Francisco de Mangas al que se le seguía una causa por supuesto delito de idolatría, niega el cargo pero admite que en una fiesta “sólo se vistió como ynga con otros dos yndios llamados Don García Ricapa difunto y Francisco Callan y otros yndios se vistieron como españoles e ysieron como una guerra”(103). Indica Flores Galindo que el documento citado “puede ser otra de las partidas de nacimiento de la utopía andina”(103) y no deja de señalar que el enfrentamiento entre nativos y europeos parece una mutación de un ritual arcaico en el cual los pastores de altura (o *llacuaces*) se medían con los habitantes de los valles (o *huaris*). La conjetura es creíble, pero el propio autor indica en otro pasaje que es también verosímil un nexo estructural y genético entre la pieza medieval que rememora a Carlomagno y los doce pares de Francia, por un lado, y las versiones dramáticas de la captura del Inca, por el otro. En ese catálogo de fuentes plausibles, a la obra medieval europea y el combate ritual autóctono se les puede sumar el teatro que patrocinaban las órdenes religiosas y la propia corte del virrey. El dato que conviene retener es que, al menos en el siglo XVII, el simple hecho de invocar la memoria del Inca no tenía necesariamente connotaciones sediciosas; de lo contrario, mal se entendería que un sospechoso de resistencia a la ley católica asegurase, a modo de descargo, que su único acto de adhesión pública a los usos indígenas había consistido en “vestirse de ynga”.

La índole espectacular y ceremonial de la utopía andina no se expresa solamente a través de las representaciones de la teatralidad popular. Se advierte también en las figuras de aquellos líderes que reclamaron para sí la calidad de Incas, en particular durante el turbulento siglo XVIII que vio el alzamiento selvático de Juan Santos Atahualpa a mediados de su curso y la gran rebelión quechua y aymara de Tupac Amaru II entre noviembre de 1780 y julio de 1783. En los nombres disímiles del rebelde que se bautizó Juan Santos Atahualpa se alían el fervor milenarista y pentecostal con la memoria del emperador ejecutado. La zona amazónica del Cerro de la Sal, en el Antisuyo del incario, acogió al nuevo Inca, que—siguiendo con minucia los indicios y señales de la mitología pre-colombina—apareció inicialmente con el ropaje de un dios mendigo, presentándose como uno de cuatro hermanos nacidos en el Cusco y diciendo tener el poder mágico de desencadenar sismos: el mito de los hermanos Ayar y la noción del Pachacuti, esa inversión cataclísmica del mundo que anuncia el paso a otra era, se inscribieron así en la insólita estampa del rebelde. Sin duda, no puede reducirse esta operación a una estratagema de embaucador ni, tampoco, tiene sentido diagnosticar a Juan Santos como un megalómano andino. Más productivo resulta reconocer que el carisma del líder—sobre el cual, ciertamente, no hay controversia—fue el resultado de una diestra caracterización en la cual convergen dos vertientes—el cristianismo profético y heterodoxo, y el sistema de creencias pre-colombino—ya mezcladas en el imaginario de ciertos sectores de la periferia colonial. Los seguidores del Inca mesiánico no llegaron a constituir una multitud, pero sus múltiples procedencias llaman la atención: aparte de los nativos amazónicos que formaron el contingente principal de la revuelta, hubo “campesinos indígenas e incluso mestizos y negros”(64). La suma y la síntesis que en el plano de las mentalidades encarnaba el alzado no resultaría, entonces, exótica ni incomprensible para sujetos que tenían un rango marginal, excéntrico, en el ámbito andino.

El testimonio de tres indios a los que, en 1752, se les abrió un proceso por apoyar al rebelde muestra cómo Juan Santos Atahualpa supo cultivar su aura imperial y, literalmente, poner en escena su autoridad: “Estos tres personajes se referían con extrema veneración a la figura de Juan Santos. Durante el juicio dijeron que nadie podía tocar la comida del inca ni pisar sus huellas y debían tratarlo con los vocativos

de 'Cápac Inca, hijo de Dios'"(112). El protocolo indica a las claras un vínculo que, en su verticalismo, acoge características rituales y sagradas: la pompa y circunstancia que enmarcan al líder sirven para exaltar-lo no sólo como caudillo de hombres, sino también como un héroe cósmico en el que, sincréticamente, se traman dos imaginерías —la escatológica cristiana, y la imperial autóctona— luego de pasar por el filtro del deseo de los excluidos. En efecto, ni los descendientes de las panacas reales ni la jerarquía eclesiástica tuvieron nada que ver con la arquitectura simbólica que sostuvo la empresa de Juan Santos Atahualpa. Por cierto, el sistema milenarista del fraile calabrés Joaquín de Fiore, en el que Flores Galindo ve uno de los pilares conceptuales de la utopía andina, se discierne en los temas y los símbolos a los que apeló el líder del Cerro de la Sal, pero no es igualmente perceptible en la prédica y la práctica de Tupac Amaru II, cuya manera de asumir la investidura del Inca difiere profundamente de la que adoptó Juan Santos Atahualpa.

A pesar de las divergencias entre los dos dirigentes, importa notar que ambos cultivaron a conciencia la dimensión ceremonial y retórica de su liderazgo. En el caso de José Gabriel Condorcanqui, se impone subrayar la obvia voluntad de filiación con el último de los incas de Vilcabamba, Tupac Amaru I, ejecutado en la plaza de armas cusqueña en 1572: nuevamente, el nombre es la cifra de una identidad monumental, la marca de un nuevo nacimiento público del sujeto. Flores Galindo señala que ya a principios del siglo XVII, casi 180 años antes que por el Sur andino se extendiera el reguero de pólvora de la insurgencia tupacamarista, en la memoria colectiva se habían fundido los finales de Atahualpa y Tupac Amaru I. Cabría concluir, entonces, que la plasticidad del recuerdo resumió dos muertes históricas en un solo hecho dramático.

Un vasto caudal de combatientes en un territorio —el Sur andino— donde moraba un tercio de la población colonial estuvo en condiciones de hacer zozobrar el poder de la Corona como nunca lo consiguieron las huestes de Juan Santos Atahualpa. En *Buscando un Inca* no se omiten las razones socio-económicas que atizaron el levantamiento más sanguinario de la época colonial, pero conviene para efectos de esta lectura subrayar el tejido imaginario y los gestos simbólicos que contribuyeron a insuflarle un aliento de masas al movimiento. El poder de convocatoria de José Gabriel Condorcanqui, la capacidad de sumar

fuerzas que reveló, dependieron en gran medida de la manera en que inscribió la persona del Inca en su cuerpo y su presencia. A propósito de esto, conviene notar que no se presentó a sí mismo como un avatar mítico, sino como legítimo representante de un linaje. Pese a que las autoridades españolas disputaron la veracidad de sus pretensiones, Tupac Amaru proclamó ser "el cuarto nieto del último inca"(173). No sólo lo aseguró, sino que muchos le creyeron. La fuente de su carisma, sin embargo, no se reducía a la prolija exposición genealógica de su derecho al trono. La autoridad del líder reposaba también en la construcción de su imagen, en el cuidadoso diseño de su figura. Se sabe que al poco tiempo de desafiar el *status quo* colonial, José Gabriel Condorcanqui se hizo pintar en un lienzo donde figuraba con los emblemas de la realeza incaica. Flores Galindo no dilata el análisis de ese dato, pero en el siglo XVIII no eran desconocidas las series de retratos de monarcas indígenas; la ilación de la secuencia, sin embargo, no respondía a los criterios usados en el Incario, sino a la lógica de sucesión de las monarquías europeas. La pintura en la que el recién proclamado restaurador aparece, con las insignias de su mando, se ha perdido irremediablemente; no es descabellado suponer que los espectadores ideales de esa pequeña tela no serían los indios del común, sino ese sector letrado —curacas, sacerdotes, comerciantes mestizos o criollos— que imaginaba el pasado dinástico en los términos impuestos por la Corona. Líneas más adelante, el autor añade que en ejercicio de su autoridad Tupac Amaru II "daba órdenes que debían ser acatadas porque procedían del Inca, quien era tal por su ascendencia, confirmada por poderes divinos, como resucitar a los tres días a quienes murieran sirviéndolo"(173). También los monarcas absolutos europeos podían, ocasionalmente, atribuirse dotes de taumaturgos, pero la promesa de la resurrección indica de manera notoria una distancia y un exceso: el gobernante alternativo al rey borbónico no sólo reivindica sus derechos ancestrales al dominio, sino que complementa su reivindicación jurídica con prerrogativas mágicas y sagradas.

Aplastada la rebelión tupacamarista y muerto su jefe, la dimensión histriónica y ceremonial del liderazgo no vuelve a cobrar la misma importancia. El atormentado visionario Gabriel Aguilar, ajusticiado en 1805, buscaba por las calles del Cusco un Inca y creía ver la clave de su misión histórica en el paisaje de sus sueños. En el libro de Flores

Galindo, Aguilar tiene un carácter afín y análogo al de José María Arguedas: ambos intentan agónicamente la comunión con una fuerza que los trasciende y que localizan en el lado de los vencidos; en los dos casos, se desearía superar el desarraigo y la vivencia de la orfandad con el paso de una fallida filiación familiar a una plena afiliación comunitaria. Se trata de figuras trágicas, no de presencias épicas. En el capítulo dedicado a las luchas de la Independencia, parece evidente que el Inca es ya un tópico propagandístico y retórico, más que un personaje con densidad y espesor propios. Más adelante, llegado el siglo xx, el espectro de un retorno al Incario da la impresión de inquietar (o servir de coartada represiva) a terratenientes temerosos de perder sus haciendas, al mismo tiempo que estimula el ánimo disidente de la intelectualidad anti-oligárquica; fascinante como es, el capítulo "El horizonte utópico" consigna y discute la aparición de propuestas reformistas o revolucionarias en el Perú moderno que, en rigor, no se entroncan ya con la idea de la vuelta a un idealizado orden pre-colonial. "El Perú hirviente de nuestros días" y "La guerra silenciosa", dedicados a los años de la lucha armada y la contrainsurgencia, demuestra —entre otras cosas— que la dinámica de los enfrentamientos no se puede entender, en sentido estricto, apelando a las construcciones mentales del milenarismo o el pensamiento mesiánico, tal como éstos son formulados y definidos en los primeros ensayos de *Buscando un Inca*; es sólo en virtud de un deslizamiento de los significantes que Flores Galindo identifica la práctica "vertical y autoritaria" (384) de Sendero Luminoso con un sustrato de mesianismo en la organización maoísta. De hecho, esta reserva nace de las propias evidencias y argumentos que el autor ha suministrado profusamente a lo largo del libro.

Los materiales con los cuales se amasó la utopía andina, en la lúcida y estimulante argumentación de *Buscando un Inca*, son de los que "apelan antes que nada a los sentimientos" (420). Enumerarlos es una manera de resaltar su índole: la nostalgia por el bien perdido, el fin inminente de una era de caos y privaciones, el orden encarnado en la voluntad y la presencia de un sujeto providencial, la inversión plena del status quo son los grandes motivos de esa visión. Al cotejarlos, se advierte que los tópicos de la utopía tienen como dínamos el deseo y la carencia; se percibe también que las formas privilegiadas de su expresión son sobre todo aquellas que se sostienen en la peripecia y el sím-

bolo, antes que en el encadenamiento lógico y la categoría analítica. De ahí, entonces, que la narrativa y el drama sean los vehículos y los paradigmas en los cuales la utopía andina se hizo inteligible.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

BASADRE, Jorge. *Perú: problema y posibilidad*. COTECSA, Lima, 1978.

BURGA, Manuel. *Nacimiento de una utopía. Muerte y resurrección de los incas*. Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1988.

FLORES GALINDO, Alberto. *Buscando un inca. Identidad y utopía en los Andes*. Grijalbo-CNCA, México, 1993.

MILLONES, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Editorial Horizonte, Lima, 1992.

URBANO, Henrique. "Inkarri antes y después de los antropólogos", en *Márgenes* N° 1, Sur, Lima, 1987, pp. 144-154.

INÉS GARCÍA: CRUZANDO LAS FRONTERAS

Bruno Revesz

*"No hay felicidad sin libertad,
ni libertad sin valentía"*

Tucídides

EL MAGNETISMO intelectual de Inés que —como tantos de sus amigos— admiraba, era en forma casi indisociable un magnetismo moral. Moderna, hija del *aufklärung*, apóstol de la emancipación, Inés García lo era eminente y resueltamente. Creía en la fuerza de las ideas, en la preeminencia de la razón, en las exigencias, el rigor y la potencia fecunda del análisis. Pero, y particularmente en su conversación (una parte notable de su existencia: tenía una necesidad enorme de hablar), sobresalía una tensión espiritual entre el tema en debate y la cuestión ética implícita que éste nos planteaba. No se trataba de ideología, del breviario de una militancia predeterminada, sino de una mirada permanentemente renovada no sólo sobre el sentido de la existencia sino sobre su práctica. Como si tan o más que el ardor de la flor que busca el sol (las conclusiones a establecer), importaban las raíces, el arraigamiento en un mundo propio de valores. Del suyo, jardín secreto sembrado en sus años de adolescente y de estudiante, era alejado el escepticismo, el cinismo, el oportunismo y otros rasgos dominantes de la política hoy en día. Y sin embargo dar a entender lo político y la política estaba en el centro de su enseñanza y de su obra.

Su sólida formación en Ciencia Política, una disciplina ausente de la universidad peruana, la adquirió en Mendoza su tierra andina, casi a la sombra del Aconcagua, en tiempos de represión. Luego la profundizó en Francia, a orillas del Atlántico, graduándose en el Instituto de

Estudios Políticos de Bordeaux, otra gran capital de la industria vinícola (Inés sabía apreciar un buen vino y la camaradería que suscita). Fue Jean Touchard quien facilitó su tránsito hasta Europa, orientándola hacia sus estudios doctorales; un gran profesor, destacado especialista en historia de las ideas políticas, el hombre que también impulsó en forma decisiva la constitución de los primeros equipos de investigación de la Fondation Nationale des Sciences Politiques. Al salir de Mendoza, Inés no sabía que se iba para siempre. En Bordeaux, por suerte nuestra, su vida cambió. Encontró y amó a Gerardo Chú, estudiante de la Facultad de Medicina. Con él vino a vivir, desde 1973 y hasta al final, en esta otra vertiente del espacio andino, nuevo terruño de su pasión por América Latina y sus pueblos.

Le gustaba la cátedra, reinar sobre un público joven cuya vida estaba todavía por hacer, cautivando su atención. Sus alumnos podían entretenerse mucho porque los hacía trabajar duro para adquirir lo que no es tan común, una educación de calidad. También valorizaba sin reserva el diálogo con sus colegas, Narda Henríquez y Rolando Ames entre otros. Universitaria por cierto y de las mejores, pero demasiado inteligente y demasiado universal, demasiado humana para estar acantonada en una sola categoría.

En los años 70 trabajó en conexión estrecha con muchos sindicatos, llevando a cabo con ellos seminarios de formación. Aún en el auge de la crisis del 77, no creía que el desarrollo de fuerzas políticas populares —del movimiento de masas como se decía en esta época— podía surgir sólo de las condiciones objetivas. Exigía fidelidad a las necesidades y aspiraciones del pueblo y respeto a la autonomía de sus distintas organizaciones. Poco después, en el regreso hacia la democracia representativa, un periódico tuvo durante un tiempo un papel referencial fundamental para los que confluían alrededor de lo que parecía redefinirse como una nueva izquierda: el *Diario de Marka* en su primera etapa. Su columna editorial anónima en la cual colaboraban al lado de Carlos Iván Degregori, otros analistas de talento como Sinesio López y Santiago Pedraglio, era esperada cotidianamente con la misma avidez que el maná que los hebreos recibían en su caminar hasta la tierra de la promesa. El domingo, *El Caballo Rojo*, su suplemento elegantemente pilotado por Antonio Cisneros, era un sabroso postre para los *happy few* que se deleitaban con la crónica apócrifa de Raymond

Chandler. Nadie estaba mejor calificado que Inés para dirigir la página internacional del nuevo diario. Aceptó la propuesta, pidiendo por algunos meses licencia a la Universidad.

Otra fuga suya fuera de los claustros universitarios, esta vez de más larga duración, fue su estadía en Cajamarca entre 1992 y 1998 donde dirigió un proyecto de desarrollo rural financiado por la cooperación canadiense. Una decisión tan insólita como lógica. Era muy sensible tanto a la diversidad regional del Perú como al divorcio entre la clase política limeña y el resto del país. Por otra parte había ido varias veces a Cajamarca y conocía ya el terreno y la gente. Tomaba muy en serio las ambiciones de lo que con Paulo Freire se sistematizó como “educación popular”, y estaba convencida de que más allá de la formación de una conciencia crítica, la participación era un derecho inherente al respeto a la vida digna. En palabras suyas: “Cuando digo participación, no es estar todos juntitos en alguna parte, o ir como carne de cañón en la manifestaciones (...) No se participa de verdad si no se toman decisiones y si no hay canales para tomar decisiones”.

A pesar de todo esta nueva responsabilidad era un gran desafío profesional. Tuvo que iniciarse pacientemente en los arcanos de la gestión y negociar sin tregua con las contrapartes implicadas. Una apuesta difícil y un esfuerzo meritorio que desembocó sobre un conjunto de acciones –tal como por ejemplo la apertura de líneas de crédito a pequeños productores campesinos– llevadas a cabo con eficiencia, éxito y gran transparencia. En pocos meses Inés estaba totalmente inmersa en la vida local y gran conocedora de ella. Más todavía, fue una de sus grandes coordinadoras. En la capital departamental asesoraba las nascentes mesas de concertación y tenía el arte de reunir a gatos y pericotes, o sea a personalidades fuertes con protagonismo nacional, poco proclives a dejar de lado espontáneamente sus prerrogativas y estereotipos respectivos. Más que todo viajaba mucho al campo, a Chota y otros lugares, y gozaba de un gran reconocimiento y aprecio en los eventos, a veces multitudinarios, organizados por el campesinado regional. Esta entrega generosa tuvo para ella un alto costo personal: la lejanía en lo cotidiano en los últimos años de su esposo y de sus hijas quienes, después de acompañarla en un primer momento, tuvieron que regresar a Lima para estudiar en la PUCP, Mariana en Filosofía y Gabriela en Psicología, especialidades ausentes de la Universidad de Cajamarca (Inés, con razón, estaba muy orgullosa de sus hijas).

No se puede decir que cuando Inés, después de sus escapaditas fuera de los claustros, regresaba a la Universidad Católica, era recibida como la hija pródiga de quien nos habla la Biblia. Cada vez retrocedía y tenía que subir de nuevo los escalones. Ella que fue Coordinadora del Departamento de Sociología terminó su carrera enseñando a los principiantes de Estudios Generales, marginada de hecho de la Maestría de Ciencias Políticas recientemente creada. Esperamos que sus integrantes tengan como libro de texto uno de los mejores *readers* editados en el Perú: *Para entender América Latina*, publicado en 1979 por Óscar Jara y el Centro TAREA, y donde Inés García introducía y difundía por primera vez en nuestro medio los trabajos de politicólogos tan influyentes hoy en día como Guillermo O'Donnell, Norbert Lechner, Liliana de Ritz o Gerónimo de Sierra.

Otro lugar estratégico donde irradió, esta vez a todo el continente, fue la sede en Lima del CELADEC, organismo del Consejo de las Iglesias latinoamericanas, donde además de organizar y realizar encuentros, seminarios y talleres fue la jefa de redacción de la Revista *Cultura Popular*. Si bien por lo general dicha publicación era una ventana abierta sobre lo internacional y donde Inés multiplicaba análisis y entrevistas, el número 13/14 de noviembre 1984 constituye en sí mismo una monumental antología sobre la creatividad y el movimiento popular en el Perú recogiendo los aportes frondosos y escritos de pobladores, intelectuales, artistas, juristas, parlamentarios, políticos, sacerdotes, pastores y educadores. En CELADEC se forjaron grandes y duraderas amistades como las con su paisano José María Serra o con la comunicadora brasileña Regina Festa. Naturalmente Alberto Flores Galindo era uno de los grandes colaboradores de la revista. Tito, el hermano que no tuvo; Tito su compadre que le dedicó a ella y a Gerardo en 1986 su libro *Europa y el País de los Incas: la Utopía Andina*, y con quien inició la aventura de SUR Casa de Estudios del Socialismo. Su desaparición, ocasionada por el mismo mal, un tumor al cerebro —que luego iba a arrancárnosla— fue para Inés una herida profunda del corazón y del espíritu. El mundo se había vuelto súbitamente más pequeño y más vacío.

Totalmente integrada a la sociedad peruana, una más de todas sus sangres, Inés sin embargo extrañaba muchísimo su Mendoza natal y su familia de allá. Tenía un gran apetito de vivir que se manifestaba en sus relaciones con sus amigos y que se traducía también en su consu-

mo de café y de cigarrillos; al mismo tiempo sabía desprenderse de su seguridad, de sus estatutos de poder y de la comodidad de su entorno para abrir caminos inéditos y exigentes. Apasionada, su inconformidad con el orden de las cosas podía incomodar a algunos, y si embargo se mostraba prudente y cauta frente a decisiones graves. Pasión, discernimiento y razón, era el tipo de figura esperanzadora que necesitábamos para no resignarnos frente al colapso de la política, la viveza criolla y el culto del dinero. El hecho es que nos ha transformado, tanto a sus estudiantes como a sus próximos. Luego, ya nadie era el mismo. Ha dado mucho, ha dado amor. Podemos ser felices los que hemos tenido el privilegio de gozar de esta gran mujer, una mujer libre y solidaria.

¿NO ES CIERTO, INÉS?

Alberto Adrianzén M.

DEBO CONFESAR que cuando los amigos de SUR me pidieron unas líneas sobre Inés García, mi reacción inicial fue un sí dudoso. Cuando ella estuvo enferma mi actitud fue primero la negación y luego la evasión. El silencio es el mejor antídoto para evitar un tema al que nunca –y tampoco ahora– me quise enfrentar. Las muertes de los amigos –y cuando son muy cercanos, es peor– siempre son acontecimientos muy dolorosos que preferimos, como es mi caso, no comentar ni mucho menos hablar. Cuando Inés cayó enferma hablé sobre el tema con muy pocas personas, cuando ella murió opté por un silencio que, como dice Octavio Paz, es el silencio del que sabe. Hablar sobre Inés es hablar sobre un dolor que hasta ahora me acompaña y que, seguramente, me acompañara por mucho tiempo.

Conocí a Inés al poco tiempo de su llegada a Lima. Fui su alumno en el curso Sociedad y Política en América Latina en la Universidad Católica. Ella fue quien despertó mi interés por los temas internacionales. Fue después mi asesora de tesis y yo su asistente de investigación. Ello fue suficiente para entablar una amistad que dura, pese a su ausencia, hasta ahora y que seguramente durará por largo tiempo. En aquellos años universitarios solíamos reunirnos con Tito Flores, Cecilia Rivera, Orlando Plaza, Beatriz Cobián, Scarlet O'Phelan, Charly Giesecke, Gerardo Chú y Roxana García-Bedoya, una vez por semana para beber vino y conversar sobre la vida. Tito se casó con la actriz de

sus sueños y yo, meses después, hice lo mismo. Éramos jóvenes y felices. El mundo estaba de nuestro lado. Luego la vida nos fue separando. Sin embargo, el santo y seña se mantuvo. Todos, acaso secretamente, sabíamos en qué estaba el otro. Siempre listos para emprender una vez más la aventura de la amistad.

Poco antes de caer enferma Inés, nos volvimos a reunir los de antes. Tito no estaba más, pero sí sus hijos, como también las hijas de Inés, mis hijos y los hijos de Orlando. Por qué lo hicimos. Acaso para transmitir a nuestros hijos el secreto de la amistad, porque queríamos ser felices una vez más; acaso, también, porque nos habíamos amado tanto en el pasado, acaso porque Inés se quería despedir. No lo sé. Pero ahí estábamos todos, bebiendo, esta vez, un buen vino, hablando como siempre, mostrando nuestros afectos y ternuras, casi veinticinco años después.

Hoy, al igual que Tito, Inés no está más. Y yo me pregunto por qué escribir sobre una amiga ausente, sobre un hecho injusto, por qué mostrar públicamente el dolor, por qué, finalmente, decir que no está. ¿No es acaso mejor recordar? Recordar el hablar y el caminar apurado de Inés. Su terco compromiso con la vida y con los trabajadores. Recordar que nos quisimos tanto, que un día fuimos felices y que todavía podemos serlo. Yo creo que eso quería Inés, y estoy convencido que eso queremos todos: ser felices, vivir en un mundo mejor. ¿No es cierto, Inesita?

SE NOS FUE DANIEL DEL CASTILLO

Gonzalo Portocarrero

TEMPO/SUR

AGOBIADO POR LA TRISTEZA y la falta de esperanza, no pudiendo resistir, otra vez, la arremetida del sufrimiento, Daniel decidió buscar la paz quitándose la vida. En la tarde del jueves 13 de enero decidió terminar de una buena vez con la crueldad del dolor contra el que venía luchando hace ya muchos años.

Daniel no estuvo solo. Contó con el apoyo de sus hermanos, con la simpatía de sus amigos, con la ayuda de la ciencia. Pero todo ello no fue suficiente. En verdad Daniel no pudo generar una distancia protectora respecto a su dolor, éste era tan profundo y primordial, y lo invadía tan completamente, que vivía entonces totalmente sumergido en la angustia y la desesperanza. No podía imaginar algo más que la realidad abrumadora y lacerante de su sufrimiento. En base a la paciencia que le podía dar el recuerdo de que la vida es también esperanza y alegría, Daniel logró recuperarse varias veces. Quiso vivir. No obstante ya estaba sembrada en él la idea de la muerte como posibilidad de evitar tanto dolor. Estaba frágil y tenía miedo: ya no quería volver a pasar por lo mismo. Entonces tomó esa fatal determinación. Hubiéramos querido estar presentes en ese momento para hacerle sentir nuestro amor, para persuadirlo —quizá— de que los malos momentos pasan...

Daniel no quiso molestar a nadie con sus problemas. Tremendamente discreto, prefería retirarse antes de ser impertinente o demandante. Quizá se expresara aquí cierta desesperanza pues so color de no

abusar de la buena voluntad de sus amigos no movilizó el afecto que lo rodeaba. Afecto que él ganó por su bondad, inteligencia y esfuerzo. Por su preocupación por la humanidad de los otros.

Como profesor Daniel era vibrante y apasionado. Lo suyo era un invitar a pensar. Es decir, confrontar a los estudiantes para que se le resistieran, para que argumentaran con la misma vehemencia lúcida y desprejuiciada que a él lo poseía, con la cual gozaba. Como escritor y ensayista, Daniel destacaba por la originalidad de sus planteamientos y la exactitud de su prosa. En todo caso la presteza para desembarazarse de los estereotipos y ver más lejos provenía en mucho de su apuesta por ligar el conocimiento de lo social con el de su propia individualidad; de comprenderse a sí mismo como parte de una subjetividad colectiva estructurada por procesos históricos y culturales que pueden y deben ser conocidos. Daniel nunca nos dejó de sorprender. Daniel: te extrañamos y nos haces mucha falta. Tu ímpetu juvenil y tu inteligencia irreverente eran como nuestras garantías de que todo aquello por lo que luchamos habría de sobrevivir. Por eso nos regocijábamos con tus intervenciones y tus escritos.

Y ahora que te has ido nos toca revisar tu legado. Más allá de la duda sobre si te fallamos o nos fallaste, queda tu sonrisa y alegría, y el recuerdo comprometedor de tu preocupación por los demás.

ENCUENTRO:

TECNOLOGÍA Y CULTURAS

Coloquio Encuentro...

El encuentro entre la tecnología y la cultura es un tema que ha sido tratado en muchas ocasiones. En este sentido, el presente artículo busca explorar la relación entre la tecnología y la cultura, considerando tanto los aspectos teóricos como los prácticos. La tecnología, entendida como el conjunto de conocimientos y habilidades que permiten la transformación de la materia prima en productos útiles, ha sido un factor clave en el desarrollo humano. Sin embargo, su impacto en la cultura es complejo y multifacético. Por un lado, la tecnología ha permitido la creación de nuevas formas de expresión cultural, como el cine, la televisión y la música digital. Por otro lado, ha generado preocupaciones sobre la pérdida de la identidad cultural y la homogenización de las sociedades. En este contexto, es importante analizar cómo la tecnología puede ser utilizada para fortalecer la cultura y promover el desarrollo sostenible.

El presente artículo se divide en tres partes. En primer lugar, se revisa la literatura existente sobre el tema. En segundo lugar, se presenta un análisis de caso sobre el uso de la tecnología en la cultura. En tercer lugar, se ofrecen algunas recomendaciones para el futuro.

ENCUENTRO: TECNOLOGÍA Y CULTURA

El encuentro entre la tecnología y la cultura es un fenómeno complejo y multifacético que ha sido objeto de estudio y debate durante décadas. En este artículo, exploraremos algunas de las dimensiones clave de esta interacción, desde los aspectos históricos hasta los desafíos contemporáneos.

La tecnología ha sido un motor fundamental del progreso humano, transformando la manera en que vivimos, trabajamos y nos relacionamos. Sin embargo, su impacto no es neutral; también ha generado preocupaciones sobre la pérdida de identidad cultural, la desigualdad y el control de la información.

En el pasado, la tecnología era vista principalmente como una herramienta al servicio de la cultura. Sin embargo, en la era digital, la tecnología ha comenzado a moldear la cultura de manera profunda y duradera. Las redes sociales, por ejemplo, han redefinido la comunicación y la expresión cultural, creando nuevas formas de arte y comunidad.

Uno de los desafíos más urgentes es garantizar que el desarrollo tecnológico sea inclusivo y equitativo. No todos tienen acceso a las mismas oportunidades tecnológicas, lo que puede ampliar las brechas sociales y económicas. Promover la alfabetización digital y el acceso asequible a la tecnología es esencial para aprovechar plenamente sus beneficios.

Además, es crucial considerar el impacto ético de la tecnología. Con el avance de la inteligencia artificial y la biotecnología, surgen preguntas fundamentales sobre la privacidad, la autonomía y el futuro de la humanidad. Establecer marcos regulatorios sólidos y fomentar la responsabilidad ética son tareas prioritarias.

En conclusión, el encuentro entre la tecnología y la cultura es un camino sin fin. Requiere un diálogo constante entre expertos, líderes comunitarios y ciudadanos comunes. Solo a través de la colaboración y la reflexión crítica podremos navegar los desafíos que se nos presentan y construir un futuro que sea tecnológicamente avanzado y culturalmente rico.

EL RETORNO DE LAS LUCIÉRNAGAS*

DESEO AURÁTICO Y VOLUNTAD CHAMÁNICA EN LAS TECNOESULTURAS DE FRANCISCO MARIOTTI

Gustavo Buntinx

*¿Es un imperio
esa luz que se apaga
o una luciérnaga?*

Jorge Luis Borges. "Haiku 14". *La cifra*. 1981.

UN DESCONSOLADO comentario de Pier Paolo Pasolini (1975) hace de la extinción de los cocuyos o luciérnagas el símbolo de la esperanza destruida para un mundo llevado hacia su ocaso por el imperio de la industria y del capital. Anunciando una suerte de fascismo enteramente nuevo, el fetichismo de la mercancía y su resplandor publicitario opacan y desplazan la luminosidad primordial del orden natural perdido. Esperanza rota y naturaleza derrotada que las tecnoesulturas electrónicas del artista suizo-peruano Francisco Mariotti pretenden reivindicar en sus propios, post-industriales términos. Bajo el lema genérico de "el retorno de las luciérnagas", estas obras explícitamente invierten la frase de Pasolini postulando la recuperación del mito sin renunciar a la tecnología ni a su capacidad crítica. La recuperación también de una cierta vocación o voluntad chamánica. Y de una incierta noción de aura —o más bien de un deseo aurático— extraída del propio destello electrónico que pareciera llamado a disolverla o "triturarla", por utilizar el tan elocuente término del propio Walter Benjamin (1989 [1936]). Percibir esa voluntad y vocación, nombrar ese deseo, es uno de los propósitos del recorrido de vida y de obra que a continuación ensayo.

* Ponencia presentada en *(In)disciplinas: Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*. XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Querétaro, 23-27 septiembre de 1998.

Pero también comprenderlos históricamente, en sus frustraciones y melancolías tanto como en sus postulados utópicos, sus ilusiones, sus fantasías.

RECICLAJES

Las aspiraciones inscriptas en la obra de Mariotti no son del todo ajenas a la experiencia de vida en un artista que se reconoce como occidental pero se define como "una especie de híbrido multicultural"¹. Aunque nacido en Berna (1943), Mariotti pasó en el Perú los momentos formativos de su pubertad y adolescencia (entre los nueve y los dieciséis años de edad). Allí se trasladó la familia entera cuando su padre fue contratado para asumir un papel importante en la electrificación de ese país radicalmente empobrecido, donde sin embargo las luciérnagas —dicen— son las más grandes del mundo. Entre los recuerdos de infancia del artista se encuentra el atraparlas en botellas para utilizarlas como lámparas al pasar algunas temporadas en la selva de Tingo María. Naturaleza y tecnología se entrecruzan así de un modo curioso y temprano en la experiencia de Mariotti.

Pero es finalmente en París y Hamburgo donde cursa estudios de arte, vinculándose con la agitación política y cultural de los sesentas, al igual que con la fascinación tecnológica de la época. Una entrevista con Christo Javacheff termina de distanciarlo de la pintura, poco antes de iniciar su intermitente pero prolongada colaboración con el discípulo alemán Klaus Geldmacher realizando ambientaciones de avisos luminosos desmantelados (palabra clave) para la celebración de los carnavales universitarios. Ese mismo año de 1968 ambos obtienen una notable repercusión en la cuarta Documenta de Kassel con un espectacular cubo penetrable de luz de siete metros por lado, cuyos efectos lumínicos y sonoros respondían a la manipulación de un teclado².

¹ "Pienso que soy un caso interesante de una persona sin raíces, como posiblemente lo serán las generaciones futuras. Una especie de híbrido multicultural, y me siento también contento de serlo aun si fundamentalmente me considero portavoz de una cultura occidental. Ni siquiera europea, sino occidental" (Ambrosioni 1994).

² Se trata de la mayor instalación presentada en aquel evento, y una de las obras seleccionadas para el registro de las nueve primeras versiones de la Documenta a ser próximamente publicado en CD-ROM.

Algunos de esos efectos serían un año después trasladados a la Bienal de Sao Paulo con *El movimiento circular de la luz*, un gran pentadodecaedro convertido en “templo de la luz” y espacio para ejercicios espirituales. Si el cubo de la Documenta había sido definido por los artistas como “centro de discusión”, esta esfera geodésica se presenta como “lugar de meditación” (El Comercio 1980). “Un pequeño centro comunitario”, es como entonces la describe Mariotti: “Todos los días se reunían dentro de ella para cantar, tocar flauta y meditar” (Cores 1969). El despliegue tecnológico se ve así puesto al servicio de exploraciones de un signo aparentemente otro.

Mariotti se encontraba ya sumido en las prácticas orientalistas entonces en boga, incluyendo alguna experimentación con alucinógenos, además de los consabidos hashish y marihuana. Poco antes había aprendido sánscrito para acercarse a la espiritualidad relacionada con ese idioma. Al poco tiempo el artista regresa al Perú con la esperanza de fundar en el Urubamba —el valle sagrado de los incas— comunidades autogestionarias inspiradas en el movimiento hippie europeo³. Sin embargo al poco tiempo la Feria Internacional del Pacífico expone en Lima el templo de la luz casi como un fetiche tecnológico del desarrollismo. Mariotti mismo pronto se vería absorbido por la gran ilusión de una revolución andina surgida de las promesas del discurso radical en ciertos sectores del gobierno del general Velasco Alvarado (1968-1975). Contribuyó así, de modo decisivo, en algunas de las iniciativas culturales más interesantes de aquel proceso ambivalente y finalmente trunco. Talleres de socialización de técnicas serigráficas en-

³ Un reportaje temprano describe la intrigada percepción del artista por parte del aún provinciano medio limeño: “Caminando, conversando, trabajando en sus objetos o simplemente sentado tocando su tibetana arpa de boca, la paz que emana de Francisco Mariotti es casi increíble. [...] Su pensamiento, actitud y sentimientos, están como desenfocados con nuestro medio ambiente que le es casi hostil, y sobre todo indiferente. [...] Sus sandalias, la bolsa de cuero marroquí que lo acompaña por todas partes, collares cruzados a la bandolera, no son caprichos, responden a una forma de vida en la cual no interviene para nada la fortuna del padre. [...] Sus ademanes pausados, su voz tranquila y la mano que se desliza sobre el papel trazando palabras en sánscrito, son producto de esta vida en la comunidad, donde cada uno lleva lo que sabe y recoge el saber de los otros. Con su bagaje de ideas y propósitos, Francisco Mariotti es un joven peregrino en busca de belleza y verdad” (Cores 1969).

tre grupos campesinos, festivales de arte total, proyectos de articulación entre la plástica llamada erudita y la popular... Todas propuestas marcadas por una extrema economía de recursos, una rusticidad casi, en la que sin embargo logra mantenerse cierta referencialidad a la relación entre naturaleza y tecnología a través de sus mediaciones míticas: uno de los emblemas del festival Contacta, organizado en 1971 por Mariotti y varios artistas locales, muestra el encuentro y cópula de dos saltamontes en marcado estilo pop, mientras que otro descompone la imagen solar –inevitablemente alusiva al dios tutelar de los incas– en una trama radiante de vibraciones op.

La rusticidad y el vitalismo caracterizan también su producción individual de aquel periodo. En 1975 expuso en el Qosqo –ciudad donde radicó varios años– un connotativo grupo de obras denominado *Cosas de mi país*: varios costales de hechura campesina colmados de “tierra de mi país”, “papas de mi país”, “maíz de mi país”... Con el tiempo, la germinación del material orgánico allí contenido rompía las costuras de esas primitivas bolsas creando un efecto eruptivo de telúrica liberación de energía erótica. Tal vez demasiado eruptivo: cuando una de estas piezas fue remitida a una galería limeña para su inclusión en una muestra de bodegones, terminó en el cesto de basura.

No obstante, Mariotti persistiría en su búsqueda de variantes radicales de *arte povera* que agudamente resignificaran en términos culturales el subdesarrollo económico del país. Todavía en 1980 realiza en Lima una importante muestra individual bajo el preciso nombre de *Reciclajes*: ensamblajes de elementos de desecho materialmente desvinculados de la electrónica, que sin embargo un comentarista de la época relaciona con el concepto de realimentación en esa disciplina, “es decir, aprovechar las fuerzas que se dan por perdidas” (La Torre 1980). Concepto fundamental para sociedades como la peruana, económica y políticamente desperdiciadas pero siempre culturalmente recompuestas.

Como en los dantescos basurales de Lima, habitados infrahumanamente por miles de personas que hacen de la selección y reutilización de los desechos un diario sobrevivir. Un revivir diario: hay más de un inquietante paralelo en el hecho que Mariotti extraiga precisamente de ese cargado contexto los materiales utilizados en sus “reciclajes”. Una arqueología de lo contemporáneo donde tan impor-

tante como las obras así generadas era el proceso vital de su elaboración. Si bien los temas lúdicamente configurados en las piezas expuestas giraban en torno a la alienación, la contaminación, la sexualidad, el hambre, tanto su estructura como sus elocuentes procedimientos remitían a la cultura material de la apropiación y el bricolage, del "mezclaje" mismo. En la barriada y en la historia toda de un país de tiempos dislocados y yuxtapuestos. Así parece haberlo entendido Mariotti, quien no vacila entonces en señalar a esos infinitos basurales como el verdadero y fáctico museo de arte moderno del Perú (institucionalidad por cierto inexistente aún hoy en día). En el catálogo de *Reciclajes* aparece el propio artista en gesto hamletiano entre las humeantes colinas de desechos, reflejado por un gran e insólito espejo que reproduce así, en un registro "artístico", el hiperrealismo brutal de lo que una sociedad descarta. Y reprime: aquellas fumarolas hablan de combustiones internas y energías ocultas, pugnando por emerger y manifestarse.

Lo que esta sociedad descarta es también seres humanos. Existe otra fotografía, inédita y perturbadora, en la que Mariotti posa para la cámara sentado sobre una silla en medio del basural, mientras muy al extremo izquierdo una figura haraposa y acaso desquiciada asoma su cuerpo marginal. Más arriba, la proverbial bruma limeña deja apenas entrever los cerros que sirven de miserable morada a los millones de migrantes llamados a protagonizar una mesiánica revolución andina, en términos sexuales y políticos, por los poemas de Leoncio Bueno fragmentariamente recogidos en el catálogo de la muestra⁴.

Algo en esta imagen nos habla de aquella tensión dialéctica entre proximidad y distancia que para Benjamin ([1936] 1989:24-5) articula la condición aurática en el arte. Esa "manifestación irrepetible de una lejanía, por cercana que pueda estar", puesta modernamente en

⁴ "El enemigo nos tiene intoxicados, / día tras día maquina nuevos tóxicos / sin embargo, no dejamos el chanque, / no nos faltan las fuerzas de refresco / Dura es nuestra guerra / pero más duro nuestro falo, nuestra sed de crear y procrear, / esta insaciable apetencia de amor / este caudal de semen implacable. / Ellos tienen ejércitos / nosotros: / el sexo para vencerlos." Aún más políticamente explícita es la versión de estos poemas recogida ese mismo año en un libro cuya carátula despliega un ejército de mecanizados guerreros prehispánicos anacrónicamente blandiendo hoces y martillos (Bueno 1980).

crisis por la reproducción técnica. El problema, sin embargo, no es estrictamente de *representación* sino de *presencia*. Y de experiencia. El aura, precisa Benjamin, no se origina en la imagen sino en el ritual que la incorpora a un valor de culto. Y en la sensibilidad espiritual así generada.

Sin duda la culminación de toda esta perspectiva se da en los ahora legendarios reciclajes místico-políticos que ese mismo año Mariotti realiza con el grupo Huayco, colectivo de artistas asociables a una Nueva Izquierda entonces en auge y con aparentes posibilidades de imponer un poder revolucionario (proyecto por cierto ajeno y hasta opuesto al de Sendero Luminoso que poco después se volvería protagónico). El más importante de esos trabajos artísticos fue la efígie gigantesca de Sarita Colonia –santa popular vinculada a los procesos transculturales del fenómeno masivo de la migración andina hacia la capital– que los artistas pintaron sobre doce mil latas vacías de leche evaporada recogidas ellas también del basural. Significativamente, la obra resultante no fue expuesta en una galería sino colocada en las laderas de la ruta principal de la migración, cerca de importantes huacas o santuarios prehispánicos. La difusión que esta obra obtuvo en medios especializados, así como las características de su soporte, le adjudicaron la categoría de *arte de vanguardia*. Pero su ubicación estratégica, y la decisión crucial de no modificar la semblanza estereotipada de la santita, propiciaron que ella fuera a su vez percibida como ícono religioso por sectores populares que con el tiempo han hecho otra vez suya la imagen mediante peregrinaciones y ofrendas. Una reapropiación ritual que devuelve el *Pop art* a la cultura popular. Hay en este juego de intercambios simbólicos un aura plenamente recuperada, en términos tanto religiosos como políticos sobre cuyos muchos detalles no me detendré aquí por haber ya publicado extensamente al respecto⁵.

El resultado es una simbolización, casi podríamos decir una mitificación –literalmente una *mistificación*– del horizonte socialista de la época: vincular a migrantes y sectores medios radicalizados en un proyecto compartido de poder revolucionario. Una fe religiosa en trance

⁵ Véase, sobre todo, Buntinx 1995a. También la versión inglesa ligeramente corregida y ampliada en Buntinx 1995b. En ambos textos se encontrará una primera y elaborada reflexión sobre las situaciones bosquejadas en este párrafo y el siguiente.

de convertirse en fe política. Esta última pronto demostraría ser demasiado frágil, sin embargo. Muy a comienzos de la década pasada una profunda crisis ideológica empezó a socavar la visión unificadora que le proporcionó tanta credibilidad y convicción a la Nueva Izquierda peruana. Los desarrollos artísticos son bastante transparentes al respecto. Huayco se disolvería conforme su soporte social desapareció gradualmente. También su soporte físico: el espacio colectivo del grupo terminó abandonado y semi-derruido. Durante un buen tiempo muchos trabajos individuales de varios de sus distintos miembros ofrecieron melancólicas imágenes de ilusiones fracasadas y utopías perdidas (Buntinx 1987). Un proceso muchas veces culminante en el abandono del país. El propio Mariotti se traslada en 1981 a Suiza, donde eventualmente retoma sus tempranos intereses tecnológicos. Signo de los tiempos, la fotografía que registra su paso profético por los basurales de Lima fue rescatada entre los escombros de lo que había sido el taller de Huayco poco antes de que éste se viera convertido en un elegante pub de moda.

LA MIRADA TECNOLÓGICA

Es un múltiple de 1984, realizado en colaboración con el periodista Gerardo Zanetti, el que mejor evidencia cierto registro sensible de los nuevos tránsitos en la trayectoria europea de Mariotti: una cajita transparente de música cuyo rudimentario y visible mecanismo a cuerda deja escuchar las notas características pero inusualmente pausadas del "himno del proletariado mundial". Sobre ese pedestal, y a ese demorado ritmo, lleno de interrupciones hacia el final de la cuerda, gira un reconocible muñeco de porcelana entre decorativo y caricaturesco: puño en alto, con el ceño fruncido y el *Das Kapital* bajo el brazo, "CARLOS MARX canta y baila para usted LA INTERNACIONAL", como reza en connotativas letras rojas la etiqueta que complementa el melancólico conjunto⁶.

Anticuada y casi pueril, esta maquina elemental podría considerarse una sugestiva postdata a las inquietudes anteriores del artista,

⁶ "Me gusta porque no se queda quieto", comentó el Ministro de Cultura de la ex-Unión Soviética al recibir la pieza de manos del artista, "pero resulta bastante

pero también un agudo y premonitorio comentario a cierto clima ideológico de la década. La puesta en escena –irónica pero nostálgica– de una utopía política a punto de ser desplazada (por lo menos para las perspectivas dominantes).

Otras utopías llenarían ese vacío aparente. Ya por entonces Mariotti había iniciado la experimentación con nuevas tecnologías que le permiten ensayar una interactividad definida en términos de reacciones lumínicas y sonoras, a veces también cinéticas, a los estímulos variables del ruido, la luz y el movimiento. Estímulos provocados ocasionalmente por los elementos, pero sobre todo por los espectadores mismos, cuya sola presencia genera, verbigracia, el súbito cambio de dirección en la mirada del sobredimensionado ojo que ocupa la pantalla entera de los monitores con frecuencia incorporados a las estructuras de las piezas. Esa mirada tecnológica que nos sigue se ofrece como un gesto de reconocimiento, por momentos incluso de coquetería, sin por ello perder una posibilidad ominosa: como bien sugiere Sebastián Acosta, no se trata de un ojo acusador ni inquisidor⁷, pero al trasladarse a un contexto como el del Perú, sus súbitos movimientos inevitablemente aluden también a la cultura del miedo y la vigilancia en la que nuestro país se ha visto crecientemente sumido. De hecho, una de las obras porta el elocuente título de *Guachimán*, peruanismo que le otorga una insólita sonoridad quechua al vocablo inglés “watchman” (literalmente “hombre que observa”, guardián). (Hay cierta coherencia en que la pieza haya sido finalmente instalada en las puertas de un banco suizo. Y que luego ese banco quebrara).

Otras obras, en cambio, apartan la mirada del espectador que se aproxima, en un acto de incitación provocadora también cargada de referencias específicamente limeñas: en *La tapada*, de 1996, el monitor

perturbador el que aún cuando parece detenerse no está claro si se ha parado del todo o si va a volver a empezar.” Era 1990 y Mariotti se encontraba exponiendo en Moscú bajo el clima de la perestroika y la caída del Muro de Berlín.

⁷ “Mariotti nos avisa que estamos siendo observados por el más crítico de los críticos: nosotros mismos. [...] Ese ojo que aparece en casi todas sus obras no es un ojo acusador ni inquisidor. Es el resultado de nuestra presencia, nos sigue allí donde vamos y nos mira con verdadero candor, si bien a veces deja traslucir una cierta tristeza por la función dependiente que el artista le ha hecho jugar” (Acosta 1996: 15).

desde el que ese ojo nos esquivo se ubica sobre unos volúmenes cuyos cortes geométricos remiten a la indumentaria y el ajustado talle de las “tapadas” limeñas, damas furtivas que en siglos pasados cautivaban con el seductor misterio de sus rostros estratégicamente encubiertos salvo por el fuego fugaz de una mirada repentina. “Esa atracción fatal del cortinaje como vestimenta”, para decirlo otra vez con Acosta (1996: 16).

LUCCIOLE

Lo que aquí resulta finalmente significativo de las nuevas tecnologías es su renovada posibilidad simbólica. De allí la obstinada presencia de lo referencial o figurativo —remarcada por el propio artista— en obras que asumen formas totémicas, piramidales, o incluso biológicas (algunas de ellas han sido justificadamente llamadas “tecnozoomorfas”)⁸. De allí también su formalización culminante en la imagen de la luciérnaga. Más allá de las metáforas pasolinianas, en los insectos llamados lampíridos la ciencia halla un antecedente natural tanto de la energía lumínica como de la comunicación codificada. Incluso en clave erótica: los destellos emitidos por estos coleópteros responden a una frecuencia preestablecida de señales que forma parte decisiva de su llamado ballet nupcial⁹. Pero hay un lado siniestro tras esta historia romántica: las hembras ya fecundadas de la especie *Photuris versicolor* (bonito

⁸ Fagone 1989. “No son construcciones del tipo únicamente tecnológico”, precisa Mariotti. “Me agrada el que conserven un punto de partida de tipo figurativo. Sean ya formas o semblanzas antropomorfas o referencias al mundo cultural. En el *Templo de las luciérnagas* no es difícil entrever un templo clásico” (Ambrosioni 1994).

⁹ “El ballet nupcial de los lampíridos consiste en un intercambio de señales luminosas durante un ballet en el que el macho, a veces solo y a veces acompañado en vuelo por una hembra, está siempre activo. [...] El macho, al volar y emitir una señal luminosa con cada cambio de dirección, provoca una respuesta luminosa de la hembra, más o menos inactiva, incluso oscura hasta ese momento, al sobrevolarla. [...] Una excitación luminosa del ojo del macho imitando la producida por el centelleo emitido por la hembra, puede provocar una respuesta del fotóforo. [...] Los dos sexos pueden no sólo percibir señales sino incluso identificar aquellas que corresponden a su especie y sexo opuesto. Estos criterios de reconocimiento e identificación son estrictamente de orden temporal; sólo la duración y no la intensidad de las señales es importante” (Paulian en Acosta: 23-4).

nombre) despiden señales lumínicas que atraen a los machos de otras especies, a los cuales luego devoran durante el apareamiento. *Femme fatale* es el apelativo que se le suele otorgar a estas amorosas y tan humanas criaturas, y es ése también el título irónico de varias vistosas piezas de Mariotti, siempre atento a la dimensión sexual de tales referencias. Y a sus derivaciones utilitarias: es el propio artista quien reproduce en alguno de sus catálogos (Mariotti y Geldmacher 1993) el chiste de la luciérnaga miope que intenta hacer el amor con un cigarrillo. Y la caricatura de la luciérnaga convertida en sello comercial para una marca de profilácticos fosforescentes. ("Light up your love life" es el quizá inevitable lema publicitario). Además de recordarnos que el nombre italiano de las luciérnagas –"Lucciole"– es el mismo que se le suele otorgar a las prostitutas, cuya furtiva presencia igualmente enciende la noche.¹⁰ Esperanza rota y naturaleza derrotada habitan también en el cuerpo de la meretriz, pero artificiosamente recompuestas por un simulacro de erotismo. Hacer una artísticidad de ese artificio puede ser un esfuerzo libidinal por devolverle el aura perdida.

La asociación con el fetichismo de la mercancía y la vistosidad comercial del arte se torna explícita en las declaraciones de Mariotti que –siguiendo a Benjamin siguiendo a Baudelaire– relacionan las operaciones sexuales de la prostituta con las culturales del artista, en la medida en que ambos hacen de sus interioridades un medio de producción y un objeto mercantil al mismo tiempo. Es el tenor principal de "Über die Herrschaft des Konsums und die Prostitution der Künstler", el manifiesto que Mariotti y Geldmacher publican en 1993 y luego aparece glosado en la documentación de *Pizza lucciola* (1995), un nuevo múltiple en el cual el mercado artístico se vincula al meretricio en un casi festivo juego de luces circulares y efectos electrónicos. Un juego hipnótico cuyo subtítulo –"El poder de la ilusión"– remite al brillo lúgubre de la seducción como artificio. (Seducir es morir como realidad y renacer como ilusión, Baudrillard *dixit*).

¹⁰ "[E]l nombre de luciérnaga en italiano (*Lucciola*) [...] sirve también para hablar de las prostitutas que van calle arriba y calle abajo en busca de un cliente, al que atraen a veces con luces o, incluso, utilizan un tipo de luces rojas en la ventana para señalar su aposento" (Acosta: 19-20).

Se postula así una dimensión crítica extendible a la falsa multiculturalidad de nuestros postmodernos tiempos, sus identidades traslaticias despojadas de toda referencialidad original. Como en la pizza misma, otrora típicamente italiana y hoy convertida en un *fast-food* indiferenciado y universal, un no-lugar gastronómico dominado por las grandes cadenas oligopólicas del capital trasnacional.

“El capitalismo celebra sus triunfos”, escriben Mariotti y Geldmacher, quienes sin embargo anuncian la posibilidad de una reversión artística de esa pírrica victoria mediante el aprovechamiento — el *reciclamiento*— de sus signos exteriores de riqueza post-industrial. Desde la banalidad aparente de los moldes alemanes para la comercialización de tortas industriales utilizados en *Pizza lucciola*, hasta la rutilante presencia en otros trabajos de ductos termolaqueados de ventilación, paneles solares, relojes de cuarzo, sensores infrarrojos, computadoras parlantes, televisores y monitores, chips, LEDs, condensadores...¹¹ Bricollage tecnológico que desmantela y desmitifica a la tecnología misma para reconstruir con sus fragmentos mitologías más primordiales: “Mitos que salen de la tierra, [...] de un elemento concreto y primario”, explica el propio Mariotti, “para volverse ilusiones de tipo cósmico” (Ambrosoni 1994).

Mitos que en América Latina suelen relacionar a las luciérnagas con los magnetismos espirituales de la naturaleza. Como cuando botellas iridiscentes llenas de cocuyos son sumergidas en las aguas para atraer a la pesca y provocar la intervención benefactora del numen del río¹². Tales creencias se vinculan con las ya citadas memorias de infancia del propio artista, alumbrando sus lecturas nocturnas con luciérna-

¹¹ Y por supuesto esquemas de circuitos electrónicos que sirven como boceto y también como parte integral de las obras: uno de ellos es siempre entregado al comprador con la recomendación de hacerlo accesible a un técnico electricista para la correcta conservación de la pieza -aunque quizá “mantenimiento” sea la palabra más precisa (“Leben mit Lucciola”, en Mariotti y Geldmacher 1993).

¹² “Para suerte se cogen muchos cocuyos, se introducen en una botella que dentro de una nasa se sumerge en el río. Quien esto hace atraparé muchos peces durante cinco días. En el quinto o el sexto una voz le dirá: *Usted va a acabar con todos los peces de este río*, a lo que deberá responder: -Señor, lo que deseaba era hablar con usted. Y dígame sin ambages lo que desea que le será concedido. Cuando se marche no volverá la cabeza atrás, por nada, así oiga el ruido más estridente” (Cabrera 1988).

gas cautivas. Como en las fotografías que en sus catálogos muestran a un grupo de africanos agitando botellas llenas de lampíridos y convertidas así en luminarias. Asociaciones explícitamente evocadas por la obra *Canto cuántico* (*Usted va a acabar con todos los peces de este río* (1996), donde el acercamiento del espectador activa un circuito de diodos mediante el cual se ve rodeado de suaves chirridos y diminutas luces que titilan aleatoriamente al interior de envases plásticos transparentes, sostenidos sutilmente por casi imperceptibles varas. Al anochecer esos continentes se desdibujan, al igual que sus soportes, exaltándose en cambio el fulgor ya totalmente etéreo de los elementos luminosos que parecen flotar cual luciérnagas en lo que ha sido apreciado como un “bosque virtual” o un “jardín híbrido”.

El artista como jardinero. También como científico, explorando y evidenciando las especulaciones nuevas de la física cuántica y la posibilidad de una “revolución cultural” (Acosta) contenida en ella. Sin por ello perder de vista la sugerencia telúrica: alimentadas con energía solar, la estratégica instalación de estas piezas en espacios verdes sugiere una nueva armonía posible entre arte, tecnología y naturaleza, pero siempre bajo una mediación mítica. Como también lo sugieren los eróticos montajes fotográficos que muestran el “beso” de dos luciérnagas electrónicas con una cascada de agua natural visible tras el intersticio que separa a sus “labios”. Del intercurso tecnológico al sexual. (Y viceversa).

ARCAICO Y FUTURO

Una correspondencia poética que también se postula como política. Si el capitalismo celebra sus triunfos, el arte —cierto arte— conmemora sus derrotas. Como en *Highway R(u)bin / Autopista R(u)bin(a) – El templo de las luciérnagas* (1994), una columnata de ductos de metal y televisores que simbolizan los restos inconclusos de una carretera sobre el río Rhin cuya construcción depredadora fue paralizada por la iniciativa ecológica de los ciudadanos: “La ruina del fracasado proyecto se convierte en monumento, y el monumento pasa a ser un templo”, escribe Mariotti encima del boceto de la obra. El templo de las luciérnagas, animado durante el día por el canto electrónico de los insectos, y durante la noche por su intermitente y multitudinario destellar, mientras

“los ojos vigilantes del espíritu del agua fluvial observan desde los capiteles de las columnas a los barcos que pasan y a los paseantes que deambulan por la ribera”. Aunque nunca instalado in situ, hay en ese intercambio de miradas, en la propia relación con el paisaje, la postulación de un aire y un aura sin duda clásicos, pero obtenidos por medios paradójicamente tecnológicos y postmodernos: el aura, nos recuerda Benjamin, está también en la sensación de que aquello que observamos nos observa a nosotros mismos, nos *devuelve la mirada*.

Contrastes llevados a su expresión más deliberada en la *Superlucciola* de 1991, otro producto de la colaboración con Geldmacher: una gran pieza de casi tres metros de largo y tres y medio de altura, cuyo estridente despliegue de luces y colores altera la austera solemnidad de columnas, capiteles, y balaustres en el frontis neoclásico de la ópera de Hannover, donde además fue instalada entre las estatuas de Goethe y de Schiller (nada menos)¹³. Tales fricciones potencian el trabajo y se ven a su vez potenciadas al incorporar las siempre renovadas tensiones entre primitivismo y vanguardia. En obras como *Poesía simultánea para una rana, un papagayo y un mono* (1988), la interpretación geométrica de volúmenes inspirados en las líneas de Nazca otorga presencia visual a una secuencia de vocablos indígenas sintéticamente articulados según una aleatoria cibernética que sigue los principios de la simultaneidad dadaísta. La presencia del espectador también activa luces y monitores con imágenes tecnológicamente deformadas y textos que alternan el castellano con el inglés: “Como un loro / in the sky / with color / young death / how many instants / has life to be long / with the music / como una rana / in the water / all what I say / all what I see / is / all what I know / all what I want / amor mío / como un mono / on tree / to say something / or / to say nothing / after all / it's exactly / like the moon”.

Ya en piezas anteriores un enorme papagayo reordenaba el primer manifiesto dadá. Pero quizá la obra culminante en esta línea sea el *Gran guacamayo precolombino*, de 1992. Concebida como una réplica irónica a los ridículos fastos oficiales en conmemoración del quinto

¹³ “Auch das Unnatürlichste ist Natur”, escribía Goethe: “Incluso lo más innatural es naturaleza” (Dorfles 1972: 39).

centenario del llamado Encuentro de Dos Mundos (curiosa terminología), esta pieza de tres metros y medio de altura configura una representación interactiva y tecnotropical del papagayo articulando en vivos colores industriales cuatro ductos de ventilación, cuatro computadoras AMIGA 600, cuatro monitores a color, ocho detectores infrarrojos y ocho monitores limpiaparabrisas. La ambivalencia del resultado está en estrecha relación con la del motivo iconográfico que la inspira, integrado desde la pintura colonial tanto al repertorio estereotipado de la exotividad latinoamericana, como a la esperanza mítica de la recuperación de un orden cósmico y cultural perdido¹⁴.

Por lo demás el papagayo, ese sintetizador natural de lenguas (Acosta), adquiere aquí una operatividad tecnológica altamente simbólica. "Mientras no percibe presencia alguna", reza la descripción que lo acompaña, "la obra genera sonidos que nos evocan ruidos [...] arquetípicos de la naturaleza tropical. Cuando detecta movimientos agita las alas [dos hélices] y busca en su memoria los textos archivados en un programa casual (random), de lenguas precolombinas aún vivas" (Mariotti 1996). Vivas pero en grave riesgo de extinción, como el ave misma que las pronuncia.

Efectivamente, cinco idiomas indígenas mayores (náhuatl, aymara, maya, quechua, guaraní), dan voz digital a un significativo tex-

¹⁴ Resulta provocador el que Mariotti haya escogido una denominación andina para este trabajo, la menos comprensible para un público europeo pero la más cargada de asociaciones *otras*. Una etimología probablemente espuria -pero no por ello menos connotativa- traduciría "guacamayo" como "río de las huacas", esas sedes o vehículos de energías taumatúrgicas. Asimismo el despliegue multicolor de su plumaje puede asociarse al arcoíris, figura importante en el panteón andino, y motivo de otra pieza de Mariotti realizada en 1972 con la colaboración de Víctor Delfín (también dedicada al sol y la luna, principales deidades incaicas). No deja de ser interesante que la celeberrima serie de cuadros qosqueños dedicados a la procesión del Corpus Christi (finales del siglo xvii) exhiba aves de este tipo en aquellas pinturas donde aparecen retratos de curacas (nobles indígenas) ataviados con resplandecientes galas incas. Parte del llamado "renacimiento cultural incaico" que un siglo después desembocaría en la rebelión de Túpac Amaru II. Aunque ninguno de estos datos sea de por sí conclusivo, la suma de ellos y otros parecidos esboza cierto universo de sugerencias implícito en la imagen del guacamayo y tácitamente evocado en la obra de Mariotti.

En cuanto a la referencialidad exótica, baste recordar alguno de los autorretratos de Frida Kahlo con loros o papayos.

to: "palabra hablada (grabada)/ en el aire/ memoria del tiempo/ pulsación sonora/ imborrable". Igualmente significativo es que en seis lenguas consideradas menores (tacana, cavineña, maropa, baure, paucana, machiganga) se intercale la frase: "No entiendo tu lengua". Comentario todavía más punzante por la estridencia sonora de diálogos articulados con un programa de voz sintética concebido para el idioma inglés. Sin duda una "aberración lingüística", como sostiene Acosta (:33), y por esa vía una metaforización de los modos en que — incluso bajo el impulso postmoderno de la llamada multiculturalidad — la diferencia es hablada por el poder. Hasta en el acto mismo de reconocerla como diferencia.

Pero el efecto así logrado nos sugiere también las inevitables dificultades en todo proceso necesario de apropiación, las cacofonías y dislexias cuya torpe incipiente anuncia la posibilidad de un lenguaje nuevo, arcaico y futuro. Como en ciertas manifestaciones del spanglish. O del quechuañol. O simplemente en el uso esquemático de un inglés a veces fruto demasiado obvio de traducciones literales: "all what I say", "all what I see", "all what I know", "all what I want"... Afirmación y pregunta se entrelazan y confunden para generar un efecto de extraña poesía. Tanto más poderosa por no ser consciente ni deliberada.

MAGIA Y TECNOLOGÍA

Aquí es necesario evitar un malentendido probable. Si bien la obra de Mariotti ha sido llamada "poesía high-tech", el propio artista enfatiza la condición más bien primaria de los recursos utilizados. Incluso en sus efectos de interactividad:¹⁵ "En *Canto cuántico* no hay veinte dólares de tecnología", exclama¹⁶. De igual modo, el uso de computadoras AMIGA responde al precio extremadamente bajo de sus modelos discontinuados. Y los chips sonoros son simplemente extraídos de

¹⁵ Esa interactividad, explica Mariotti, "es en realidad unívoca, el espectador sólo activa, a través de su movimiento, un programa predeterminado. [...] Es una técnica que usa también la publicidad para llamar la atención. Sucede a nivel humano, en el mundo animal o vegetal. Cuando buscas una atracción, uno de los elementos trata de dar una señal" (Lora Phun 1996).

¹⁶ Conversaciones con el artista, Zurich, 1996.

alarmas o tarjetas postales para someterlos a procesos experimentales, alimentándolos con voltajes que no les corresponden o añadiéndoles condensadores. "A veces se queman, pero a veces salen cosas extraordinarias. [...] Trabajo con la tecnología como un pintor experimenta con el pincel", aclara el artista (Lora Phun 1996), quien sin embargo rechaza la valoración de su trabajo en términos de invención o investigación tecnológica. "Trabajo con el standard de la industria, y los elementos que utilizo están disponibles en cualquier tienda de aficionados a la electrónica" (Ahón 1996). "O incluso en el jirón Pachitea", añade,¹⁷ haciendo una crucial alusión a la calle del centro de Lima que hasta hace poco concentraba —al modo de un "primitivo" mercado persa— el caótico comercio ambulatorio de los más variados y recientes artículos de electrónica: la postmodernidad en el subdesarrollo (*so called*).

Pero este último juego de prefijos se ve mayormente excluido de los aspectos más formales en el refinado trabajo presente de Mariotti, cuya rutilante pulcritud contrasta con la deliberada y elocuente turbiedad de las obras generadas durante las etapas peruanas de su trayectoria. Lo que vincula a esa producción con la actual —además de cierta vocación religiosa— es el concepto del reciclaje. Si todavía en 1980 trabajaba con los deteriorados residuos de la pobreza, hoy lo hace, según sus propias palabras, con "el desecho nuevo, la basura que produce la sociedad de consumo. [...] No la que se tira después de usarla, me refiero a la que está en la tienda, la nuevecita, la que está en venta, porque la sociedad de consumo produce basura" (Freire 1996).

Sin embargo esto no es necesariamente percibido así en contextos como los latinoamericanos, con frecuencia ingenuamente encandilados por el aura de novedad que suele rodear a esos flamantes desechos. Contradicción acentuada, además, por la curiosa apariencia de un juego de mecano para adultos que en estas obras remite a cierta anticuada idea moderna de la máquina, en sugestivo contraste con los postmodernos efectos tecnológicos contenidos por tales estructuras.

Lo que distingue una condición de la otra es el desplazamiento de la categoría de fuerza física o mecánica por la de *energía*. Energía electrónica y comunicativa que el artista deliberadamente mimetiza con

¹⁷ Conversaciones con el artista, Zurich, 1996.

nociones más ancestrales, pero no por ello menos vigentes. Como las operaciones simbólicas del chamán, explícitamente aludidas en sus construcciones más rituales y frecuentemente asumidas como propias por Mariotti, interesado siempre en asimilar sus procesos tecnológicos a los de la magia y la naturaleza.

Cactus de los cuatro vientos (1994), es tal vez el mejor ejemplo: un gigantesco “sanpedro” metálico de casi cinco metros de altura cuyo panel solar de 100 W/h le permite resplandecer en las noches y silbar y sacar a relucir sus espinas —formadas por rayos de agua— cuando detecta la presencia de una persona. Como legendariamente silba también el cactus vegetal mismo, al percibir los movimientos de un intruso en las cercanías de la casa para cuyo resguardo fue sembrado. Pero los efectos especiales de esta obra actúan al mismo tiempo como símiles tecnológicos de los poderes alucinógenos que desde los más remotos tiempos le otorgan gran importancia ritual a una cactácea en cuya savia —al igual que en la del peyote mexicano— se sintetiza la mescalina. No es así casual el que esta pieza de Mariotti se haya inspirado en un sanpedro de cuatro lomos o estrías en el tallo: estos llamados “cactus de los cuatros vientos” son más poderosos precisamente por ser más raros.

Ya en la iconografía de la cultura Chavín —primera gran formación estatal andina— aparecen representaciones del *trichocereus pachanoi* (su nombre científico) relacionadas a prácticas mágico-religiosas. Prácticas cuya vigencia actual justifica el nombre popular de “sanpedro” otorgado a una planta que supuestamente guarda las llaves del cielo. En más de un sentido: cierto boceto de Mariotti nos muestra la geometría natural del cactus coronada por una insólita antena parabólica, reminiscente de las aromáticas flores blancas que el sanpedro exhibe sólo en horario nocturno. “Tienen la magia de la noche”, escribe Fernando Cabieses (1993) en su conocido tratado sobre la medicina tradicional.

Magia y tecnología. “Escultura autónoma” es la denominación escogida por Mariotti para resaltar en éstos y otros trabajos la aparente autarquía que les otorga la producción de energía eléctrica mediante el efecto fotovoltaico de la luz solar. Un proceso artificial que incluso algunos comentaristas europeos han asimilado al de la fotosíntesis vegetal (Drees 1996). Pero la utopía tecnoecológica que así se expresa puede también despertar antiguos e inesperados fantasmas.

Como cuando algunos espectadores peruanos de estas piezas preguntaban si su funcionamiento libre de toda conexión visible dependía de la extracción de energía del propio público, particularmente de los niños (Ahón). Una súbita e impensada actualización del tradicional temor andino al *pishtaco*, ese ser pavoroso que sustrae la grasa de los indígenas para lubricar las maquinarias de los blancos (una intuición mítica de la plusvalía, por así decirlo).

No es la única presencia espectral que asoma tras la exhibición limeña de estas piezas. Ya se ha hecho mención de las connotaciones ominosas que en el Perú adquieren los repentinos movimientos oculares en los televisores incorporados a las obras. Pero además la propia idea mítica de lo solar en ellas, y su dependencia funcional en ese tipo de energía, esconde una secreta y no deliberada paradoja tanto práctica como histórica. En un acto de consecuencia inconsciente con la negación de la teogonía heliocéntrica de los incas, los conquistadores ubicaron la capital colonial del Perú en Lima-la-gris, Lima-la-horrible: ciudad ensombrecida la mayor parte del año por una plúmbea cobertura de nubes que no llega a disolverse en lluvias, provocando más bien una casi perpetua garúa invernal y malsana que durante siglos ha dificultado toda noción de genuina alegría o transparencia en el oscuro y opresivamente centralizado manejo político del país¹⁸. Hoy ese “cielo-

¹⁸ “El país está fregado porque se maneja desde una ciudad donde hace veinte años que no llueve”, solía decir el también artista Juan Javier Salazar, “y los gobiernos se parecen al clima” (Buntinx 1990). Salazar fue miembro de Huayco y mantiene con Mariotti una larga -aunque físicamente distanciada- amistad.

Acuñado por el poeta César Moro, el hoy celeberrimo apotegma “Lima la horrible” alcanzó su popularidad como título de la feroz requisitoria de Sebastián Salazar Bondy (1964) contra Lima toda y casi todo lo limeño, incluyendo sus condicionantes climatológicos: “Sin pisar la peligrosa cáscara de plátano del determinismo, cabe afirmar que el cielo sin matices, el aire adormecedor, la humedad ponzoñosa, la lisa visión de los cerros pelados y los arenales de entorno, que en invierno envuelve un tul de niebla que hace irreales a las cosas más rotundas y *mantiene las ruinas eternamente nuevas* (Herman Melville), se convierten en sedante o somnífero de la vigilia y su carga vital”. Hay en esta argumentación -incluyendo sus citas al *Moby Dick*- una cierta respuesta a la exaltación del “genio limeño” ensayada en términos igualmente metereológicos por el patriota criollo Hipólito Unanue (1806) en los albores de la independencia. Aunque la posición de Unanue es en realidad un tanto más matizada, los casi dos siglos que median entre uno y otro texto son también los de la frustración de la utopía y la ilusión criollas en el Perú.

color-panza-de-burro" –para expresarlo con el resignado humor local– entorpece también el funcionamiento de algunas piezas de Mariotti, que adquieren así un nuevo sentido monumental en tanto *vanitas* o *memento mori* de las utopías tecnológicas del llamado primer mundo trasladadas al décamotercero. Como la hoy olvidada y arruinada estructura de la esfera geodésica de 1969 que el artista expone en Lima y dona a la ciudad tras su consagración en la Bienal de Sao Paulo, sólo para verla luego canibalizada por el hurto constante de sus componentes electrónicos.

El mito socavado por las ironías involuntarias de la historia (y de la economía).

EL AROMA DE LA INDIA ANTIGUA (EXCURSO)

"¿Es un imperio/ esa luz que se apaga/ o una luciérnaga?" Algo esencial del argumento de Pasolini podría quizá verse encapsulado en ese espléndido haiku de Borges. La emoción crepuscular del ocaso trasladada de natura a cultura, de una vida ínfima que se extingue a una historia entera que se obscurece. El eclipse de una civilización metafóricamente pautado por la erosión de un ecosistema. Para Pasolini los hombres del poder democristiano en Italia habían pasado de la "época de las luciérnagas" a la "época de la desaparición de las luciérnagas" sin darse cuenta de ello, sin mínimamente haber sospechado que el poder que detentaban no estaba experimentando una evolución "normal", sino más bien estaba cambiando de naturaleza. El nuevo poder totalizante –y por ello mismo totalitario, fascista incluso– de la homologación industrial y el fetichismo expandido de la mercancía¹⁹.

¹⁹ En realidad son varios los textos y declaraciones en los que Pasolini elabora sobre el fondo de estas ideas. Ya hacia 1963 exclamaba en la revista *Via Nuova*: "Nos encontramos en los orígenes de la que será la época más fea de la historia del hombre: la época de la alienación industrial. El mundo se dirige por un camino horrible: el neocapitalismo ilustrado y social democrático, en realidad más duro y feroz que nunca" (Naldini 1992 [1989]: 239). Y luego: "Italia se está pudriendo en un bienestar que es egoísmo, estupidez, incultura, maledicencia, moralismo, coacción, conformismo: prestarse de algún modo a contribuir a esta podredumbre es, ahora, fascismo" (Naldini: 240). En 1969 declara para Jean Duflot: "la sociedad industrial se ha formado en una total contradicción con la sociedad anterior, la civilización campesina [...], la cual poseía

Es esa naturaleza nueva la que la obra de Mariotti interpela mediante recursos en algo comparables a los procedimientos analógicos que para Pasolini constituían la única aproximación posible a lo real, como resalta Clement Page (1998) en un artículo reciente sobre los tan denunciados “arcaismos” del poeta y cineasta italiano. Lo que en ellos se formula no es el retorno a un orden primordial perdido sino la irrupción de sus restos fragmentados en las nuevas tecnologías culturales. En el cine mismo: dislocar la homogeneización forzada de la lengua italiana oficial con la brusca y vital sonoridad de los dialectos locales, verbigracia, era también subvertir la aparente naturalidad del nuevo orden tecnológico con las evidencias —recreadas y vestigiales al mismo tiempo— de los demás órdenes de significación reprimidos. Lo otro, lo irracional, lo mágico... El mundo que perdimos. Así, para Page, las supuestas regresiones de Pasolini serían en realidad modos de avanzar, oponiendo a lo contemporáneo no lo “viejo” sino una idea de lo “nuevo” que sin embargo toma la forma de lenguajes míticos, propios y ajenos. Aquello a ser revivido no era el pasado mismo, sino el sentido de la poesía y de lo sagrado. El “aroma de la India antigua”, en las palabras de Pier Paolo. Su enrarecido aire, su perturbadora y perturbada aura.

La luminosidad natural perdida, la bioluminiscencia de un orden anterior asociado ya desde los textos más tempranos de Pasolini a la incandescencia sexual del amor y de sus rituales. De los angustiosos y aún confusos goces de la juventud y de la amistad. “La amistad es algo muy bello”, escribe en una carta de 1941: “En la noche de la que te he hablado, cenamos en Paderno, y después en la oscuridad sin luna subimos hacia Pieve de Pino. Vimos una cantidad inmensa de luciérnagas que hacían bosquecillos de fuego dentro de los bosquecillos de malezas, y las envidiamos porque se amaban, porque se buscaban con amorosos vuelos y luces, mientras que nosotros éramos áridos y sólo machos en artificial vagabundeo” (Naldini: 29).

Pier Paolo estaba entonces sobre el filo de los dieciocho años y hay en ese testimonio toda la ansiedad de una definición erótica que

como algo propio el sentimiento de lo sagrado. [...] La civilización burguesa lo ha perdido. ¿Y con qué ha sustituido este sentimiento de lo sagrado, después de la pérdida? Con la ideología del bienestar y del poder” (Naldini: 291).

se busca y metaforiza en los “bosquecillos de fuego dentro de los bosquecillos de malezas”. Resulta sintomático que, aunque con un tono distinto, sea a esa emoción primera que Pasolini implícitamente vuelva en el llamado texto de las luciérnagas, escrito en el preciso año de su muerte. Como en otros y cruciales momentos de su obra la evocación del tiempo mítico trastoca el tiempo real del Poder. “Yo no combato [...] al poder burgués o al poder comunista. Combato al tiempo presente”, explica poco antes de iniciar su película final (*Taxi* 1982). Y luego: “Ahora prefiero moverme en el pasado precisamente porque considero que la única fuerza contestataria del presente es el pasado: es una forma aberrante, pero todos los valores en los cuales nos hemos formado, con todas sus atrocidades, sus lados negativos, son los que pueden poner en crisis el presente” (Naldini: 330).

MARIOTTI-ANTI-MARINETTI

Aunque con otros alcances, también en ese registro puede entenderse el retorno de las luciérnagas propiciado por Mariotti: hacer de estas insólitas presencias una suerte de poder misteriosamente arcaico, sin embargo patentemente actual. Contra el mercado del arte, pero también contra situaciones más explícitamente políticas. La instalación *Stella Nera* —“Estrella negra”— fue concebida en 1991 como respuesta a la cobertura periodística de la Guerra del Golfo. En particular al bombardeo nocturno de la legendaria Bagdad, televisado en vivo (es un decir) con el comentario casi festivo de cómo ese espectáculo mortífero era comparable a los despliegues pirotécnicos con que se suele conmemorar el aniversario de la independencia de los Estados Unidos cada 4 de julio. Aludiendo a esa iluminación letal, en la obra varios diodos destellan en torno a tenebrosas estelas de las que emanan voces mecánicas y textos sombríos. El conjunto remite a la fascinación y el terror suscitados por la guerra y sus manipulaciones tecnológicas, esas “luciérnagas artificiales” que configuran “un holograma del infierno” en las elocuentes palabras emitidas en inglés por un sintetizador electrónico: “Stella nera/ black star/ in a moonless night/ so hard to breathe/ so stuffy/ with these artificial fireflies/ beware/ don't look at me/ watch out/ a hologram of hell/ today/ ugly ugly/ nightmare/ virtual reality”.

“So hard to breathe”: esa falta de aire es también la ausencia de aura. Resulta difícil no percibir en esta obra un comentario mayor a la estetización “futurista” de la guerra –“única higiene del mundo”, escribió Marinetti (1909)– que para Walter Benjamin resume un momento decisivo en la liquidación artística del aura²⁰. Y sin embargo es con recursos muy similares que Mariotti reformula una posibilidad aurática. *La grande scimmia*, “El gran simio”, de 1986, se ofrece casi como una premonitoria pero invertida imagen de *Stella nera*. Concebida para exteriores, esta pieza transforma cada rayo de luz en notas musicales que varían según la intensidad solar. No es estrictamente una música aleatoria lo que sin embargo resuena en esas impredecibles melodías. No el vago azar sino la evidenciación de fuerzas y energías y presencias antes sólo intuitivamente percibidas por nuestro limitado aparato sensorial. Una revelación tecnológica que es al mismo tiempo una mistificación artística. Tensiones desde las que Mariotti intuye y construye el deseo de un aura nueva: una dialéctica de proximidad y distancia cifrada ya no en la materialidad física del objeto, sino en la materialización perceptual de sus energías ocultas. Materialización espiritualizada por la vocación simbólica que configura y da forma a estas tecnoesculturas totémicas. Hasta el punto de hacer del “gran simio” una pirámide invertida: “la violación del tabú”, escribe el crítico Luigi Avi de Camerino (*El Comercio* 1986), para quien la operación de

²⁰ “La guerra es bella”, escribió Marinetti (1909), “porque, gracias a las máscaras de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano. La guerra es bella, ya que enriquece las praderas florecidas con las orquídeas de fuego de las ametralladoras...” Et ceterae. “Fiat ars, pereat mundi”, dice el fascismo”, es el comentario de Benjamin (1936), quien cita extensamente éste y otros pasajes para concluir: “la guerra de gases ha encontrado un medio nuevo para acabar con el aura”. Cabe anotar que Marinetti consideró llamar “elettricismo” al nuevo movimiento antes de finalmente denominarlo “futurismo”. En su “Proclama futurista a los españoles” (1911?) hace un explícito llamado a trascender el poder místico de la Iglesia, trepando los muros de las catedrales para vislumbrar en la electricidad a la madre divina de la humanidad nueva.

También Laurie Anderson empleó la metáfora de la luciérnaga a propósito de la estetizada versión massmediática del bombardeo que dio inicio a la Guerra del Golfo: “Oh it’s so beautiful”, reza irónicamente su canción, “it’s like the Fourth of July, / It’s like a Christmas tree, it’s like fireflies / On a summer night”. (*Night in Baghdad*).

Mariotti trastoca y subvierte el culto solar de las civilizaciones egipcia o azteca. Una perspectiva menos europea podría más bien sugerir cierta alusión a los varios mitos mesiánico-cosmogónicos de revolución y retorno en las aún superstites tradiciones amerindias.

De cualquier manera, estamos aquí frente a la manifestación sinestésica de la luz en tanto señal, pero también como metáfora espiritual y fuerza viva. Forma, símbolo, energía y comunicación al mismo tiempo, los atributos que la obra de Mariotti reúne en torno a la idea de la luz intentan ser resumidos en un concepto nuevo de aura. Así al menos lo sugiere implícitamente la comparación de la brumosa y deteriorada fotografía del artista en los basurales de Lima, con aquella otra que en el más importante de sus catálogos muestra a Mariotti con Geldmacher en una plaza europea levantando los brazos como si ambos quisieran palpar la áurea luminosidad solar que desciende sobre sus cabezas. Esa energía cuyas nuevas capacidades de realización tecnológica el propio artista considera "mágicas" (Ahón), y sin duda vinculadas al proyecto permanente de "desarrollar la prolongación eléctrica de nuestro cuerpo en sentimiento consciente" (Mariotti 1984). Recuperando en el camino una posibilidad crítica sobre los subyugantes efectos de la tecnología misma y de sus encandilantes gadgets. Entenderlo así requiere de una perspectiva nueva —casi literalmente una reingeniería— que es también una indisciplina de la mirada misma.

ILUSIÓN Y MELANCOLÍA

"A veces sé la definición, a veces me la olvido", es como Mariotti agudamente responde a la sempiterna pregunta sobre qué es el arte. Resulta significativo que en esa hesitación finalmente opte por la imprecisa posibilidad de lo religioso²¹. Ante las evidencias de la física cuántica, un principio de incertidumbre y otro de fe vincularían, según Acosta y

²¹ "Entonces, ¿cómo define al arte?"

-A veces sé la definición, a veces me la olvido. Creo que es ese momento difícil de determinar entre lo conocido y lo desconocido. El punto de unión entre lo real y el misterio, entre lo infinito y lo finito. Por ahí creo, más o menos. Será por eso que decían que los artistas tenían algo de angelical. El arte tiene algo de religioso y posiblemente esto podría ser algo interesante" (Hernández 1996).

el propio Mariotti, ciertas prácticas postmodernas tanto del arte como de la ciencia y la tecnología. Reparar la fisura moderna entre estas categorías es una de las propuestas importantes en las obras aquí discutidas. Mariotti mismo prefiere definirse como “un experimentador y mediador entre la tecnología y la sociedad”. Por cierto ya en 1968 él y Geldmacher hablaban de la necesaria redefinición del arte en términos de una ciencia de la comunicación “cuyos criterios y normas provenirán de la sociología, de la psicología y de la cibernética”²². A estas prácticas —a estas disciplinas— se añade ahora la chamánica: “Ese retorno de las luciérnagas se parece mucho al retorno del chamán, del demiurgo que transforma todo lo que toca”, comenta Acosta (:13). “El chamán”, explica Mariotti (1984), “compone la mesa, dispone las energías, genera composiciones dinámicas, cuadros que pueden hacer milagros”.

Ante el riesgo evidente de mistificación contenido por toda fórmula de ese tipo, es imprescindible recordar que la experiencia chamánica depende no de una mera voluntad y de su gestualidad unilateral, sino de una operatividad simbólica compartida, de una comunidad de sentido y de sentimiento en la que su eficacia real se verá cifrada. Una eficacia por ello mismo específica y temporal. Ya en otras ocasiones (Buntinx 1995c) he propuesto reemplazar la mistificada fórmula existencial del artista como mago, por una categoría que aspiraría a ser histórica: el momento chamánico introducido en apenas ciertas obras artísticas por condicionantes socio-culturales más amplios. Y por su manifestación ritual. Este último concepto podría ser también decisivo para los demás términos aquí discutidos: el aura, recordemos, no está en la imagen sino en el ritual que la incorpora a un valor de culto.

Tal vez sea aquí instructiva una comparación final entre la Sarita Colonia de Huayco y *Highway R(u)bin(a)* (*El templo de las luciérnagas*), sin duda las iniciativas más ambiciosas en la dos etapas principales de la trayectoria del artista. Allí donde los erosionados restos de Sarita con-

²² “El arte en sí, me interesa menos que la comunicación”, agrega Mariotti en otro momento, “en la comunicación la estética es un medio, no una finalidad. El problema de la comunicación es un problema de estructuras sociales, políticas, económicas, y es a ese nivel que debe darse el arte moderno” (La Torre).

citan aún la emoción y el fervor de quienes a ella acuden por razones religiosas o artísticas —o artístico-religiosas— las dificultades enfrentadas para la instalación in situ de *El templo de las luciérnagas* determinaron su conversión en una estetizada arquería clásica ubicada catatónicamente en la cafetería del Museo de Arte de Lima, donde la ausencia de energía solar la condena a la oscuridad y al silencio.

Concebida para conmemorar la ruina de una autopista —y a través de ella la del capitalismo todo— esta obra es ahora en sí misma una ruina a pesar de su intocada y rutilante apariencia. Un monumento a la comunidad insuficiente, o deficiente, o reticente, para la operatividad chamánica en el soporte social de la obra. La ausencia de ritual.

En sus mecanismos y en su formalidad misma, empero, queda una latencia. No estamos ante la restauración plena del aura sino ante la evocación prospectiva —y por ello mismo profundamente política— de una *posibilidad chamánica* y de un deseo aurático. Activar ese posibilidad y ese deseo, sin embargo, requiere de dispositivos rituales que la interactividad electrónica no puede por sí sola reemplazar.

De allí tal vez la rara combinatoria de ilusión y melancolía que suele rodear a estas creaciones. A veces de modo casi explícito: a fines de 1990, en medio de las expectativas y frustraciones del *glasnost* y la *perestroika*, Mariotti expone en Moscú y Belgrado, bajo el nombre de *Gaia*, la primera de sus instalaciones que incorpora la idea del cocuyo, precisamente titulada *El retorno de las luciérnagas*²³. Sumergidos en la penumbra, diodos de luz titilaban desde doscientos frascos de yogurt dispuestos a ras del suelo en torno a la híbrida construcción totémica de altoparlantes y paneles solares flanqueados por una dorada cornamenta de ciervo. “For the word”, exclamaba la voz surgida de esa paradójica estructura: “para la palabra/ there is no output/ no hay camino/ in the software/ en el sistema/ something is wrong/ algo anda

²³ La palabra *Gaia*, por su parte, responde a un principio científico desarrollado por Lovelock. Otras influencias de ese tipo admitidas por Mariotti incluyen “la teoría de los cuantos y las interpretaciones de Basarab Nicolescu, o las teorías de los biólogos Maturana y Varela, la teoría de la autoorganización del universo de Erich Jantch, [...] o los campos morfogenéticos de Rupert Sheldrake.” Todo ello junto a referencias artísticas, musicales y religiosas. Este listado fue recogido por Acosta (:35), quien sin embargo se apresura a calificarlo como “una especie de *boutade*”.

equivocado/ without music/ amor mío/ joven muerte/ entre plásticos tóxicos/ tú no estás muerta”.

Tú no estás muerta: el concepto de Gaia remite a una forma científica de la visión holística de la vida, la tierra como un organismo viviente y autoregulado del cual también el ser humano puede formar parte. “Pese a la destrucción de la naturaleza y a la muerte de jóvenes que luchan por nuevos ideales, Gaia sobrevive”, explica Mariotti aludiendo a la supervivencia del mito bajo nuevas y transfiguradas formas. Si la primera mitad del texto alude al entrapamiento del modelo soviético, “pero también al problema general de la comunicación en la sociedad capitalista”, otras frases remiten a la ardiente juventud sacrificada en el Perú por los muchos bandos de la guerra civil que nos asola. El propio artista señala cómo ya en la “computerpoesía” que acompañaba a su “instalación solar” *Rita* (1986), la expresión “joven muerte” es asociada a Edith Lagos, una joven poeta militante de Sendero Luminoso cuyo asesinato en los primeros años ochenta le otorgó a ese movimiento cierto aura de heroísmo que luego los desastres de la guerra desdibujarían²⁴.

Ante los desengaños de la historia, para Mariotti la magia y la naturaleza son las que en última instancia determinan nuestra conciencia. El arte sobrevive si él mismo se convierte en mito, llega a sostener (Freire), en una frase sin duda atravesada de historicidades varias. Pero imperturbable en su postulación utópica de poéticas y políticas desde las que estas tecnoesculturas exigen ser apreciadas: el retorno electró-

²⁴ Todas las citas de este párrafo están tomadas del fax de Francisco Mariotti a Gustavo Buntinx, fechado en Zurich, 10 de noviembre de 1998. En otra importante pieza -*Big chief, no shit / Big shit, no chief* (1983)- Mariotti configura un impresionante totem post-tecnológico con las calderas inutilizadas de una pequeña cervecería de la Suiza italiana, arruinada por las globalizadas lógicas del capital trasnacional. Para el propio artista se trata de “una caricatura de la impotencia”, pero también un gesto de resistencia cultural asimilable a los ataques furtivos de la guerrilla –y a los usos y las formas del manguaré, un árbol amazónico que los nativos suelen golpear para comunicarse cifradamente entre sí. Como de hecho también lo hace esta “escultura parlante” mediante una secuencia de videos que desde la estructura misma de la obra narran y preservan la acabada historia de las microeconomías locales del Ticino. Tal vez el detalle crucial de esta propuesta sea el que haya surgido como alternativa a la idea predominante de simplemente enterrar la finiquitada fábrica en una fosa monumental.

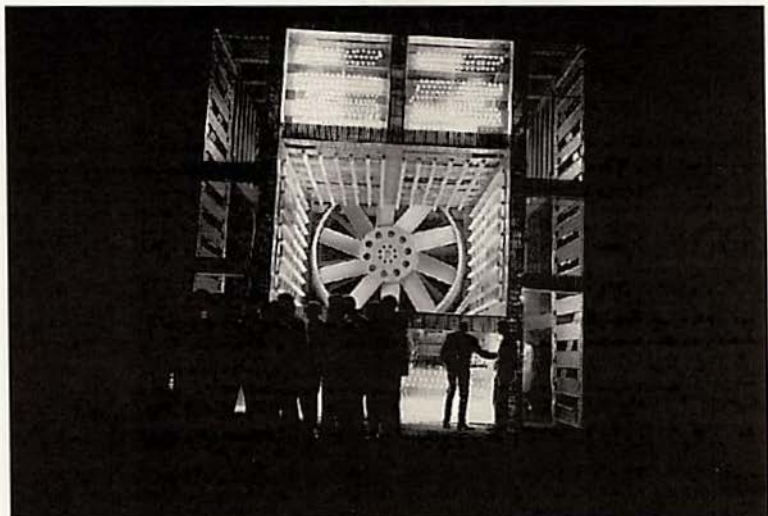
nico de las luciérnagas como la culminación de una larga y ambivalente relación con la tecnología por parte de una libido cultural que regresa siempre, ella también, a los valores arcaicos y primordiales del arte. (O que a eso aspira).

"Las religiosas son como las luciérnagas", escribía Arthur Schopenhauer. "Necesitan las tinieblas para brillar".

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ACOSTA, Sebastián. 1996. "Francisco Mariotti y el eterno retorno". En Mariotti, pp. 5-37.
- AHÓN, Valentín. 1996. "Un artista que eligió el desarmador. Entrevista a Francisco Mariotti". El Comercio. Lima. (Sin más datos disponibles).
- AMBROSONI, Dalmaizo. 1994. "Mariotti: come siepe l'Atlantico". Azioni. 15 set.
- BAUDRILLARD, Jean. 1987. De la seducción. Madrid: Cátedra.
- BENJAMIN, Walter. 1989 (1936). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". Discursos interrumpidos 1. Buenos Aires: Taurus, p. [16]-[90].
- BORGES, Jorge Luis. 1981. La cifra. Buenos Aires.
- BUENO, Leoncio. 1980. La guerra de los runas. Lima: Túngar.
- BUNTINX, Gustavo. 1987. "La utopía perdida: Imágenes de la revolución bajo el segundo belaudismo". Márgenes N° 1, Sur, Lima, marzo, pp. 52-98.
- . 1990. "Sueños húmedos". En Parece que va' llover. Afiche-catálogo de la exposición de Juan Javier Salazar en el Centro Cultural de la Municipalidad de Miraflores, Lima.
- . 1995a. "El poder y la ilusión: Pérdida y restauración del aura en la 'República de Weimar Peruana' (1980-1992)". En Arte latinoamericano actual. Gabriel Peluffo (comp.). Museo Municipal de Bellas Artes Juan Manuel Blanes, Montevideo.
- . 1995b. "The Power and the Illusion: Aura, Lost and Restored in the 'Peruvian Weimar Republic' (1980-1992)". En Beyond the Fantastic. New Art Criticism from Latin America, ed. Gerardo Mosquera. Londres: INIVA.
- . 1995c. "Identidades póstumas. El momento chamánico en 'Lonquén 10 años' de Gonzalo Díaz". Ms. (Presentado en el simposio Beyond Identity: Latin American Art in the 21st Century; Austin: Universidad de Texas, abril de 1995).
- CABIESES, Fernando. 1993. Apuntes de medicina tradicional. Lima: A&BSA.
- CABRERA, Lydia. 1988. Los animales en el folklore y la magia de Cuba. Miami: Ediciones Universal.

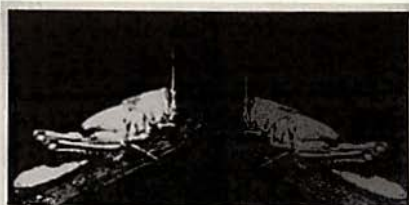
- EL COMERCIO. 1980. "Reciclajes de Mariotti expone 'Camino Brent'". El Comercio. Lima, 15 julio.
- 1986. "Escultura de Mariotti triunfa en el Festival de Arte Electrónico". El Comercio. Lima, 25 dic.
- CORES, Roberto. 1969. "Francisco Mariotti: La vida común...". Siete Días. Suplemento de La Prensa. Lima, 16 nov.
- DORFLES, Gillo. 1972 (1968). Naturaleza y artificio. Barcelona: Lumen.
- DREES, Holger. 1996. "Solar Art". New Observations. Nueva York, mayo-junio.
- FAGONE, Vittorio. 1989. Visiona, High-Tech in Kunst und Spiel. Zurich.
- FREIRE, Luis. 1996. "El brillo fatal de la luciérnaga". Mira 15, suplemento de El Sol. Lima, 7 jul., pp. 40-41.
- GÓMEZ, Robert A. 1996. "Luciérnagas solares en el MBA: El canto cuántico de Francisco Mariotti". El Universal. Caracas, 4 junio.
- HERNÁNDEZ, Ana María. 1996. "Francisco Mariotti hizo posible que la ciencia se haga arte: 'Canto Cuántico' en el MBA". El Globo. Caracas, 5 junio.
- LA TORRE, Alfonso. 1980. "Francisco Mariotti". El Comercio. Sin más datos disponibles.
- LORA PHUN, Óscar. 1996. "Hardart y softart: Arte electrónico en Lima". PC World Peru 121. Suplemento de El Comercio. Lima, 31 julio, pp. [33]-36.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. 1909. "Le Futurisme". Le Figaro. París, 20 de febrero.
- ¿1911? "Proclama futurista a los españoles". Prometeo 20. Madrid.
- MARIOTTI, Francisco. 1984. Fuoco de Paglia. Zurich.
- 1996. Francisco Mariotti: El retorno de las luciérnagas. Lima: Museo de Arte.
- MARIOTTI, Francisco y Klaus Geldmacher. 1968. Projekt Mariotti-Geldmacher. Kassel: Documenta 4.
- 1993. Lucciola. Ein biotechnisches Kunstprojekt mit Glühwürmchen. Kunstverein Salzgitter, Salzgitter.
- NALDINI, Nico. 1992 (1989). Pier Paolo Pasolini. Una vida. Barcelona: Circe.
- PAGE, Clement. 1998. "Pasolini's 'Archaisms'. Representational Problematics from Naples to Calcutta". Third Text 42. Londres.
- PASOLINI, Pier Paolo. 1975. "Il vuoto del potere in Italia". Corriere della Sera. 1 febrero.
- PAULLAN, R. Biologie des coléoptères. La sexualité et la reproduction. París.
- SALAZAR BONDY, Sebastián. 1964. Lima la horrible. México D.F.: ERA.
- Taxi 2. 1982. "Pier Paolo Pasolini". Lima, set., pp. [34]-[37].
- UNANUE, Hipólito. 1806. Observaciones sobre el clima de Lima y su influencia en los seres organizados y en especial el hombre.



Francisco Mariotti y Klaus Geldmacher. Proyecto Geldmacher-Mariotti. 1968.

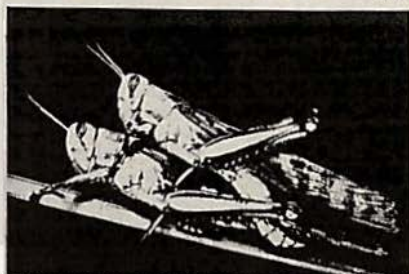


Francisco Mariotti. El movimiento circular de la luz. 1969. Vista interior.



CONTACTA 72

FESTIVAL
DE ARTE
TOTAL

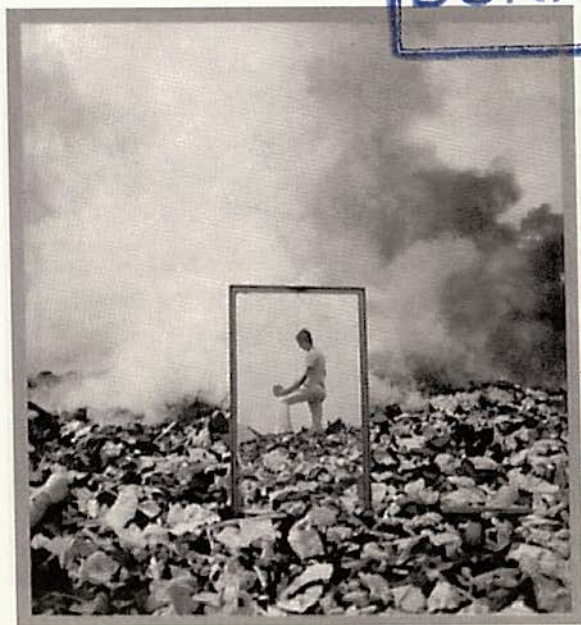


PARQUE DE LA RESERVA - LIMA 26-30 de Julio

*Francisco Mariotti. Afiche de
Contacta 1972, Festival de Arte
Total. 1972.*



*Francisco Mariotti. Reciclajes.
1980.*



*Francisco Mariotti
frente al espejo en los
basurales de Lima.
1980. Fotografía
publicada en el
catálogo de
Reciclajes, exposición
de Mariotti en la
galería Camino Brent,
Lima, 1980.*



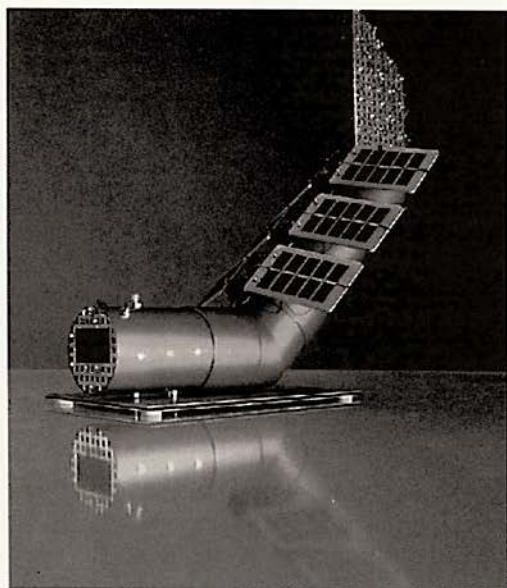
*Francisco Mariotti en los basurales de Lima. 1980. Fotografía rescatada entre las ruinas
del taller abandonado de Huayco.*



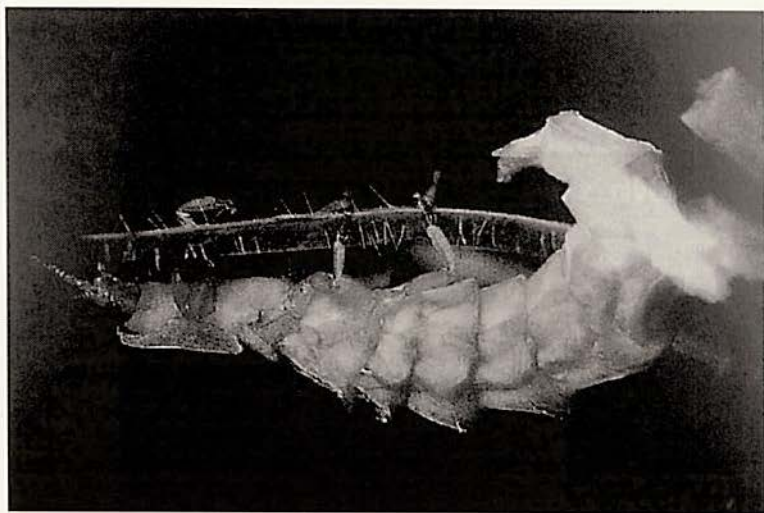
Huayco. Sarita Colonia. 1980. (Las intervenciones en primer plano son ofrendas dejadas por la devoción popular) (Foto: Gustavo Buntinx).



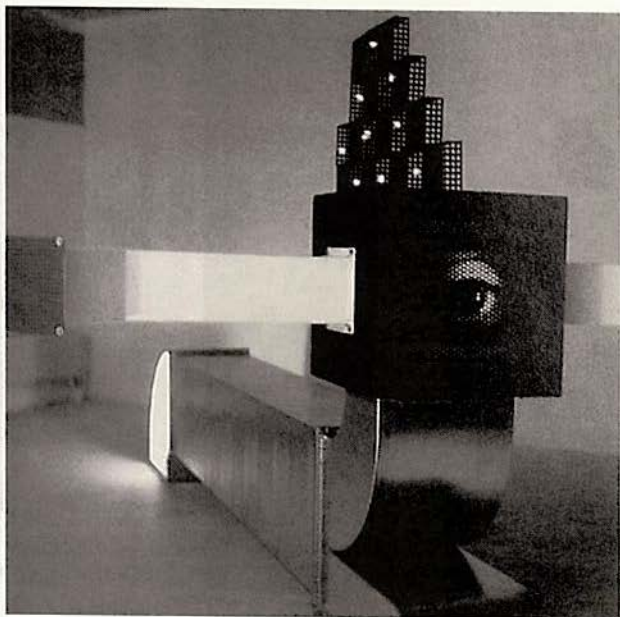
*Francisco Mariotti y
Gerardo Zanetti.
CARLOS MARX canta
y baila para usted LA
INTERNACIONAL.
1984.*



*Francisco Mariotti y
Klaus Geldmacher.
Lucciola. 1990.*



Luciérnaga. Fotografía reproducida en el catálogo de Lucciola, exposición de Mariotti y Geldmacher en la galería Kunstverein Salzgitter e.V., 1993.



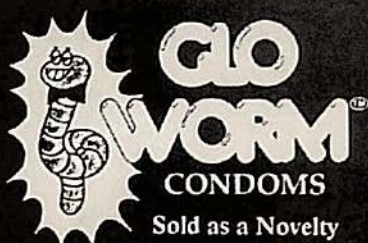
Francisco Mariotti. Phryxothrix Eisenbahnwurm. 1994.

NOVELTY ONLY

Not intended for use to prevent pregnancy or transmission of (STD's)
Remove condom from inner package and expose to direct light source for 2 minutes

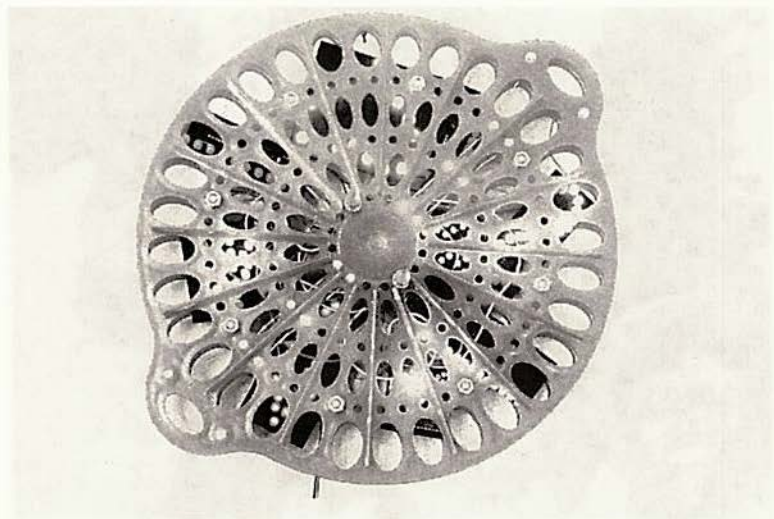
"Light up your love life"

Distributed by
Glo Worm International
San Francisco, CA
Vancouver, B.C.
Made in U.S.A.

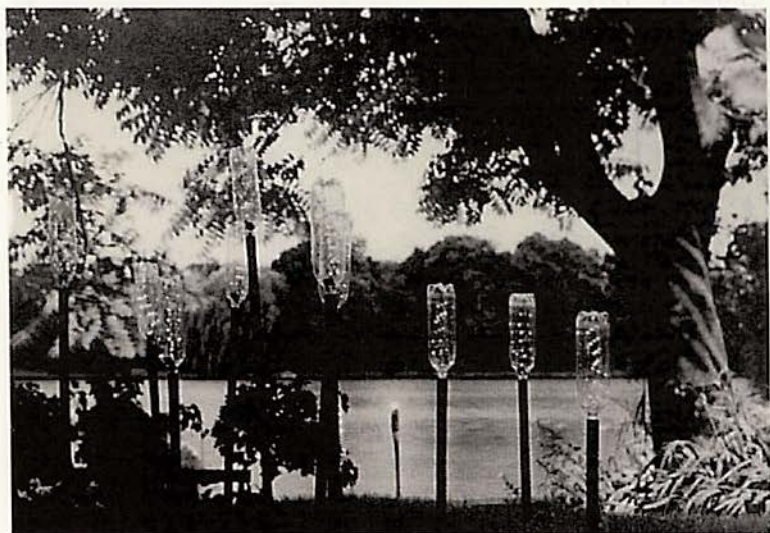


GLOWS IN THE DARK
1 CONDOM LUBRICATED FOR
NATURAL ACTION

«Glo Worm Condoms». Aviso publicitario reproducido en el catálogo de Lucciola, exposición de Mariotti y Geldmacher en la galería Kunstverein Salzgitter e.V., 1993.



Francisco Mariotti y Klaus Geldmacher. Pizza Lucciola. 1995.



Francisco Mariotti. Canto cuántico (Usted va a acabar con todos los peces de este río). 1996.



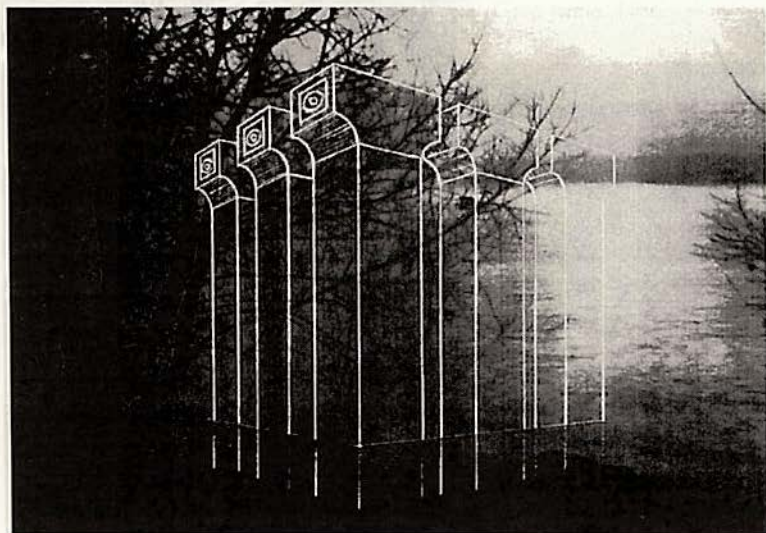
Luciérnagas en botellas utilizadas como lámparas biológicas. Fotografía reproducida en el catálogo de Lucciola, exposición de Mariotti y Geldmacher en la galería Kunstverein Salzburger e.V., 1993.



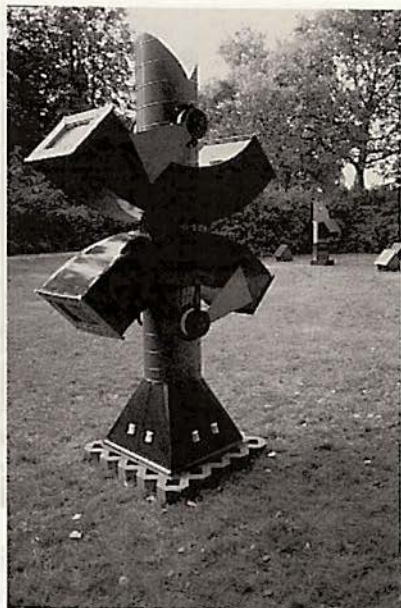
Francisco Mariotti. El beso de las luciérnagas. 1996.



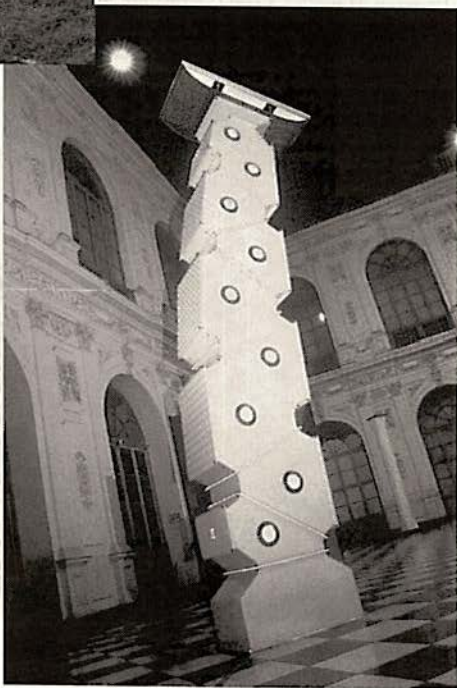
Francisco Mariotti y Klaus Geldmacher. Super-Lucciola. 1991. (Entre Goethe y Schiller, en el frontis de la Opera de Hannover).



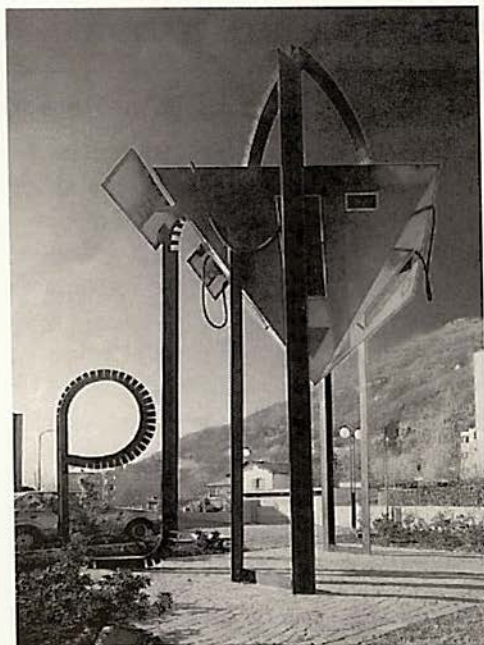
Francisco Mariotti. Highway R(u)bin / Autopista Ru(h)in(a) - El templo de las luciérnagas. 1994. (Boceto original).



Francisco Mariotti. Gran guacamayo precolombino. 1992.



Francisco Mariotti. Cactus de los cuatro vientos. 1994.



*Francisco Mariotti.
Gran simio. 1986.*



Francisco Mariotti y Klaus Geldmacher. Fotografía en el catálogo de Lucciola, exposición de Mariotti y Geldmacher en la galería Kunstverein Salzgitter e.V., 1993.

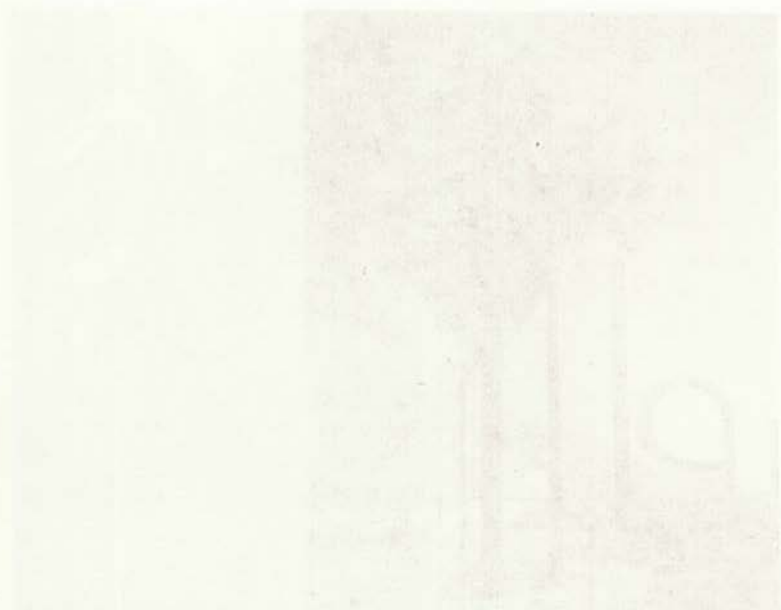


FIG. 1. A very faded image, possibly a placeholder or a very faded image.

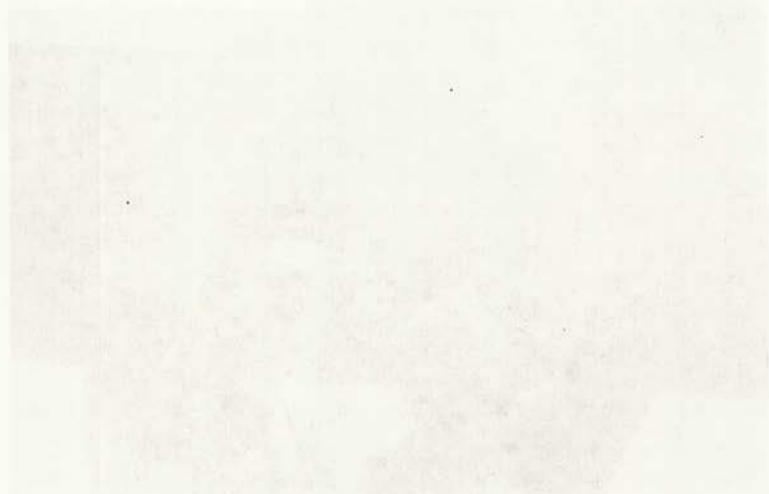


FIG. 2. A very faded image, possibly a placeholder or a very faded image.

ANTIUTOPÍAS, MIEDOS Y PESADILLAS

Nelson Manrique

UTOPIA Y RAZÓN

El milenio y la utopía

EL AÑO 1516 SE PUBLICÓ en Inglaterra el libro de Tomás Moro *Utopía*. Con él nació un nuevo género literario y la palabra utopía, que designa a una sociedad ideal situada en un territorio imaginario (*eu tophos*, "ningún lugar": la isla de ninguna parte) pasó a formar parte del acervo cultural de Occidente.

No es difícil rastrear la génesis del género. La Utopía es la descendiente directa del Milenio, esa convicción, que tanta influencia ejerció sobre las sociedades judeo-cristianas, en especial hasta fines del Medievo, de que ineluctablemente debía producirse la llegada de un Mesías (para los cristianos el retorno, pues Cristo era el Mesías anunciado por los profetas del Antiguo Testamento, cuya segunda venida a la Tierra sería precedida por las calamidades anunciadoras del Apocalipsis; Cristo en griego significa Mesías. Este Mesías debía exaltar al pueblo elegido y aniquilar a sangre y fuego a sus enemigos, los impíos, para fundar después un reino que sería el paraíso en la Tierra: un lugar de abundancia, justicia, igualdad y felicidad para los elegidos, donde quedarían abolidos el hambre, las enfermedades, las guerras y la muerte. Un reino donde los justos vivirían en un estado de perfección que duraría mil años: el Milenio.

La Utopía es el Milenio secularizado: un paraíso en la Tierra, nacido ya no de la intervención divina sino de la acción directa de los hombres, construyendo con esfuerzo y sacrificios la sociedad perfecta, un orden social donde se eliminarían todos los males conocidos: la explotación, la injusticia, las enfermedades, la envidia, el egoísmo, la codicia, el odio y las guerras entre los hombres. Nada menos que la empresa, según las palabras de Carlos Marx, de tomar el cielo por asalto.

La resonancia de estas ideas es fácilmente identificable tanto en los objetivos planteados desde fines del siglo XVIII por las distintas doctrinas socialistas cuanto en algunos de los más terribles proyectos totalitarios del siglo que termina. Baste recordar el sueño de Hitler, de construir un imperio donde los elegidos, la raza superior —los arios— disfrutarían de prosperidad y felicidad, en un régimen perfecto, fundado en la esclavización los hombres del mundo, que debían trabajar para los elegidos: el Tercer Reich, que duraría —cómo no— mil años.

Utopía y modernidad

La Utopía tiene una relación natural con la modernidad occidental. Ambas nacieron de la convicción, típicamente moderna, de que el hombre había encontrado en la ciencia y la razón las herramientas de su liberación. Éstas le permitirían someter a la naturaleza y vencer al hambre y las carencias que le habían ocasionado tantos sufrimientos durante los siglos pasados, así como fundar regímenes sociales donde las taras presentes serían eliminadas, remplazando los inicuos órdenes sociales pretéritos con sociedades basadas en la justicia, la igualdad, el amor y la razón natural. Así como la ciencia debía permitir a los hombres liberarse de la tiranía de sus dioses, para hacerse dueños de sus destinos (lo que Max Weber denominó “el desencantamiento del mundo”) la construcción del cielo en la Tierra dejaría de ser el designio de esos dioses imposibles para convertirse en una tarea humana, emprendida por hombres finalmente libres. El camino no sería más el de la fe, la oración y la resignación, sino el despliegue de las potencialidades de la herramienta humana capaz de transformar el mundo: el trabajo.

Pero con los años la fe ciega en el poder ilimitado de la ciencia como herramienta de liberación de la humanidad comenzó a vacilar. Los terribles costos sociales de la Gran Revolución Industrial alimen-

taron una reacción contra el evangelio de la razón, que se produjo paralelamente al despliegue de las grandes innovaciones que abrieron el camino a la moderna sociedad industrial: el movimiento romántico. Los románticos desconfiaban de esa fe ilimitada en la ciencia y la razón, típica de los ilustrados. Exaltaban la pasión, los sentimientos, la intuición y la inspiración como caminos válidos de comprensión de la realidad. El arte era, para ellos, un camino de comprensión y transformación de la realidad tan importante como la ciencia. Y, sobre todo, desconfiaban profundamente del mundo que iba creando la técnica puesta al timón de la revolución burguesa.

Las dudas en torno a dónde nos lleva la razón que se siente todopoderosa no son pues, como muchos creen, una preocupación del siglo xx. De hecho, la primera gran recusación literaria de las esperanzas puestas en la ciencia y la tecnología, como el camino para alcanzar la felicidad, data de inicios del siglo xix, y su autora es una de las grandes figuras del Romanticismo inglés, Mary Shelley.

Una señora victoriana

Mary Godwin (después Shelley) nació el 30 de agosto de 1797, dos décadas después de la invención de la máquina de vapor de Watts y de la publicación de *La riqueza de las naciones* de Adam Smith. Toda su vida discurrió en medio del despliegue de la Gran Revolución Industrial inglesa. El otro referente importante, que marcaría su vida, fue el triunfo de la Revolución Francesa, evento que sucedió ocho años antes de su nacimiento. La Gran Revolución dio un enorme impulso al movimiento romántico. La época de Mary Shelley estuvo signada por grandes cambios y una profunda inestabilidad económica, social y política. Si se analiza su ambiente familiar, se diría que Mary Shelley estaba predestinada para ser una revolucionaria. Su madre, Mary Wollstonecraft, fue una famosa feminista, enfrentada teórica y prácticamente a la hipócrita sociedad victoriana. Su padre, William Godwin, era filósofo y novelista. Ambos fueron importantes representantes de la sensibilidad romántica en Inglaterra y adhirieron al izquierdismo revolucionario. La relación sentimental de Mary con Percy Shelley, uno de los grandes poetas románticos, y también un ardiente revolucionario, continuamente perseguido por las fuerzas del orden, constituyó todo un escándalo, cuyas consecuencias la perseguirían a lo largo de su existencia. A pesar

de todo, Mary tomó distancia en su madurez con relación al radicalismo, no sólo en el ámbito político, sino inclusive en el tema de las relaciones de género y del papel reservado en el orden social a las mujeres. Pero su obra literaria nos legaría una obra maestra, revolucionaria por sus implicaciones.

Mary no llegó a conocer a su madre, que murió poco después de darle la vida, como consecuencia de complicaciones en el parto. Según el testimonio de su padre, el nacimiento de la niña estuvo rodeado de signos premonitorios verdaderamente góticos: una horrenda tormenta con rayos y truenos, en pleno verano londinense, saludó su llegada al mundo.

Mary adquirió el apellido con el cual pasaría a la historia por su matrimonio con el poeta Percy Bysshe Shelley. Ambos, junto con Lord Byron y John Keats, son considerados las figuras más prominentes de la segunda generación del romanticismo inglés.

La formación de Mary fue excepcional. Su padre estaba convencido de que los niños nacen con un enorme potencial que sólo espera ser desarrollado. Desde una edad temprana, Mary vivió rodeada de filósofos, escritores y poetas famosos, entre los cuales destacan Coleridge y Charles Lamb. Es realmente gótica la forma cómo, según la leyenda, aprendió a leer: su padre la llevaba todos los días de paseo al cementerio y le enseñaba a leer y a deletrear su nombre haciendo que recorriera con el dedo los surcos de la inscripción labrada en la lápida de la tumba de su madre.

A los dieciséis años Mary se fue vivir con el poeta Percy Shelley, quien entonces tenía 21 años y estaba infelizmente casado con una baronesa adinerada. El escándalo que desató su unión les obligó a huir lejos de la conservadora sociedad londinense. Para Mary, Percy Shelley personificaba el genio y la dedicación a la mejora de la humanidad, cualidades que ella había admirado toda su vida.

Cuando Mary tenía veinticuatro años Percy Shelley se ahogó, dejándola en la miseria, viuda y con un hijo de apenas dos años de edad. Tuvo entonces que regresar a vivir a Inglaterra para ganarse la vida como escritora, a pesar del ambiente de desprecio y animadversión que existía contra ella. Durante las décadas siguientes tuvo que soportar la desaprobación social por su relación con Shelley. A la edad de cuarenta y ocho años quedó convertida en una inválida y murió en

1851 de un tumor cerebral, el mismo año cuando se inauguraba la Gran Feria Mundial, que constituiría un escaparate del progreso tecnológico, contra cuyas amenazas había advertido.

El nacimiento de Frankenstein

En el verano de 1816, cuando Mary tenía diecinueve años, ella y Percy viajaron a Villa Diadoti, una residencia que Lord Byron había rentado a las orillas de Lago de Ginebra (Suiza). Se trata de una de las residencias más famosas de la historia literaria universal: John Milton, el autor de *El paraíso perdido*, la había visitado dos siglos atrás, y Rousseau y Voltaire también residieron en la región.

Ese verano, como consecuencia de la erupción del volcán Tambora, en Indonesia, el clima mundial estaba profundamente trastornado y el tiempo a orillas del lago de Ginebra pasaba sin transición de luminoso y radiante a inclemente y tempestuoso, con lluvias torrenciales y ominosas tormentas con relámpagos, similares a las que se produjeron en el verano en que nació Mary.

Frankenstein fue concebido como resultado de un desafío literario lanzado por Lord Byron. Mary Shelley escribió la novela en medio de una serie de calamidades que llovieron sobre ella, entre las cuales debieron ser particularmente dolorosos los suicidios de su hermanastra, Fanny Imlay (hija de Mary Wollstonecraft y un negociante americano, al que conoció cuando viajó a París para ver ser testigo presencial de la Revolución Francesa, a la que le dedicó algunos escritos), y el de la esposa de Shelley, Harriet. El suicidio de su hermana debió ser particularmente perturbador, pues fue precipitado por una profunda depresión alimentada por sus dificultades económicas, luego de que la despidieran de su trabajo de maestra, debido al escándalo suscitado por la relación adulterina entre Mary y Percy Shelley.

La noche del 16 de junio de 1816 Mary y Percy, que estaban visitando a Lord Byron, no pudieron volver a su alojamiento debido a una gran tormenta y se quedaron en la Villa Diodati. Junto con Byron y su médico, Polidori, leyeron una colección alemana de historias de fantasmas. Después, a Byron se le ocurrió desafiar al grupo a escribir una historia de terror. Percy Shelley y Byron escribieron textos irrelevantes, Polidori redactó «The Vampyre», el primer cuento moderno en

que aparece el vampiro como personaje literario. Mary no estaba inspirada y demoró varios días en comenzar su relato. Los poetas abandonaron sus textos, pero Mary tomó muy en serio el desafío, como una prueba de su valía personal. El 22 de junio, Byron y Shelley acordaron hacer un viaje en barco alrededor del lago. La noche anterior a la partida el grupo discutió un tema de Stael D'Allemagne: «si el principio de la vida pudiera descubrirse y si los científicos pudieran galvanizar el cadáver de un humanoide fabricado». Esa noche Mary tuvo una visión, que narró en la segunda edición, revisada, de su novela, publicada en 1831:

“Puse mi cabeza sobre mi almohada; no dormía, ni podría decirse que pensaba. ... vi con los ojos cerrados una aguda visión mental: el pálido e impío estudiante de arte, que estaba de pie ante la cosa que había reunido, vi el fantasma horroroso de un hombre reclinado, y entonces, gracias al funcionamiento de algún artefacto poderoso, mostró señales de vida y se revolvió con un movimiento intranquilo, vivo a medias... Su éxito aterrará al artista; que se apresuró a huir de su obra odiosa, herido de horror... (El artista) duerme, pero entonces se despierta; abre sus ojos; mira, la cosa horrible está de pie al lado de su cama, abriendo sus cortinas y mirándolo con ojos amarillos, acuosos, pero especulativos”.

La mañana siguiente Mary escribió las líneas que abren el Capítulo IV de *Frankenstein o el moderno Prometeo*: «Era una triste noche de noviembre...». Terminó la novela en mayo de 1817. Mary tenía apenas 19 años y había creado una obra maestra. El libro fue entregado al mundo el 1º de enero de 1818, publicado anónimamente por un editor amigo de Percy Shelley. Ese mismo año, el 5 de mayo, nacía en Treveris el más grande intérprete y crítico de la sociedad industrial, Karl Marx.

Que Frankenstein tuvo un resonante éxito está testimoniado porque apenas tres meses después de su lanzamiento el gran autor de novelas históricas Sir Walter Scott le dedicó una larga y elogiosa reseña, atribuyendo la autoría de la obra a Percy Shelley.

Frankenstein constituye la obra cumbre de la literatura gótica romántica. Como obra de arte ha recorrido una fulgurante existencia, no sólo a través de sus múltiples reimpresiones en diversas lenguas, sino también a través de numerosas adaptaciones teatrales y, sobre todo, gracias al gran arte del siglo XX, el cinematógrafo. En el alba del nuevo

milenio, el monstruo creado por Mary Shelley goza de una excelente salud.

Las fuentes

¿Qué fuentes influyeron en la escritura de *Frankenstein*? En el ámbito inmediato, influyeron sin duda los cuentos góticos leídos en la Villa Diodati, la noche del 16 de junio de 1816. Se ha identificado como otra de sus fuentes literarias a *La Nueva Ciencia* de Davy, Franklin y otros. Otra fuente identificada es *El paraíso perdido* de John Milton, donde Prometeo es un personaje clave. Se sabe que Percy y Mary eran lectores voraces, capaces de leer dieciséis horas al día. Percy Shelley era versado en los clásicos e introdujo a Mary en el estudio de la mitología antigua sobre Prometeo, tanto en su variante griega, en la cual Prometeo roba el fuego de los dioses para entregarlo a la humanidad, cuanto en la revisión romana (*Las metamorfosis de Ovidio*), donde Prometeo roba a los dioses el Fuego de la Vida, que usa para crear humanos y animales. Shelley, romántico y ateo, no podía dejar de admirar a ese personaje capaz de rebelarse contra la arbitrariedad de los dioses, y le dedicó el poema lírico "*Prometheus Unbound*" ("Prometeo desencadenado"), escrito en 1821, y que él consideraba una de sus obras más queridas.

En la gestación de *Frankenstein* se pueden rastrear, también, experiencias vitales de la autora, que influyeron fuertemente en el tono del relato. En primer lugar, está el viaje que Mary y Percy Shelley debieron realizar, a través de Inglaterra, Francia y Suiza, obligados por la condena social provocada por su unión adulterina. Esta relación le costó a Mary hasta el rechazo de su propio padre, que la juzgó intolerable, a pesar de ser un intelectual romántico radical. El viaje de los Shelley, realizado precariamente, con poco dinero y grandes dificultades para alojarse, proveyó, sin duda, un excelente marco geográfico para las acciones de la novela.

En un nivel mediato se atribuye un papel significativo a la orfandad de Mary Shelley. Se ha subrayado el hecho de que en su novela no existan mujeres fuertes. Se ha llamado, también, la atención sobre el hecho de que en la novela Víctor Frankenstein, el científico creador de *la criatura*, quede huérfano mientras estudia en la universidad, y a su vez termine haciendo el papel de padre y madre de su engendro, un monstruo también huérfano de madre, y que anhela por sobre todas las

cosas tener una compañía femenina, que le ayude a sobrellevar su soledad.

El tema de la soledad puede remitir a las relaciones de Mary con su padre. La dureza de Víctor Frankenstein ha sido equiparada con la mostrada por el padre de Mary. William Godwin era inflexible cuando se sentía traicionado: no solo rechazó a Mary por su relación con Shelley, sino que se negó a recibir en su casa el cadáver de su hija, Fanny Imlay, la hermana de Mary, luego de que ella se suicidara en octubre de 1816, impulsada por sus problemas financieros y una profunda depresión. Godwin decidió, además, dar a su hija muerta apenas la sepultura reservada a los indigentes. Puede especularse ampliamente sobre cómo debió de influir este suicidio y el de Harriet, la esposa de Percy Shelley, en la redacción de la novela que venía elaborando la joven escritora.

En *Frankenstein* se puede rastrear, también, la influencia de las ideas del padre de Mary. William Godwin era un liberal radical, y defendía la teoría social de que el conocimiento debía ser acompañado por relaciones responsables y amorosas con la sociedad, y que el peor pecado que podían cometer los creadores era la soberbia, que los llevaría al aislamiento y a desentenderse de las consecuencias sociales de sus creaciones. Esta teoría social tiene una evidente correspondencia con la invocación de Mary Shelley en su novela a los creadores, para que amen a sus criaturas y tomen muy en serio las consecuencias de la utilización que hacen del conocimiento. En la reseña citada, Sir Walter Scott señalaba como una posible fuente de inspiración de Frankenstein a una novela escrita dos décadas antes por John Goodwin.

Los fantasmas de la maternidad

Puede imaginarse que también debieron jugar un papel muy significativo ciertas desventuras de la vida de Mary, que la involucraron en un nivel más íntimo. Embarazos y partos, así como la muerte de sus criaturas, fueron una parte integral de su vida de joven adulta. Tuvo cuatro niños y un aborto, que casi la mataron, antes de cumplir los veinticinco años. Recuérdese que su propia madre murió cuando la dio a luz. Con las terribles condiciones sanitarias existentes en la Inglaterra de la Gran Revolución Industrial, sólo uno de sus hijos llegaría a la madurez y la sobreviviría. Para junio de 1816, cuando tuvo la visión gótica que se

convirtió en el catalizador del relato, Mary, con apenas diecinueve años de edad, había perdido a su primogénito un año atrás y su segundo hijo tenía apenas seis meses de nacido (moriría tres años después).

Frankenstein es probablemente la primera obra de la literatura occidental que expresa los miedos y las ansiedades del embarazo: el temor al nacimiento de un niño deforme; la interrogación sobre la posibilidad de amarlo o de desear su muerte; el miedo a que el niño provoque la muerte de su madre durante el parto. Miedos profundos de Mary Shelley, relacionados con la muerte de su primer niño, y quizás con el hecho de sentirse responsable de la muerte de su propia madre. Ella puso en el Dr. Frankenstein, un personaje masculino, de oficio científico, algunas de las pesadillas que más profundamente hieren a las mujeres en la vivencia más privativamente femenina: la maternidad.

Es sugerente que los aproximadamente nueve meses que Víctor Frankenstein trabaja, en la novela, culminen “una triste noche de noviembre”, cuando él da testimonio del «nacimiento» del ser al que ha dado vida. Se trata, es claro, del período normal de un embarazo. Pero el creador no acoge a su criatura. Horrorizado ante su anormalidad, la abandona y huye de ella, que le sigue inútilmente. Sin preocuparse del futuro al que la condenaba, creó a su criatura con trozos de cadáveres, tratando de conseguir restos humanos suficientemente grandes como para hacer más fáciles las operaciones quirúrgicas a las que debía someterla, y así construyó un ser monstruoso, al que no podría aceptar, al que abandonaría a su suerte, e inclusive le desearía la muerte: «Rechiné mis dientes, mis ojos se inflamaron, y deseé ardientemente extinguir esa vida que tan irreflexivamente había creado».

El monstruo y el vapor

La falta de amor, y sobre todo del amor materno, convierte a la criatura en un monstruo. En este tema se encuentra el eco de otra importante lectura realizada por Mary Shelley en 1816: el *Emilio* de Rousseau, de donde proviene la idealización de la criatura como un buen salvaje, nacido bueno y corrompido después por la sociedad, en este caso, a través del rechazo, que convierte a este ser indefenso en un paria social, trocando su necesidad de amor en un odio ardiente contra su progenitor y la especie a la que éste pertenece.

Las teorías de Locke sobre el papel de la educación, en la formación de las virtudes, están también presentes. La criatura aprende a leer; lee a Plutarco, identificando la corrupción como la causa del declive de los imperios. En *El paraíso perdido*, de Milton, aprende los orígenes del bien y del mal, así como los papeles de los sexos. Recibe las lecciones morales de las *Fábulas* de Esopo y de la Biblia. Y de *Werther*, de Goethe, aprende todo el rango de las emociones humanas, desde el amor hasta la depresión y la desesperación.

Pero, paradójicamente, es la educación, resultado de sus selectas lecturas, la causa que desencadena la tragedia, al sacar a la criatura de su "estado de naturaleza». Al *conocer*, el monstruo gana una autoconsciencia que le hace insoportable el aislamiento de la vida en sociedad, al que su creador le ha condenado. Las semillas de la venganza contra el mundo están sembradas.

Mary Shelley escribió su obra en medio del despliegue de la Gran Revolución Industrial inglesa. La escritura de *Frankenstein* está, pues, también influida por las terribles consecuencias sociales que tuvo la transición de la sociedad rural patriarcal a la moderna sociedad industrial. Repárese simplemente en la utilización de los descubrimientos científicos, particularmente de la biología y la física de la época, y las tecnologías que usa el Dr. Frankenstein, para crear a su criatura e infundirle vida. La ciencia, a comienzos del siglo XIX, parece capaz de torcer las leyes naturales, derribar las barreras que separan la vida de la muerte y de infundir vida a la materia inanimada. Los hombres parecen capaces de invadir los dominios de los dioses. Con la todopoderosa ciencia, ninguna empresa humana parece imposible.

Pero la soberbia de la razón es castigada con las desgracias que llueven sobre el desgraciado científico que se atreve a desafiar las leyes de la naturaleza. El monstruo creará una orgía de destrucción, de la cual las primeras víctimas serán el Dr. Frankenstein y sus seres queridos. Y al final de la trama el infeliz creador marchará en pos de su criatura, persiguiéndola por el Polo Norte, dispuesto a la autoinmolación, con tal de aniquilarla.

Es errado juzgar a la actitud romántica como una reacción contra la modernidad. Se trata más bien de la propuesta de una *modernidad distinta*, confrontada con la que finalmente devendría hegemónica, esa que confía acríticamente en el poder intrínsecamente positivo de la

ciencia y la tecnología. Los románticos rechazan la unilateral concepción objetivista, que privilegia a la razón como la única vía válida para alcanzar el conocimiento, reivindicando la importancia de la subjetividad, la pasión, la intuición y los afectos como vías igualmente válidas para comprender la realidad. Frankenstein expresa los hondos temores desencadenados por los monstruos de la razón. La todopoderosa tecnología creada por la primera revolución industrial aparece problematizada, como fuente de posibles grandes males para la humanidad, en contraposición con la ingenua fe de los ilustrados en el progreso ilimitado.

Frankenstein, aparte de su evidente éxito editorial, ha sido llevado innumerables veces a las tablas y ha alcanzado una dimensión universal gracias al arte de masas del siglo xx, por excelencia, el cine. Sus personajes han sido recreados una y otra vez en numerosas adaptaciones cinematográficas. Así, el tema del hombre de ciencia, el moderno Prometeo, decidido a arrancar a los dioses el fuego divino del conocimiento, causante de terribles desgracias que castigan su soberbia, ha entrado definitivamente en el imaginario de Occidente.

ANTIUTOPIAS Y SOCIEDAD DE MASAS

El fin de la inocencia

El desencanto frente a la razón, presente ya en el Frankenstein de Mary Shelley, creció a lo largo del siglo xx, a medida que la ciencia empezaba a mostrar sus frutos amargos. A la euforia y el ingenuo optimismo de la *belle époque*, cuando se creía que la ciencia y la razón habían fundado un régimen universal de paz, progreso y prosperidad eterna, le siguió el desencanto de la carnicería de la Gran Guerra (1914-1918). Terminada la matanza y durante la década del veinte las desgracias prosiguieron acumulándose en Europa, con la crisis política y económica en Italia y Alemania, y la inestabilidad y las insurrecciones en buena parte del continente, alimentadas con el ejemplo y el apoyo de la revolución rusa.

La Gran Depresión, iniciada a fines de 1929, barrió con el escaso optimismo todavía subsistente. La utopía del orden humano superior, creado por los revolucionarios rusos, fue barrida por Stalin.

Son los tiempos de la colectivización forzada del campo, con sus millones de muertos y deportados a Siberia, y las infames *purgas* de los años treinta, que, al acabar con toda oposición al régimen triunfante, exterminó, entre sus millones de víctimas, a toda la *vieja guardia*; la constelación de los revolucionarios fundadores del poder soviético.

En Italia la crisis abrió el paso al triunfo de Mussolini y la entronización del fascismo y en Alemania la crisis, la inestabilidad y el desorden allanaron el camino para el ascenso de Adolf Hitler. La crisis económica de 1929 le permitió atraer el voto de millones de ciudadanos a los que el magnético caudillo prometió reconstruir una Alemania fuerte, crear más puestos de trabajo y recuperar la gloria nacional. La representación del partido nazi en el Reichstag (Parlamento) pasó de 12 diputados en 1928 a 107 en 1930. Finalmente Hitler fue nombrado canciller en enero de 1933. El camino al desastre de la Segunda Guerra Mundial había sido allanado. Pocos meses antes Aldous Huxley, novelista, ensayista, crítico y poeta inglés, había publicado *Brave New World*, *Un mundo feliz*.

Un mundo feliz (1932) ofrece una visión profundamente deshumanizada del futuro y con justicia debiera ser considerada una de las grandes antiutopías literarias de nuestro siglo. En ella, el orden social al cual la ciencia y el progreso han llevado a la humanidad está cristalizado en un poder totalitario que controla todos y cada uno de los actos de los hombres y mujeres. Se trata de un *mundo feliz* en la medida en que en él las contradicciones sociales, y hasta las condiciones para pensar, siquiera, en rebelarse, han sido radicalmente eliminadas. El poder de la ciencia permite producir artificialmente a los hombres y mujeres, en serie, en frascos de los cuales nacen individuos genéticamente programados para cumplir las distintas tareas que necesita el funcionamiento de esta sociedad perfecta. Así, en determinados frascos se gestan individuos *alfa* con cualidades intelectuales superiores, adecuados para el gobierno, mientras que otros contienen embriones de individuos físicamente vigorosos e intelectualmente limitados, *épsilon*, aptos para el trabajo duro e incapaces de pensar en algo más que en disfrutar del sexo recreativo, despojado de su función reproductiva, y las drogas, el *soma*, que el gobierno reparte pródigamente a todos los habitantes de esta sociedad de hombres dichosos.

Para Huxley este sistema social no es un simple producto de su imaginación, sino un ominoso futuro prefigurado por los estados totalitarios, cuya plena realización acecha como una amenaza tangible, puesto que sus premisas técnicas y sociales pueden estar más cerca de concretarse de lo que se cree:

“El amor a la servidumbre sólo puede lograrse como resultado de una revolución profunda, personal, en las mentes y los cuerpos humanos. Para llevar a cabo esta revolución necesitamos, entre otras cosas, los siguientes descubrimientos e inventos. En primer lugar, una técnica mucho más avanzada de la sugestión, mediante el condicionamiento de los infantes y, más adelante, con la ayuda de drogas, tales como la escopolamina. En segundo lugar, una ciencia, plenamente desarrollada, de las diferencias humanas, que permita a los dirigentes gubernamentales destinar a cada individuo dado a su adecuado lugar en la jerarquía social y económica. (...) En tercer lugar (puesto que la realidad, por utópica que sea, es algo de lo cual la gente siente la necesidad de tomarse frecuentes vacaciones), un sustitutivo para el alcohol y los demás narcóticos, algo que sea al mismo tiempo menos dañino y más placentero que la ginebra o la heroína. Y finalmente (...), un sistema de eugenesia a prueba de tontos, destinado a estandarizar el producto humano y a facilitar así la tarea de los dirigentes. En *Un mundo feliz* esta uniformización del producto humano ha sido llevada a un extremo fantástico, aunque quizá no imposible. Técnica e ideológicamente, todavía estamos muy lejos de los bebés embotellados y los grupos de Bokanovsky de adultos con inteligencia infantil. Pero por los alrededores del año 600 de la Era Fordiana, ¿quién sabe qué puede ocurrir? En cuanto a los restantes rasgos característicos de este mundo más feliz y más estable -los equivalentes del soma, la hipnopedia y el sistema científico de castas-, probablemente no se hallan más que a tres o cuatro generaciones de distancia”.

Las pesadillas de la Guerra Fría

El optimismo que dejó el triunfo de los Aliados y la derrota del fascismo y el nazismo, luego de la Segunda Guerra Mundial, duró muy poco. De una parte, el uso de las bombas atómicas contra las poblaciones de Hiroshima y Nagasaki, por parte de los norteamericanos, puso sobre el tapete el hecho incontrovertible de que por primera vez los hombres

disponían de los medios técnicos para acabar con toda la vida en el planeta. Y cuando pocos años después Stalin realizó sus propias pruebas atómicas el holocausto nuclear se convirtió en una ominosa posibilidad, que amenazaba a toda la humanidad con el exterminio.

La guerra, además, había permitido la expansión del poder soviético por toda Europa Oriental, llegando hasta el propio corazón de Alemania. La Guerra Fría se inauguró oficialmente con un discurso pronunciado por Winston Churchill en una pequeña universidad norteamericana, en el que hablaba de una *cortina de hierro* que había caído sobre la mitad de Europa: aquella que quedaba excluida del “mundo libre”. Ese mismo año un ex-socialista desencantado, George Orwell, escribió otra obra maestra del género antiutópico. Una novela a la que, para situarla en un futuro remoto, le puso como título la fecha que resultaba de la inversión de las dos últimas cifras del año en curso: 1984.

LA PESADILLA DEL GRAN HERMANO

Eric Arthur Blair (1903-1950) es mejor conocido por el gran público gracias a su seudónimo literario: George Orwell. Orwell fue un escritor británico políticamente comprometido que ya en su novela *Días en Birmania*, publicada en 1934, había realizado un feroz ataque contra el imperialismo. Orwell combatió luego, en 1936, del lado del ejército republicano, contra los fascistas, durante la Guerra Civil española (1936-1939). De allí nació su libro *Homenaje a Cataluña* (1938), una gran crónica de guerra y una denuncia feroz contra el Partido Comunista Español y la Unión Soviética por el papel que jugaron en la destrucción del anarquismo español. Su novela *Rebelión en la granja* (1945), un resultado directo de su desilusión con el socialismo, constituye una alegoría sobre la traición de los ideales de la Revolución Rusa por la jerarquía stalinista en el poder. Su obra más importante, 1984, fue escrita en 1947 y publicada un año después.

El orden feliz de 1984, otra de las grandes antiutopías del siglo, es una transparente parodia del régimen stalinista, convertido, en la novela, en el nuevo orden mundial, gracias al triunfo de los soviéticos sobre sus enemigos. En la sociedad del futuro que Orwell describe todos los ciudadanos viven bajo la vigilancia constante de *the Big Brother*, el “Gran Hermano”, el jefe omnipotente de un orden totalitario que

usa la tecnología (por ejemplo pantallas de televisión gigantes, que sirven al mismo tiempo como medio de adoctrinamiento y como cámaras para espiar a los ciudadanos hasta en sus más íntimas actividades) para someter a todos. La omnipresencia del líder es reforzada por una iconografía que repite al infinito su imagen y por el lema bajo cuya sombra viven todos: *"El Gran Hermano te vigila"*.

La memoria subversiva

En este nuevo mundo feliz la memoria ha sido abolida a través de la reescritura, repetida una y otra, y otra vez, de la historia, en función de los intereses coyunturales del régimen, al mismo tiempo que se hace desaparecer todos los textos existentes cuyo contenido cuestione en la mínima medida las sabias decisiones del infalible Gran Hermano. En este orden no se espera simplemente la obediencia del pueblo: éste debe amar al Gran Hermano. El conductismo psicológico es ampliamente utilizado para crear los reflejos condicionados adecuados entre la población, como sucede, por ejemplo, con el uso de la propaganda que realiza el *Ministerio del Amor* (naturalmente se trata, en este caso, del vaciamiento del significado de las palabras, que terminan siendo usadas para designar fenómenos opuestos a aquellos a los cuales aluden) para promover el odio contra el judío Leon Goldstein, una versión literaria apenas velada del gran enemigo de Stalin, el dirigente soviético Leon Bronstein, mejor conocido en el mundo por su nombre de guerra, Leon Trotsky.

El tema de la eliminación de la memoria como mecanismo de control de las conciencias ha sido retomado por el norteamericano Ray Bradbury en su novela *Fahrenheit 451*, publicada en 1953. En la sociedad que Bradbury describe los libros han sido suprimidos y poseerlos es un delito mayor. El pueblo se distrae viendo televisión y hojeando historietas que no contienen texto alguno. Los bomberos son agentes al servicio del Estado y tienen como su función más importante descubrir y quemar los libros que esconden los disidentes (los libros arden a 451 grados Fahrenheit; de allí el título de la obra). Los opositores resisten formando una vasta red clandestina de *hombres-libro*, subversivos que memorizan el contenido de los libros y lo transmiten a los integrantes de las futuras generaciones para tratar de mantener vivo el proscrito patrimonio cultural de la humanidad.

El ominoso Leviathan

En *Un mundo feliz* de Huxley, 1984 de Orwell, *Fahrenheit 451* de Bradbury y en muchas otras antiutopías escritas en torno a la mitad de siglo XX, como la mística *La hora 25*, del rumano Virgil Georgieiu, el gran enemigo de la sociedad es el Estado. Éste representa la principal amenaza contra la libertad de los ciudadanos, y la medida en que se afirma su poder omnímodo determina el grado en que avanza la sujeción de sus ciudadanos. Este tema había sido explorado ya por Franz Kafka en su novela *El proceso*, publicada póstumamente en 1925, un año después de la muerte del genial escritor checo. Pero en Kafka el sujeto social de la alienación contemporánea está más claramente individualizado: se trata de la burocracia; un estrato social cuya lógica resulta incomprensible para quienes no son sus integrantes y ante la cual los ciudadanos son apenas víctimas inermes.

DE FRANKENSTEIN AL CIBERPUNK

El nacimiento del ciberpunk

La novela *Neuromancer* (publicada en castellano con el título de *Neuromante*), del norteamericano William Gibson (1948), es considerada la obra fundadora de la literatura *ciberpunk*. El *ciberpunk* es una vertiente de la contracultura norteamericana de la década de los ochenta que viene acompañando a la difusión de las nuevas tecnologías de la información. Aparte de su reconocido papel como pionera del género literario *ciberpunk* *Neuromancer* es una de las mejores novelas de ciencia ficción de las últimas décadas y ha alcanzado un reconocimiento unánime, expresado en la gran cantidad de premios literarios con los que ha sido galardonada.

La novela de Gibson retoma un tema que había sido tratado ya a inicios del siglo XIX por Mary Shelley, en su *Frankenstein*: las enormes consecuencias que tiene para la sociedad humana la ingenua confianza en la naturaleza siempre constructiva de la ciencia y la técnica, y la aún más ingenua creencia de que ésta siempre estará al puesta servicio de la felicidad de la humanidad.

Como en el caso del *Frankenstein* de Mary Shelley, *Neuromancer* es la primera novela del joven escritor William Ford Gibson, nacido en Conway, Carolina. Gibson estudió en Canadá y sus primeros relatos

de ciencia ficción aparecieron a finales de la década de 1970. Tras de *Neuromancer* Gibson ha continuado desarrollando una consistente carrera literaria. Es autor de otras obras ciberpunk como la colección de cuentos *Quemando cromo* (1986), uno de cuyos relatos, "Johnny Mnemonic" fue llevado al cine en 1994. Le siguieron las novelas *Conde Cero* (1986), *Mona Lisa acelerada* (1988) y *Luz virtual* (1993). *La máquina de la diferencia* (1990), escrita en cooperación con Bruce Sterling, emplea elementos de las novelas policiacas y de la intriga histórica en su narración, con una trama situada en la Inglaterra victoriana, a mediados del siglo pasado, en la que las computadoras son el motor de la revolución industrial.

Revolución industrial y antiutopía

Frankenstein, ya lo vimos, fue escrita en medio del despliegue de la primera revolución industrial, cuando la máquina del vapor puso en marcha la gran producción industrial. *Un mundo feliz*, 1984 y *Fahrenheit 451* pertenecen a la segunda revolución industrial, la cadena de montaje, la producción en serie, el fordismo, el taylorismo y, con ellos, la moderna sociedad de masas, tal como hoy la conocemos. *Neuromancer* pertenece a nuestra época, cuando asistimos al despliegue de la tercera revolución industrial y a un proceso de desmasificación en todos los órdenes de la vida social.

En *Frankenstein* el trasfondo histórico-social en el que se desenvuelve la trama es el de la confianza en el poder omnímodo de la ciencia para barrer con los límites que la naturaleza impone al hombre, en este caso, a través de la derrota de la muerte, al infundir vida a una criatura creada con restos de cadáveres.

En *Neuromancer* el escenario está dominado por la revolución de la información, y los vehículos tecnológicos a través de los cuales se crea un orden social de pesadilla son las computadoras y las redes electrónicas. Si en la novela de Mary Shelley se trata de infundir a la materia inerte una cualidad intangible —la vida— en la de Gibson asistimos a un proceso de radical desmaterialización de la realidad, a la creación de entidades intangibles, como las *Inteligencias Artificiales*, que son protagonistas centrales, aunque escondidas, de la trama, y que progresivamente se van deshaciendo de su soporte material hasta llegar a ser entidades con personalidad, pero despojadas de toda materialidad. Como

veremos, también está de por medio la derrota de la muerte, pero por medios radicalmente distintos a los de la época de Mary Shelley.

Del Leviathan a las grandes corporaciones

Neuromancer comparte con las antiutopías de fines del siglo xx una visión profundamente pesimista de la sociedad del futuro, controlada por grandes corporaciones de negocios, dedicadas, en este caso, a la disputa del control de la información. Se trata de un universo donde las redes y las computadoras son omnipresentes y donde resulta difícil distinguir los límites entre la voluntad de los hombres y la de las máquinas. El ambiente descrito por Gibson es profundamente onírico y los límites del espacio y del tiempo, la biología y la tecnología, la vida y la muerte, tienden a diluirse, no como consecuencia de perturbaciones en la percepción subjetiva que los protagonistas tienen de la realidad sino como resultado del desarrollo de una tecnología que ha desmaterializado radicalmente la realidad.

La geografía fantástica de Neuromancer

En *Neuromancer* William Gibson realiza un ejercicio estilístico brillante, desarrollando una nueva estética que ha ejercido una poderosa influencia en el desarrollo de la ciberliteratura. Aparte de ganar algunos de los premios más importantes del género de ciencia ficción, como el *Hugo*, el *Nébul*a y el *Philip K. Dick*, *Neuromancer* está respaldada por la entusiasta admiración de algunos de los gurúes más caracterizados de la nueva cultura de la era de la información. “La prosa de William Gibson —ha escrito el también escritor de ciencia ficción Bruce Sterling y autor de la más influyente antología de relatos ciberpunk, *Mirrorshades*—, asombrosa por su claridad y oficio, se convierte en poesía eléctrico-tecnológica... Una fascinante historia de aventuras, brillante y coherente como un láser”. Timothy Leary, apóstol del consumo de los alucinógenos como un medio para expandir los límites de la conciencia, durante la primavera *hippie*, no duda en establecer una relación de parentesco espiritual entre los movimientos contraculturales que él y Gibson representan: “Los *ciberpunks* son para los ochenta lo que los *beats* fueron para los cincuenta y los *hippies* para los sesenta... Gibson no sólo nos ha dado una sociología y una cultura para el siglo veintiuno sino también

una teología... Pero Gibson no ha inventado estos temas; están justo ahí fuera, como nubes de lluvia. Y Gibson es el meteorólogo”.

No menos entusiasta es la opinión de Dana Andrew Jennings, crítico literario de *The Wall Street Journal*, quien la sitúa al lado de los más grandes clásicos de la novela negra: “Épica en escala, *Neuromancer* mezcla alta tecnología con una sensibilidad de cine negro, una especie de Hammet que escribe la Odisea valiéndose de microchips”.

Se trata pues de una obra cuyos méritos literarios están fuera de discusión. Pero, como veremos, la significación cultural de *Neuromancer* va más lejos, constituyéndola en un hito en el desarrollo de los nuevos procesos culturales que ha desencadenado la revolución de la información.

En *Neuromancer* Gibson delinea una geografía fantástica que abarca todo el planeta, cuya influencia en la constitución de la nueva cultura que ha emergido con la virtualización de la realidad ha sido decisiva. En esta geografía destacan ciudades del Oriente donde pululan ladrones de información; virtuosos en el asalto de las redes electrónicas al servicio de las grandes corporaciones caídos en desgracia; verdaderos deshechos humanos, que frecuentan conglomerados urbanos como *Chiba City* (“Sinónimo de implantes, de empalme de nervios y de microbiónica, Chiba era un imán para las subculturas tecnodelictivas”) y *Night City*: “Night City era como un perturbado experimento de darwinismo social, concebido por un investigador aburrido que mantenía el dedo pulgar sobre el botón de avance rápido. Uno dejaba de rebuscárselas y se hundía sin dejar huella, pero un movimiento en falso bastaba para romper la frágil tensión superficial del mercado negro; en cualquiera de los casos, uno desaparecía dejando apenas un vago recuerdo en la mente de un ejemplar como Ratz; aunque corazón, pulmones o riñones pudieran sobrevivir al servicio de un extraño que tuviese nuevos yens para los tanques de las clínicas”.

En esta geografía destaca *el Ensanche*; el centro nervioso del mundo futuro, donde la densidad de las redes de información alcanza su nivel supremo: “Programa un mapa que muestre la frecuencia de intercambio de información, cada mil megabytes un único píxel en una gran pantalla, Manhattan y Atlanta arden en sólido blanco. Luego empiezan a palpar; el índice de tráfico amenaza con una sobrecarga. Tu mapa está a punto de convertirse en una nova. Enfríalo. Aumenta la

escala. Cada pixel un millón de megabytes. A cien millones de megabytes por segundo comienzas a distinguir ciertos bloques del área central de Manhattan, contornos de centenarios *parques industriales en el centro antiguo de Atlanta*".

Pero el verdadero lugar único, la decisiva creación literaria de Gibson, que ha tenido una profunda influencia en la cultura contemporánea es *cyberspace*, el ciberespacio. El término creado por Gibson ha sido adoptado para designar al espacio virtual trazado por la trama de interacciones sociales establecidas a través de las redes electrónicas. El ciberespacio de Gibson prefigura la actual Internet, pero la trasciende largamente. En su descripción el ciberespacio es "una alucinación consensual" y su corazón, *la Matriz* (evidente fuente de inspiración de la película del mismo nombre), el nudo de la nueva economía; el espacio virtual donde las corporaciones lucran al margen de cualquier control: "la Matriz le había recordado una vez las proteínas que se enlazaban distinguiendo especialidades celulares. Entonces uno podía flotar y deslizarse a alta velocidad, totalmente comprometido pero también totalmente separado, y alrededor de uno, la danza de los negocios, la información interactuando, los datos hechos carne en el laberinto del mercado negro...".

La fauna humana de William Gibson

En el mundo futuro de *Neuromancer* los héroes son villanos que trafican con la mercancía más valiosa: la información. En la cúspide de esta pirámide darwiniana se encuentran los *cowboys*, mercenarios especialistas en redes, que se alquilan a las corporaciones para robar información y para atacar los sistemas de datos de los competidores; los que ahora conocemos como *crackers*. El ciberespacio literario de Gibson donde los *cowboys* actúan no es una fría acumulación de bytes de información, hojas de cálculo y bases de datos. Se trata de un universo iridiscente, perpetuamente cambiante y dotado de color y texturas, que delinea una estética inhumana y, sin embargo, dotada de una extraña belleza. Veamos sino el asalto al sistema de seguridad de la *Senso/Red*, ejecutado por Case, el antihéroe de la novela:

El virus de Case había abierto una ventana en el hielo de órdenes del archivo. Tecleó y se encontró con un infinito espacio azul en el

que había esferas de colores codificados, sobre una apretada retícula de neón azul claro.

En el no-espacio de la matriz, el interior de una determinada estructura de información tenía una dimensión subjetiva ilimitada... Empezó a planear por las esferas como si siguiera pistas invisibles. Aquí. Ésta.

Abriéndose paso hacia el interior de la esfera se encontró bajo una gélida bóveda de neón azul, sin estrellas, y lisa como vidrio helado; disparó un subprograma que provocó ciertas alteraciones en las órdenes de protección del núcleo.

Ahora afuera. Invirtiendo fluidamente, mientras el virus rehacía la trama de la ventana.

Hecho.

La vida más allá de la muerte

La anatomía de los personajes de *Neuromancer* pertenece a un estadio de transición entre la base biológica natural humana originaria y una segunda naturaleza construida, de factura tecnológica: cuerpos con alteraciones cibernéticas, que incluyen elementos mecánicos y electrónicos, como las garras de acero retráctiles que Molly —asesina profesional al servicio de las corporaciones y amante de Case, el héroe de la trama— esconde bajo sus uñas, o los diversos implantes informáticos (microsofts) que la banda de los Panteras Modernos, una banda juvenil que alquila sus habilidades a cualquier cliente, se inserta directamente en el cerebro para acceder a bases de datos que reemplazan con ventaja a la adquisición convencional de información, o el aprendizaje de los conocimientos y habilidades¹. Los rostros reconstruidos, a imitación de los de los personajes de moda son, también, moneda corriente.

La anatomía de los individuos que pueblan *Neuromancer* no sólo permite expandir las cualidades y habilidades a través de implantes electrónicos y mecánicos. Permite también “colonizar” las subjetividades, como cuando Case utiliza los sentidos de la atlética Molly para allanar un edificio. El cuerpo de Molly realiza la invasión física, pero es Case quien toma las decisiones y ejecuta las operaciones, utilizando los ojos, oídos y todo el cuerpo de Molly como si fuera el suyo propio. Estas

¹ La idea ha sido explotada cinematográficamente en *Total Recall*, proyectada en nuestro mercado con el título de *El vengador del futuro*.

manipulaciones constituyen un caso límite del desarrollo de una tecnología ya existente: la telepresencia.

En *Neuromancer*, al igual que en *Frankenstein*, los límites entre la vida y la muerte tienden a diluirse. Pero mientras que en la novela de Mary Shelley éste es el resultado de una intervención forzando las leyes naturales para infundir vida a la *Criatura*—la materia inanimada—, en la novela de Gibson esto es consecuencia de una radical desmaterialización de la realidad, que termina creando formas de vida que tienden a despojarse de su base material.

Si existe un personaje paradigmático del universo de *Neuromancer* éste es un genio informático, maestro de *cowboys*, Dixie Flatline, un fulano originario del sur de los Estados Unidos (*Dixieland*), cuyo apellido alude a la línea horizontal que sucede a la línea aserrada de un encefalograma, que aparece cuando todos los signos vitales han cesado. Dixie Flatline está clínicamente muerto, pero su inteligencia está preservada en un cassette de circuitos ROM, que conserva sus habilidades, obsesiones y reflejos. Case, discípulo de Flatline, puede recurrir a él en busca de asesoría y consejo, y así dialogar con su maestro, para asaltar una muy compleja estructura de información, aún después de la muerte de éste, porque su inteligencia sigue viviendo, ya despojada de todo asidero material que la ate a una base biológica humana.

La condición de Dixie Flatline alude a un hecho decisivo para entender el mundo que Gibson describe: la desmaterialización de todas las cosas y procesos; donde en el límite las inteligencias tienden a despojarse de todo asidero material y a autonomizarse de las limitaciones de la condición humana. En el más alto nivel de este proceso evolutivo se encuentran las *Inteligencias Artificiales*, que no designan a las tecnologías a las cuales hoy solemos designar con este nombre sino a entidades inmateriales, dotadas de voluntad y pasiones humanas—como la ambición y la obsesión por el poder— que utilizan a los hombres como instrumentos para lograr sus fines.

En *Neuromancer* hay varias maneras a través de las cuales suelen borrarse los límites entre la vida y la muerte, como, por ejemplo, utilizando las herramientas de la ingeniería biomolecular: "Julius Deane tenía ciento treinta y cinco años; una fortuna semanal en sueros y hormonas le alteraba asiduamente el metabolismo. Su principal seguro contra el envejecimiento era un peregrinaje anual a Tokio, donde ciru-

janos genéticos reprogramaban el código de su ADN, un procedimiento inasequible en Chiba. Luego, volaba a Hong Kong y encargaba los trajes y camisas para ese año. Asexuado e inhumanamente paciente, parecía encontrar su mayor gratificación en las formas esotéricas del culto a los sastres". Otros personajes tienen una edad que es simplemente imposible de definir, ya sea porque permanecen periódicamente en largos periodos de hibernación criogénica —como sucede en esas grandes corporaciones empresariales donde la muerte de un importante accionista podría desencadenar indeseables reestructuraciones— o porque los diversos órganos transplantados de su cuerpo tienen tan distintas edades que es difícil determinar la edad del conjunto.

PROFETAS DEL PASADO

La existencia de entidades no humanas, dotadas de inteligencia, voluntad y pasiones, viviendo sin una base material, atrae no sólo a los escritores y cineastas ciberpunk. Desde la década de los ochenta esta idea ha alimentado un género de especulación filosófica que hoy tiene un respetable circuito de producción, distribución y consumo académicos. *Posthumanistas*, *transhumanistas* y *extropianos* comparten un mismo punto de partida: sostienen que, desde el punto de vista evolutivo, y a diferencia de las demás especies animales, la especie humana no puede ser definida independientemente de su tecnología. Si el *Homo sapiens* sólo llegó a ser tal cuando adquirió la habilidad de fabricar sus herramientas, ellas deben ser consideradas parte de su propia naturaleza, en tanto especie biológicamente diferenciada de sus antecesoras. Aceptado este punto de partida, la conclusión que se desprende tiene una dimensión inquietante y difícilmente aprehensible: estamos al borde no sólo de una megarevolución, económica, científica y tecnológica, sino de algo mucho más profundo; en el umbral de un salto evolutivo.

Para los *posthumanistas* la creciente interdependencia entre humanos y máquinas (*cyborgs*: cybernetic organisms) nos sitúa en un momento de la historia a partir del cual lo decisivo de la condición humana será, en adelante, la capacidad de reinventarse permanentemente; alterarse, ya sea manipulando el propio ADN, o a través de la incorporación de prótesis electrónicas y mecánicas, o de interfases que permitan manejar las computadoras con la mente, lo cual abriría el camino,

entre otras cosas, al uso de implantes de memoria del estilo del "ice" utilizado por los Panteras Modernas de *Neuromancer*².

Estas especulaciones, que para algunos son simplemente ilusiones de la ciencia ficción, tienen el aval de reconocidos científicos como Hans Moravec, director del Laboratorio de Robots Móviles del Centro de Robótica de Carnegie-Mellon y autor de *Mind Children: The Future of Robot and Human Intelligence*, y Marvin Minsky, uno de los más importantes gurúes de la inteligencia artificial. Para ambos, el cerebro no es más que una computadora altamente sofisticada. Para Moravec, está cercano el día cuando podrá construirse computadoras con la suficiente velocidad de procesamiento —diez billones de operaciones, o *teraops*, por segundo— para replicar exactamente el funcionamiento del cerebro. Tal meta debe alcanzarse hacia el año 2010 y a partir de ese punto será posible construir máquinas más inteligentes que los humanos, capaces de autodiseñarse y de controlar su propia evolución. Máquinas que podrán ascender por la escala evolutiva dando saltos inimaginables para la inteligencia humana. En tal estadio evolutivo, para estas máquinas superinteligentes tendrá poco sentido continuar ligadas a cuerpos humanos o humanoides, pudiendo adoptar formas más adecuadas a sus objetivos e intereses, las cuales, nuevamente, superan nuestra capacidad de especulación³.

Moravec cree que los humanos podríamos mantenemos a tono con nuestras futuras hipercreaciones superinteligentes a través de la estrategia de "descargar" nuestra conciencia en una computadora, utilizando tecnologías de escaneo capaces de reproducir capa por capa todas y cada una de las sinapsis que forman la trama de interrelaciones de las neuronas de nuestro cerebro. Puesto que, según su concepción, el cerebro no es más que una computadora muy potente, una réplica exacta de la arquitectura neural de un individuo equivaldría a trasladar

² Aunque éste sigue siendo, aún, un tema de ciencia ficción su concreción puede no estar tan lejana como se cree. A fines de 1998 se logró cultivar neuronas sobre una placa de silicio. Este mineral es la materia prima de los microprocesadores. Lo notable del experimento es que comprobó que las neuronas buscan de inmediato conectarse, estableciendo enlaces con los terminales de los circuitos impresos.

³ Muchos de los posthumanistas manifiestan un sorprendente entusiasmo por la forma del pulpo.

a una computadora la conciencia —o si se prefiere el yo- del individuo en cuestión. Una mente desprendida del cerebro que la albergaba.

La descarga de la mente aniquilando el cerebro que la contiene, piadosamente renombrada “recarga”, constituye el punto de partida de los sueños posthumanos de los extropianos. Pero el camino del post y el transhumanismo no es una continuación evolutiva de la historia de la humanidad sino su cancelación. Desprendidos de sus cuerpos perecederos, los humanos serían inmortales y podrían trasladar su conciencia al tipo de computadora que mejor les acomodara. Pero esta posibilidad equivaldría, además, a acceder a la omnisciencia. Si de conocer el Universo se trata, bastaría con colocar el yo descorporizado en una nave espacial que recorra los confines de lo desconocido, para luego enviar a través de las ondas la información de vuelta a casa (si es que semejante categoría tuviera entonces algún sentido).

Inmortalidad, omnisciencia, fin de los límites de la vida, de la naturaleza, del tiempo y del espacio. ¿Suena conocido? Hans Moravec sueña con la creación de una mente comunitaria, formada por los ciberseres “descargados”, de carácter omnisciente y omnívoro, expandiéndose “hacia fuera del sistema solar transformando en mente lo inerte”, capaz de convertir todo el universo en una entidad pensante a través de algún tipo de conversión de datos. Para algunos de los transhumanistas la realización de semejante programa sería el resultado de que en su evolución la humanidad está entrando a una singularidad, de las descritas por el químico y Premio Nobel Ilya Prigogine. La fusión del individuo con la totalidad, en la aparentemente cercana fase post-singularidad, es la mejor definición de la trascendencia religiosa. Para los extropianos más radicales este es el camino de la fusión con la Conciencia Absoluta. El sueño de los sufíes hindúes a través de las redes y las computadoras⁴. O la ilusión prometeica del Dr. Frankenstein. Como lo frasea el físico Freeman Dyson: “Dios es en lo que la mente se convierte una vez que se ha superado la escala de nuestra comprensión”.

Las objeciones puestas a estas especulaciones son abundantes. Desde las de los creyentes, para quienes el alma inmortal es irreplicable,

⁴ Al mismo punto llegan los *tecnopaganos* a través de caminos más *light*.

hasta la de los científicos de diversas canteras, que cuestionan el reduccionismo cientificista de una concepción que sufre una confusión cartesiana entre mente y espíritu. Neurobiólogos como William H. Calvin recuerdan que los diez mil millones de neuronas sobre las cuales se habla usualmente cuando se toca estos temas son sólo las correspondientes a la corteza de un hemisferio cerebral. Otros apuntan que las hormonas y neurotransmisores que permiten nuestros procesos cerebrales se encuentran repartidos por todo nuestro organismo, desde los pulmones hasta nuestras gónadas, de tal manera que después de todo quizás tengan razón los primitivos, para quienes la concepción occidental de que los humanos piensan sólo con la cabeza, y no con todo el cuerpo, es incomprensible. Otros más, objetan que sea posible replicar las experiencias singulares, e irrepetibles, sobre las cuales está construida nuestra subjetividad. O, más aún, que ignoramos la naturaleza de la relación entre el cerebro y la mente.

A estas objeciones es siempre posible encontrarles respuesta. Minski sostiene que nuestra mente sólo existe en tanto resultado de una configuración particular de la materia a la que llamamos cerebro. Que desconozcamos la naturaleza de la relación que los une no tiene que ser una traba para el avance en el camino de construir las inteligencias artificiales, como no lo ha sido el desconocer qué es la materia o la energía, para todos los asombrosos logros a los que nos ha llevado la física cuántica. Las limitaciones de las computadoras actuales sería, a lo más, un contratiempo temporal, que desaparecerá cuando dispongamos de computadoras cuánticas (que se espera estén produciéndose industrialmente en la década del diez), cuya potencia dejará como instrumentos asombrosamente primitivos a las supercomputadoras que hoy nos deslumbran.

En el fondo, el problema decisivo es si será posible construir inteligencias artificiales y sobre esta materia los científicos están divididos. Más allá de traer a colación la maravillosa complejidad de nuestro cerebro y las limitaciones tecnológicas que hoy impiden fabricar una réplica convincente, existe otra línea argumental, de carácter lógico matemático, que cuestionaría la posibilidad de construir cerebros artificiales, capaces de pensar. En la década del 30 Kurt Gödel demostró, matemáticamente, la imposibilidad de construir una ciencia verdadera (es decir, que sea a la vez completa y no contradictoria). El teorema del

genial matemático alemán (concebido inicialmente para poner a prueba la viabilidad de los *Principia Mathematica* de Bertrand Russel, como fundamento de una ciencia matemática verdadera) demostró que todo sistema autorreferencial (como es toda construcción basada sobre axiomas, tal cual ocurre con la ciencia) no puede ser intrínsecamente verdadero, y siempre necesitará de un elemento externo de validación (de allí su carácter necesariamente incompleto). Las computadoras funcionan en base a una lógica algorítmica que es, por definición, autorreferencial, por lo cual todas las consecuencias del teorema de Gödel deberían ser válidas para ellas. El corolario de este razonamiento es que existen todo un conjunto de verdades matemáticas que son incomputables, que las computadoras no pueden procesar, y que nuestro cerebro es capaz de procesar.

Estos temas quedan para la especulación filosófica. Más interesante, e importante, es examinar las consecuencias actuales de las disquisiciones posthumanistas.

Hasta aquí todas las especulaciones post y transhumanistas aparecen desvinculadas de todo lo que no sea el desarrollo tecnológico previsible. Pero, más allá de la tecnología, está la realidad social, con sus conflictos, desigualdades en la asignación de recursos y oportunidades, acceso desigual a los beneficios brindados por la revolución científico tecnológica, una brecha siempre creciente entre la condición de los países opulentos, cada vez más ricos, y la periferia atrasada, cada vez más pauperizada, etc. Ese es el marco dentro del cual está inserta la evolución de la tecnología, y ella tiene implicaciones sobre esta realidad.

Para la mayoría de los posthumanistas estos hechos son irrelevantes. La convicción de que estamos en el umbral de un salto evolutivo se convierte en una excelente coartada para desentenderse de un presente complicado e insatisfactorio, en nombre de un porvenir radiante. Esto alimenta una actitud beligerantemente neodarwinista, que en determinadas formulaciones adquiere matices fascistoides: la evolución de las especies se produce no por el avance de la especie en su conjunto, sino por mutaciones felices en *individuos*, que crean genes que proporcionan alguna ventaja competitiva decisiva en la lucha por la supervivencia. El desarrollo es pues estrictamente individual y no depende de qué sucede con el conjunto de la especie; una posición

que resulta cerradamente hostil a todo lo que suponga proyecto colectivo, y soberbiamente compatible con la prédica neoliberal. Añadamos que ensambla perfectamente con la matriz individualista de la cultura americana. ¿A qué preocuparse, entonces, por las miserias de la humanidad cuando está de por medio trascender sus limitaciones no sólo sociales y económicas, sino, más esencialmente, biológicas?

Entre los extropianos son populares los programas de perfeccionamiento individual a través del desarrollo de la tecnología, la búsqueda de interfases cada vez más perfectas entre el cerebro y las computadoras y el uso de *drogas inteligentes* (que no deben confundirse con las drogas psicodélicas), para mejorar el rendimiento cerebral. Pero ellos son antiutopistas *naïve* ante los posthumanistas radicales, no pueden ser acusados, siquiera, de predicar el credo neodarwiniano en nombre de una fracción de la humanidad (la del Norte desarrollado) en contra de la otra (el Sur pobre y atrasado tecnológicamente), pues no creen en ninguna solidaridad humana. Ellos simplemente se sitúan en la perspectiva de las máquinas superinteligentes que en un hipotético futuro deben volver obsoleta a la humanidad. Moravec lo señala transparentemente en una reveladora entrevista con Mark Dery:

“pienso que lo que usted llamaría implicaciones socioeconómicas de los avances que yo imagino ... son ampliamente irrelevantes. No importa lo que la gente haga porque va a quedar atrás, como la lanzadera de una nave espacial. Las vidas desdichadas, las muertes horribles y los proyectos fallidos han sido parte de la vida en la Tierra desde que ha habido vida. Lo que verdaderamente importa a largo plazo es lo que quede. ¿Verdaderamente le importa hoy día que los tiranosaurios se extinguiesen?”.

Vernor Vinge, otro de los profetas de la singularidad posthumanista, se complace en pintar un escenario futuro desde una posición pseudo objetiva, desprovista de emociones: “Si creas criaturas más inteligentes que tú mismo, ellas se convierten en los actores principales... Si nos ponemos en su camino, el que nos eliminan o adopten otra solución seguramente dependerá del coste”. Como, ya en los años 30, anotaba Walter Benjamin, la humanidad ha alcanzado tal grado de alienación que puede ver su propia destrucción como un espectáculo estético de primer orden.

¿Tienen algún tipo de influencia social los post y transhumanistas, o se trata de grupos de académicos aislados, perdidos en divagaciones abstrusas, que sólo a ellos interesan? Lo que hace políticamente peligrosas este tipo de elaboraciones es que, aparte de la legitimidad social que les otorga presentarse como «verdades científicas» tienen un público masivo gracias a su asociación con un género literario que goza de una enorme popularidad: las novelas ciberpunk. Autores como Gibson, Bruce Sterling, Tom Maddox, la reina del ciberpunk, Pat Cadigan, Jack Patrick Kelly, Greg Bear tienen millones de lectores, y sus novelas constituyen un excelente medio para difundir una visión, filosófica, del mundo⁵. Sucede algo semejante al enorme papel que jugaron en los años 50 las novelas escritas por Sartre y Camus para la enorme difusión del existencialismo. Seguramente no mucha gente leyó *El ser y la nada* o *El mito de Sísifo*. Pero fueron millones, en todo el mundo, los que leyeron *Los caminos de la libertad* y *El extranjero*⁶.

La fuga hacia delante que supone proclamar la obsolescencia del cuerpo humano, a la que se suma una actitud hostil frente a la defensa del medio ambiente («ecochauvinismo») y todo lo que represente cualquier límite, sea de la vida, la naturaleza, el tiempo, el espacio o los recursos escasos (nuevamente algo que tiene un firme asidero en las tradiciones culturales norteamericanas), puede sonar infantil, pero es peligrosa por sus implicancias. La reproducción de la oposición cerebro / mente, que pone sobre nuevas coordenadas la tradicional oposición cristiana cuerpo / alma, en desmedro del primer término de la ecuación, tiene muy tristes logros históricos que mostrar. No es accidental que los totalitarismos del siglo xx demostraran tal desprecio por

⁵ Entre el arte ciberpunk y las especulaciones post y transhumanistas se establece lo que en informática se denominaría un bucle de retroalimentación. Los ciberpunk se apoyan en las teorías y los descubrimientos de los académicos que trabajan en las nuevas tecnologías. A su vez, éstos encuentran múltiples sugerencias para su labor en las invenciones ciberpunk.

⁶ Albert Camus anotaba en sus *Carnets*, "si quieres hacer filosofía, escribe novela". El historiador peruano José Tamayo Herrera cuenta en su *Ensayo de egohistoria. Breve historia de un historiador* que, siendo estudiante de secundaria en la ciudad del Cusco, se convirtió en existencialista leyendo la narrativa sartriana, junto con un grupo de condiscípulos, con los cuales ahogaba la náusea existencial en las chicherías de la ciudad imperial.

el cuerpo de los excluidos. Piénsese en el trato dado a los prisioneros en los campos de concentración nazi.

Las antiutopías, nuestro mundo

Los mundos descritos por las antiutopías tecnológicas constituyen la cristalización de miedos inconscientes, profundamente enterrados en la subjetividad de las colectividades a las cuales ha les tocado vivir la era de las revoluciones industriales. Los temores y pesadillas que ellas describen tienen vigencia social en la medida en que prestan un lenguaje a percepciones que comparten millones de personas, sin ser capaces de verbalizarlas. Los lectores se identifican con sus obras artísticas representativas en la medida en que éstas son capaces de expresar esos temores, que están allí, sin hallar la palabra que los exorcise.

Puede ser tranquilizador pensar que las amenazas que las antiutopías tecnológicas proclaman son sólo el fruto de la imaginación de sus autores. Después de todo la ciencia ficción, un género dentro del cual suele subsumirse a las antiutopías, tiene un status reconocido y, a estas alturas, venerable. Por desgracia, como hemos visto, no es así. Las antiutopías hablan de nuestro presente, del aquí y el ahora. William Gibson no se cansa en insistir, una y otra vez, que él no escribe sobre el futuro, sino sobre lo que ya existe, tratando de mostrar a dónde puede conducirnos. En la novela de Pat Cadigan, *Synners*, Gabe, la heroína finalmente logra despojarse de su cuerpo, y, mientras flota por el ciberespacio, descubre con terror que no recuerda que se siente al tener un cuerpo. «Quiso gritar su frustración, pero no tenía nada con lo que gritar».

NOTA BIBLIOGRÁFICA

La fuente por excelencia para acercarse al tema de del Milenio y la Utopía es el libro de Norman Cohn *En pos del Milenio*. Para aproximarse al estudio de *Mary Shelley*, *Frankenstein* y el Romanticismo inglés existe una gran cantidad de recursos en Internet, que proporcionan no sólo los textos originales de los autores de la época, sino una enorme cantidad de ensayos valiosos. Una buena entrada, para acceder a múltiples enlaces sobre el tema se encuentra en <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Romantic/index.html>.

Existe una versión castellana de la novela cumbre de William Gibson *Neuromancer* (*Neuromante*. Barcelona, Ediciones Minotauro, 1997). *Blade Runner* (1983), la metafísica película de Ridley Scott, convertida con justicia en objeto de culto para los artistas ciberpunk, se inspiró en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968). Existe una versión española (*¿Sueñan los androides con ovejas electrónicas?* Barcelona, Ed. Edhasa, 1999). Bruce Sterling publicó la mejor antología de textos ciberpunk: *Mirrorshades: the Cyberpunk Anthology*, en 1984. Recientemente se publicó la versión castellana, *Mirrorshades. Una antología ciberpunk*. Madrid, Ediciones Siruela, 1998.

Un texto imprescindible para acercarse a los desarrollos culturales asociados a la expansión de las nuevas tecnologías de la información de fines del siglo xx es el libro de Mark Dery *Escape Velocity. Cyberculture at the End of the Century*, (existe versión castellana: *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid, Ed. Siruela, 1998). Sobre transhumanismo puede comenzarse por el web <http://www.aleph.se/Trans>. Sobre el poshumanismo y los extropianos existe una buena cantidad de materiales en el web <http://www.extropy.com>. En estas páginas electrónicas se brinda abundantes enlaces hacia otras home page.

Una notable prospección, para todo el siglo xxi, de los avances científicos que cabe esperar de la actual revolución científico tecnológica, en sus tres disciplinas convergentes, informática, biología molecular y física cuántica, es proporcionada por el gran físico y coautor de la teoría de las supercuerdas Michio Kaku: *Visiones. Cómo la ciencia revolucionará la materia, la vida y la mente en el siglo XXI*. Madrid, Temas de Debate, 1998. El libro de Donna J. Haraway, *Simians, Women and Cyborgs. The Reinvention of Nature*. (New York, Routledge, 1991) brinda una excelente aproximación sobre los cyborgs, desde la filosofía de la ciencia, situándose en una perspectiva feminista y socialista. Haraway realiza una muy sugerente crítica de las ciencias de la naturaleza y de la visión que construyen del hombre, la mujer y las relaciones entre ambos, a partir de una perspectiva binaria reduccionista. Para el tema abordado en este ensayo es particularmente provocativo su ya célebre "Cyborg Manifesto".

Una excelente introducción al teorema de Gödel y sus implicaciones para la ciencia es el fascinante libro de Douglas R. Hofstadter, Gödel, Escher, Bach: *an Eternal Golden Braid* (la versión castellana, Gödel, Escher, Bach: *un eterno y grácil bucle*. Barcelona, Tusquets Eds., 1987).

TECNO—REVOLUCIÓN: ¿FALSA EVOLUCIÓN?*

José—Carlos Mariátegui Ezeta

HACIA UNA NUEVA REVOLUCIÓN SOCIAL

LA COMPLEJIDAD en los desarrollos de la últimas décadas nos ha ayudado a comprender la verdadera síntesis de las cosas. El arte y la ciencia han vuelto a converger gracias a la tecnología, que ha hecho de esta síntesis una nueva forma de creación: las artes mediáticas han florecido debido a la tecnología electrónica. El arte electrónico, en todas sus manifestaciones posibles, se ha convertido en el eje central de la creación artística actual. La imagen electrónica no sólo ha transformado la comunicación sino también la estética. Como todos sabemos, estos avances han sido inicialmente experimentados en naciones desarrolladas, donde existe un interés económico, político y social en la creación de nuevas formas de comunicación. La verdadera experimentación es, desde luego, un medio apropiado para la creación en permanente lucha. Pero, ¿acaso esta experimentación necesariamente significa que

* Presentado inicialmente en el International Symposium on Electronic Arts (ISEA98), Revolution Conference, John Moores University, Liverpool, Inglaterra, Setiembre, 1998. Publicado en versión ampliada en *Third Text: Third World Perspectives on Contemporary Arts & Culture*, N° 47, verano de 1999, Londres. La presente versión, traducida al español, amplía la información sobre el contexto peruano. El autor desea agradecer a Carlos Letts por su cuidadosa revisión de la traducción al español.

nosotros vivimos una verdadera revolución? ¿Acaso cada "cambio" significativo en nuestro modo de vida constituye una revolución?

Resulta difícil explicar qué significa la tecnología en el presente en comparación a lo que significó en el pasado. Hoy en día el léxico tecnológico evoluciona constantemente; sería inútil definir, entre las distintas maneras de interpretación, qué es lo que la tecno-revolución realmente significa. Lo que tratamos de decir con el término "revolución" es no solamente un cambio político, sino también social. El pensamiento científico y crítico, aplicado al más reciente análisis de cómo la tecnología cambia nuestras vidas, necesita identificar algún salto radical que no puede ser confundido con nuestra normal comprensión de la evolución. Nuestro análisis tiende más hacia la necesidad de cambios prácticos que conceptuales en torno al pensamiento. Las revoluciones tecnológicas e industriales son simplemente el inicio de este gran espectro de cambios científicos, que terminará en una revolución social, una revolución que busca nuevos individuos y, a su vez, una nueva sociedad.

Sin duda existe un triunfalismo equivocado en torno a las tecnologías de información, que toma por sentado el que éstas permitirán una mejora en la calidad de vida de los países del Tercer Mundo. Este análisis se fortalece con la idea de la integración a otras realidades de tecnologías eficientes ya probadas que deberían, por lo tanto, ser simplemente *calcadas* de países desarrollados para que de esa forma los países pobres, tarde o temprano, lleguen al nivel de los desarrollados. Frente a esta visión podemos preguntarnos si pueden hacer algo bueno las tecnologías de información en países donde es necesario solucionar problemas sociales antes que desarrollos computacionales. Además, es fundamental el crecimiento económico. No hay que creer que la tecnología es la gran solución a todos los problemas. La gran mayoría de nuevas tecnologías no harán mayor diferencia en los países pobres. Son muchas las cosas que se necesitan antes de desarrollar una estructura verdaderamente operativa de información, como son la educación, la salud, el crecimiento de las industrias básicas, entre otras.

Sin embargo, también entre nosotros hemos podido presentar, con el crecimiento de la computación personal, la aparición de estos individuos que usan la tecnología para crear, trayendo además nuevas maneras de comprender la economía, en el marco del llamado

“libre mercado” y las estrategias globales. Entre ellos están el joven empresario –asociado principalmente con la tecnología y las comunicaciones– y el *cyberpunk*, cuyas características aún no han sido bien definidas, pero se encuentra asociado con el uso de la tecnología dentro de una nueva cultura. Pero más allá de estos habitantes innovadores del mundo tecnológico, el nuevo ciudadano –aquella persona que usará estas tecnologías como las herramientas ordinarias de su vida diaria– ejecuta un papel fundamental.

La tecnología ha cambiado también la manera en que nosotros miramos la ciencia y el arte. El uso combinado de arte, ciencia y tecnología como una manera de interpretar fenómenos ha ayudado en el desarrollo de un verdadero análisis de nuestro mundo desde puntos de vista multidisciplinarios. Por ejemplo, las complejas teorías de sistemas de vida artificial utilizan la computadora y los conceptos de información que ésta modela para estudiar la vida en los espacios virtuales, apelando a principios evolutivos para programar sistemas que se desarrollan por sí mismos mediante la auto-organización. Tal programación evolutiva también ha sido utilizada en el arte por computadora, animación conductual, diseño de software y mundos virtuales. Resulta interesante ver cómo la vida artificial cuestiona –nuevamente– muchos problemas filosóficos (y políticos), incluyendo la naturaleza misma de la vida. Mientras el número de interacciones entre máquinas y personas aumente, la vida artificial indudablemente será el nexo entre computadoras y seres humanos. Pero la vida artificial (también conocida como *a-life*) debe también plantear la pregunta en torno al sentido de individualidad (llamada a veces *liberación* o *independencia*) que se atribuye al trabajo intelectual dentro de esta nueva estructura que nos ha traído la computadora y que ha definido también un nuevo tipo de identidad en el trabajo creativo.

La creación constante es una manera de conocimiento que cubre un dominio cultural específico en una sociedad. Probablemente a causa de la escala y rapidez del desarrollo económico y tecnológico, nosotros no hemos dedicado mayor reflexión a los países que se quedan detrás. Pero después de dos tipos de “revoluciones” –la computación como tal y luego las comunicaciones en red, como internet– nosotros encaramos una manera nueva de pensar que usualmente se asocia no solamente a los países desarrollados, sino también a los de me-

nor desarrollo. El uso aumentado de la tecnología computacional en naciones menos desarrolladas ha conducido a la aparición de un nuevo grupo de gente que también mira hacia metas de desarrollo similar a las de las naciones del primer mundo. Estos países en desarrollo miran a otras naciones pequeñas que se han desarrollado por sí mismas en la economía global de tecnologías de información, tales como Israel, Singapur, India o Hong Kong, países que han encontrado nichos en la producción de equipo y software así como también en la exportación de productos de infraestructura de información y servicios. Las nuevas formas de comunicación han conducido a estos grupos no solamente a expresarse por sí mismos, sino también a demostrar a los países desarrollados, los llamados "padres de la tecnología", que son responsables de sus obsequios tecnológicos recibidos por nosotros, los "atrasados" en la carrera hacia la *digitalización*. Demuestran así, en suma, que el primer mundo ya no está solo para encarar este nuevo desafío.

LA INTERNET EN EL SUBDESARROLLO

La revolución real en la economía global es una re-evolución relativa, pues las naciones desarrolladas no incluyen a las sub-desarrolladas en esta estructura. En América Latina, mercado considerado actualmente como el de mayor crecimiento a nivel de internet de los próximos tres años, solo un 20% de la población es responsable del 65% de su uso. Este grupo incluye principalmente a los niveles sociales altos, lo cual significa que el crecimiento mundial está en manos de un pequeño grupo, no en poder de la mayoría. Es cierto que los países subdesarrollados carecen de una infraestructura de tecnologías obsoletas pero, de igual forma, se paga un precio alto por la nueva tecnología que el mundo desarrollado recibe de manera gratuita. Pero a pesar de la crisis económica y la ignorancia de instituciones privadas y públicas, las nuevas ideas también vienen siendo desarrolladas en países como el Perú, en su búsqueda por una integración entre el pensamiento científico y artístico. Hay una necesidad de cooperación entre la gente interesada en la evolución planetaria (hacia la re-evolución total), para una redefinición de la economía gracias al espíritu empresarial, desde el punto de vista de la innovación y la tecnología, sin olvidar la perspectiva social que es sin duda el desafío más importante en las naciones pobres.

El uso de nuevas tecnologías en la búsqueda de la identidad puede mostrarse con el desarrollo de la internet en el Perú. El fenómeno se dio entre nosotros durante los seis años que siguen a la creación (alrededor de 1992) de la Red Científica Peruana (RCP). El enfoque adaptativo e innovador de esta infraestructura única de comunicaciones es el resultado del esfuerzo combinado de individuos, empresas públicas y privadas, y diversas organizaciones. Intentaremos explicar el papel de esta asociación en el contexto de los nuevos medios, mostrando la actitud innovadora de investigadores, ciudadanos y empresarios peruanos.

Al principio, la RCP era un pequeño grupo de universidades e instituciones que tenían como objetivo introducir servicios de comunicación para investigadores y estudiantes, empleando las herramientas básicas de internet disponibles entonces. Su diseño permitiría conexiones entre cada centro de investigación e institución, incluyendo aquellos que contaban con el equipo mínimo (por ejemplo, una computadora personal con una línea no-dedicada de teléfono y un módem).

La idea era extender los servicios de comunicación de datos a la comunidad académica del país, a fin de intercambiar información y abastecerla de servicios destinados a integrar a los miembros del sistema. La RCP actuaría así como una herramienta poderosa para disminuir diferencias científicas y tecnológicas. Su tarea central fue la de ser una red nacional de integración, por lo tanto, una prioridad importante sería el vincular el número máximo de instituciones y centros relacionados al ámbito científico y técnico, incluyendo no solamente a investigadores, técnicos, educadores y estudiantes, sino además a organizaciones privadas y ciudadanos interesados en la mutua y exployada interactividad.

La RCP es propiedad de cada uno de sus socios. Esto significa que es propiedad de la gente, de las instituciones y de las empresas afiliadas, así como de las que se afiliarán en el futuro. En la RCP no hay clientes. Todos los usuarios son socios y su relación con la asociación es la de participación. El objetivo principal de la RCP está en contribuir con el desarrollo nacional, promocionando acceso universal a la información internacional y local. La RCP es una institución de convergencia, en el sentido que ofrece soluciones que integran diferentes medios. A pesar de no recibir ninguna subvención, la RCP ha logrado

ofrecer suscripciones mensuales a sus socios, actualmente a los costos más bajos. Así, la RCP llegó a ser el Proveedor de Servicios de Internet (ISP) más importante en el Perú.

Hay tres proyectos importantes que están detrás del éxito de la RCP en su esfuerzo por crear y promocionar acceso universal a la información. El primero es la red nacional, que es no solamente el proyecto más antiguo, sino también más racional y de básicos requerimientos para crear una red regional. La idea es conectar cada nodo o punto de concentración en América Latina usando nuestra propia infraestructura en vez de utilizar a un proveedor internacional, logrando así una comunicación más rápida y menos costosa dentro de la región. El modelo de la RCP busca la generación de redes nacionales que tengan un gran impacto en el desarrollo del país. Pero estas redes únicamente tendrán éxito si los requerimientos y necesidades específicas de la población se respetan. En este sentido la creación de una organización activa debe permitir —y garantizar— el desarrollo de estas redes en poder de la sociedad entera, que también deberá ser adecuadamente representada en su organización.

El segundo proyecto importante se refiere a las cabinas públicas: un grupo de computadoras conectadas a internet mediante un servidor dedicado. Esta iniciativa procura aumentar el uso de internet en el Perú de 3% a 15%, dando acceso libre a todos, especialmente dentro de las áreas más pobres del país. Las cabinas son espacios en los que la población tiene la oportunidad de acceder a las nuevas tecnologías de información, recibiendo comunicaciones, educación, arte y servicios culturales, incluso para buscar fuera del país apoyo para negocios locales.

El tercer proyecto es la creación de contenido. La construcción física de la red de cabinas asegura acceso al universo de información de internet, pero esto no debería entenderse como un fin. Si no hay producción de contenido de información, el impacto social y económico de la red será muy limitado a nivel local. Por esta razón es necesario desarrollar contenido que aumente el valor a la red.

La internet es sin duda una herramienta indispensable para el desarrollo social, tanto las empresas como los grupos de promoción social se sirven de este medio para comunicar sus mensajes con mucho éxito, especialmente para hacer públicas las actividades políticas y em-

presariales que se consideren destructivas para el entorno social y el medio ambiente. De esa y otras maneras la red puede convertirse en un arma democrática esencial.

LA CRISIS EDUCATIVA O LA CARENCIA DE UNA EDUCACIÓN NUEVA

Sin embargo debe entenderse que los métodos correctos para educar gente en estas tecnologías nuevas son completamente diferentes a aquellos empleados previamente. Un punto importante que exige una nueva perspectiva para observar la educación en las artes, comunicaciones –prensa, televisión, radio, etcétera– y computación es que entre nosotros estos estudios no obran recíprocamente. Y carecemos de un nexo vital: la experiencia en el uso de tecnología. El caso de las escuelas de arte en el Perú es probablemente el más patético, ya que ellas no utilizan ningún tipo de tecnología nueva complementando la enseñanza de técnicas tradicionales en pintura o escultura. Con plena seguridad éstas constituyen parte importante de un proceso de educación artística, pero de ningún modo son las únicas maneras de enseñar arte, ni mucho menos los únicos desafíos involucrados en la creación artística. El problema de fondo es que nuestras escuelas de arte no comprenden aún los conceptos que subyacen a las artes visuales, y esto genera una educación incompleta que se refleja en el uso limitado de los nuevos medios. Para la transformación efectiva de las formas de expresión artística y cultural, es fundamental que los métodos de enseñanza varíen radicalmente. De esta manera se podrá apreciar en su real magnitud no sólo la creatividad de los nuevos artistas, sino el entusiasmo creador de los docentes, quienes en muchos casos, asustados por la sombra de un alumno radical, han detenido la evolución de nuevos conocimientos y perspectivas.

Algunos enfoques más interesantes pueden verse en facultades de comunicación, pero éstas también usan poca tecnología, y se sostienen en viejos discursos: primitivos sistemas análogos dominan la enseñanza práctica, mientras la teoría de medios masivos se centra más en problemáticas pre-digitales que en la situación actual de las tecnologías de comunicación. La internet aún no es parte explícita de estos estudios. En algunos programas se nota un interés ligeramente mayor por el diseño y otras áreas relacionadas como la fotografía, el video y el

cine, pero esto sólo sucede en estudios mediáticos, disciplina relativamente nueva y por ello mismo inclinada hacia una enseñanza multidisciplinaria.

La propia enseñanza de computación en el Perú suele ser de sólo dos tipos: el aprendizaje de códigos o lenguajes de programación, y el de aplicaciones comerciales; probablemente este último de mayor demanda por el masivo uso de computadoras en el hogar y en los negocios.

En la práctica resulta imposible integrar estos tipos de estudios con el arte y la comunicación. Una manera nueva de aproximarse a las computadoras es integrando su complejidad con creatividad. Ésta es una perspectiva artística por definición, a veces no entendida como tal por educadores o estudiantes. Tal situación ofrece un panorama bastante penoso del proceso educativo actual y nos demuestra el poco interés por la innovación.

HACIA UNA CULTURA DEL ARTE ELECTRÓNICO EN EL PERÚ

Como podemos ver, crear un plano panorámico de desarrollo para las artes electrónicas en el Perú puede ser muy difícil y desalentador. No obstante, se ha iniciado entre nosotros un espectro educativo informal —no-académico— entre artistas que han demostrado su interés por los medios electrónicos. (Ver apéndice 1). Un primer y gigantesco paso ha sido el poner en evidencia lo fácil que es hacer video-arte con pocos recursos si se tiene la creatividad suficiente. Al comienzo hay dificultades técnicas, que surgen de la carencia de conocimiento, o de las maneras *primitivas* de hacer las cosas, pero esto no ha derivado en problemas mayores: se trata casi siempre de gente joven, que normalmente comprende las cosas muy rápidamente.

Ahora bien, mientras todavía es posible argumentar que los medios electrónicos pueden ser considerados elitistas, su uso se ha extendido a muchos, aunque no a todos los peruanos. Un importante factor en la expansión posterior debe ser el interés por cuestiones culturales más que puramente económicas. En los próximos años, internet puede servir también como un mejor andén para el trabajo creativo y artístico que usa tecnología. El gran beneficio de las herramientas de internet es que, aun cuando es posible conseguir resultados muy sofisticados, los parámetros básicos son los mismos para todos. En

este aspecto, el arte en internet ofrece una variedad de posibilidades, no solamente a los artistas electrónicos sino también a los tradicionales. Dado que existen pocos espacios públicos con exposiciones permanentes de arte contemporáneo peruano, y los que ya existen muestran una breve y estrecha colección de la escena de arte visual contemporánea, el desarrollo de galerías virtuales de arte para "arte no-virtual" es muy importante. Esto permitirá a los artistas mostrar su trabajo, no solamente al mundo, sino también —especialmente— al público peruano. Cabe mencionar aquí la experiencia pionera de Sophia, el primer museo virtual peruano en internet.

Es muy interesante observar cómo algunos artistas jóvenes están comenzando a mostrar interés por el arte electrónico, y ven las enormes posibilidades en este creativo medio. Pero no debe olvidarse que el arte electrónico es en realidad más que un medio: es un híbrido óptimo de arte y ciencia, y la mejor manera para comprender nuestro futuro, que desde luego será artificial pero también natural.

Hay un problema que es común al mundo entero, pero que en algunos países es más difícil de comprender: la relación entre las artes, los medios y las nuevas tecnologías en la búsqueda de nuevas formas de experimentación y creación. En América Latina, existen nichos para cada una de estas áreas, pero difícilmente los podemos encontrar como unidad. El principal escollo a enfrentar es la pedagogía clásica de las escuelas de arte, con el sistema de aprendizaje tradicional y su metodología de enseñar cada tema separadamente sin relacionarlo con otras áreas. Esta situación retardataria debe ser enfrentada con el concepto de una institución para las artes y ciencias, un centro de creación de nuevas ideas más que simplemente de técnicas. Este concepto no es nada nuevo, especialmente en Europa, pero tampoco en muchos países en desarrollo, donde tales centros empiezan a proliferar. Nosotros precisamos hacer lo mismo, pero intentando usar estas nuevas tecnologías para crear un futuro propio.

En el Perú, Alta Tecnología Andina (ATA) nació como una iniciativa hacia la re-evolución de un pensamiento tecno-planetario. ATA quiere articular la sociedad peruana con el resto del mundo con una perspectiva andina renovada —global pero auténtica— en torno al uso de las nuevas tecnologías. Nuestro proyecto principal involucra la creación de un centro de producción de ciencia y arte para peruanos,

con el fin de despertar a los individuos y convertirlos en activistas sociales en todos los campos de la actividad humana, capaces de promover y redefinir el desarrollo económico y cultural desde la perspectiva social y de servicio público que muy frecuentemente desaparece en las naciones subdesarrolladas.

El encuentro del arte y la tecnología no debería entonces entenderse como simplemente un nuevo modo de mirar las cosas desde un punto de vista estético. Esa conjunción debería entenderse como una manera de crear y hacer que sucedan cosas. Una apuesta por la innovación usando la tecnología para la creación de nuevos lenguajes basados en la identidad y diversidad cultural de cada grupo de personas. Esto protegerá la historia cultural pero también re-definirá esa identidad hacia una revolución verdadera. Una revolución constante de ideas que son realmente medios de lucha, competencia, y discusión; en otros términos, de creación y cambio.

APÉNDICE 1

UN PRIMER RECORRIDO POR EL ARTE ELECTRÓNICO EN EL PERÚ

Podría tal vez argumentarse que los inicios del arte electrónico en el Perú se dan con el VIII Festival Internacional de Video Arte organizado por el crítico peruano e historiador de arte Alfonso Castrillón, por un lado, y Jorge Glusberg, del Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires, por el otro. Este evento se realizó en la Sala de Exposiciones del Banco Continental, dirigida por Castrillón, en setiembre de 1977. Se presentaron trabajos de artistas de presencia internacional como Nam June Paik (con *Global Groove*), Valie Export (con trabajos en torno a acciones corporales), Wolf Vostell (con *Desastres*), Hervé Fischer (con *Hygienien of Masterpieces*), a los que se incorporó también el peruano Rafael Hastings con *Hola Soledad* y *What you really know about fashion*. (Aunque la mayor parte del trabajo actual de Hastings se defina en términos más estrictamente plásticos, él ha continuado realizando trabajos de video experimental relacionados a la danza moderna.)

Tras ese primer y auspicioso momento, sin embargo, el arte electrónico desapareció casi por completo entre nosotros durante cerca de dos décadas, aunque por cierto hubo algunas intervenciones esporádicas y aisladas sobre las que más adelante nos detendremos. Este panorama solitario empieza a modificarse en 1998. Ese año, y tomando como

referencia histórica el ya mencionado encuentro de 1977, se realiza en Lima el 2do. Festival Internacional de Video Arte, organizado por ATA (Alta Tecnología Andina) y la Galería de Artes Visuales de la Universidad Ricardo Palma, dirigida esta última también por Alfonso Castrillón. Inicialmente se pensó en recurrir únicamente a trabajos de artistas extranjeros con los que ATA había establecido relación para impulsar este proyecto. Afortunadamente, y gracias al auspicio de centros de post-producción peruanos, se realizaron videos locales que fueron también presentados dentro del Festival. Desde entonces éste se realiza anualmente, con una masiva respuesta del público, lo que confirma el gran interés por las manifestaciones que pueden producir el arte y la tecnología.

Ese interés había sido antes asumido casi exclusivamente por la pareja de artistas visuales conocidos como Arias & Aragón, quienes desde hace más de diez años vienen realizando performances multimedia. En ellas articulan actuaciones en vivo con proyecciones de video, audio, y fotografía, intentando crear una atmósfera diferente y muchas veces incomprensible, a pesar de haber hecho del cuerpo humano uno de los aspectos centrales de su reflexión. Recientemente han incidido en la video-poesía para desarrollar metáforas en imágenes. En esa línea se encuentran trabajos todavía recientes como *Poesía visual*, *Encuentro en el templo de la luna*, *Sueños y paranoias*, *El vacío*, y *Cuál es tu cielo*, entre otros.

A mediados de los años 90 Eduardo Villanes, artista plástico egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes, desarrolla el proyecto *Gloria evaporada*, que incluyó no sólo una exposición con un trabajo en video, sino además una performance y una acción de protesta frente al Congreso de la República. Este trabajo se relaciona críticamente con la desaparición de estudiantes y profesores de la Universidad de La Cantuta (sus restos fueron entregados a sus familiares en cajas de leche evaporada "Gloria"). El tema de los derechos humanos y la tortura está muy presente en sus trabajos, donde la imagen no sólo tecnológica sino también la artesanal son utilizadas como medios alternativos y complementarios para expresar a nivel conceptual la situación política en el Perú. Posteriormente Villanes, continuando con esta línea de experimentación, ha desarrollado dos video-instalaciones: *Serpiente bicéfala* y *La escritura de Dios*.

En 1997 Roger Atasi presenta en la Casa Museo José Carlos Mariátegui su primera video-instalación —llamada *Neo Tokio (mon amour)*— y a partir de allí sus instalaciones han utilizado el video con imágenes urbanas como medio de expresión. Atasi tiene una particular manera de observar el entorno urbano en su relación con el entorno humano. El

haber nacido y crecido en un clima de violencia, donde ésta resulta indiferente y cotidiana, se traduce en videos donde existe un intento de compartir una experiencia solitaria a través de situaciones cotidianas vinculadas a espacios tugurizados, viejas casonas, desgaste de edificios y caos urbano. Sus últimos trabajos han tratado de asociar este contexto local con otros más globales, y hasta planetarios: en *Yô, Robot*, remedando a una obra de Asimov, Atasi desarrolla la historia de un robot (RB 59) que al escapar de su planeta termina cayendo en los barrios populosos de Lima. Recientemente ha presentado *Killing for living* y un "re-make" de *Neo Tokio (mon amour)*. Atasi también ha contribuido con videos para obras de danza coreografiadas por Martín Padrón (*El alma de las cosas*) y Karín Elmore (*Las bellas durmientes*).

Angie Bonino es una joven estudiante de la Escuela Nacional de Bellas Artes que inició su trabajo con video desde el principio de su carrera. En la exposición *Relleno plástico* presentó uno de sus más interesantes trabajos que incluye desarrollos e investigaciones sobre elementos relacionados con la cultura popular. Sobre este tema ella ha mantenido un interés constante, usando los mismos colores fosforescentes identificados con la publicidad de ciertas fiestas populares así como con anuncios de rutas de transporte público. Estos colores reflejan un fenómeno transcultural, pues son una característica de los íconos introducidos por el proceso de migración a la capital. Su último trabajo, *No video* es una respuesta al video y a las imágenes, utilizando simplemente la palabra "NO" en diferentes contextos.

Aunque el interés principal de los artistas que trabajan en medios nuevos ha sido el de enfocarse un poco más en su país, hay también obras que se desarrollan en la llamada "perspectiva global". Claro ejemplo de ello son los trabajos que desde 1998 Rafael Besaccia y Plaztikk vienen elaborando a partir de imágenes sintéticas, es decir creadas en computadora.

Los videos de Besaccia forman parte de un proyecto denominado *Magna opera* que trata de contar con imágenes diferentes aspectos de la vida y los sentimientos humanos. Aunque deja de lado el valor conceptual del arte electrónico, su trabajo tiene un alto nivel de calidad en lo que se refiere a la imagen sintética y animación tridimensional. Ha desarrollado hasta ahora dos capítulos: *El tiempo (Opus 1)* y *Una vez más el amor (Opus 2)*.

Iván Esquivel, por su parte, viene de las artes plásticas y desde 1991 participa en diversas muestras colectivas de ese género. Su trabajo asumiría otros giros, sin embargo, cuando a inicios de 1998 asume el

nombre de Plaztikk. Habiendo cursado estudios en la Escuela de Artes Plásticas en la Pontificia Universidad Católica del Perú, siguió la carrera de fotografía profesional y luego la de diseño gráfico por computadora. Su obra actual consta mayormente de instalaciones o piezas basadas en medios electrónicos. En 1998 produce su videoclip *Number*, el que fue transmitido por la cadena internacional MTV con regularidad. *Number* presenta una secuencia de números binarios relacionados con la idea misma del lenguaje y el idioma, lo que relaciona su trabajo al tema de la globalización. Luego ha venido desarrollando el proyecto (*rgb*) -*final release*. Se trata de una video instalación con tres monitores que intenta reflexionar acerca de la naturaleza del video como medio: el primer monitor transmite un canal muerto, el segundo un collage rápido de imágenes inconexas (*zapping televisivo*) en acercamiento extremo, el tercero una pantalla azul, interrumpida aleatoriamente por una rápida interferencia del tipo "cable suelto". Actualmente se encuentra desarrollando un dibujo animado y una pieza interactiva de música electrónica. El trabajo de Plaztikk es mínimo, limpio y con una influencia fuerte del diseño gráfico japonés. Su proceso de creación y las ideas detrás de cada obra de arte hacen de este joven creador uno de los artistas experimentales más interesantes en el Perú.

Mención aparte merece la esporádica pero precursora presencia en Lima de la obra de Francisco Mariotti, peruano de origen suizo (Berna, 1943), quien desde finales de los años 60, época en donde se inicia la fascinación por el recurso tecnológico en el arte, trabajó este tipo de proyectos. Mariotti, junto con el alemán Klaus Geldmacher presentan durante el Documenta IV de Kassel un gigantesco cubo penetrable de luz de siete metros, cuyos efectos lumínicos y sonoros respondían a la interacción de un teclado. El primer antecedente local del arte tecnológico en la obra de Mariotti, el *Templo circular de la luz* expuesto en la Feria del Pacífico hacia 1970, y obras recientes de este artista, como *Gran guacamayo precolombino* o *El templo de las luciérnagas* (que se encuentra actualmente 'sin energía' en el Museo de Arte de Lima), nos dan una visión clara del referente local en su obra.

El uso de lo que actualmente se denomina "arte mediático" o "interactivo" en la producción de Mariotti desde sus inicios, se funda en un acertado uso de la tecnología asociado a un claro conocimiento de las propuestas científicas en torno a la inteligencia y vida artificial, muy ligada en la actualidad al arte electrónico internacional, pero con repercusión aún marginal en nuestro medio.

APÉNDICE 2

RECURSOS EN INTERNET

RELACIONADOS CON EL ARTE ELECTRÓNICO EN EL PERÚ

Web Site de ATA [[http:// www. ata. org. pe](http://www.ata.org.pe)]

RCP [[http:// www. rcp. net. pe](http://www.rcp.net.pe)]

Motor de Búsqueda Yachay [[http:// www. yachay. com](http://www.yachay.com)]

Telefónica – Perú [[http:// www. telefonica. com. pe](http://www.telefonica.com.pe)]

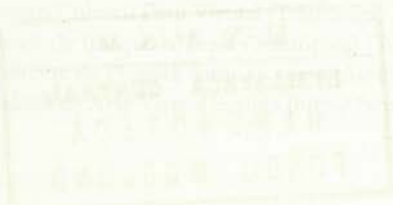
Centro Cultural Perú Virtual (Telefónica) [[http:// www. perucultural. org. pe](http://www.perucultural.org.pe)]

Motor de Búsqueda Terra (Telefónica) [[http:// www. terra. com. pe](http://www.terra.com.pe)]

Web Site de Plaztikk [[http:// www. plaztikk. com](http://www.plaztikk.com)]

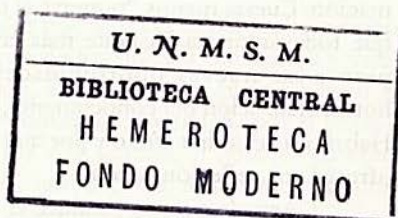
Galería de Arte Virtual Sophia [<http://www.elcomercioperu.com.pe/sophia>]

APPROXIMACIONES



LA REGIONALIDAD DE LOS CONCEPTOS EN EL ESTUDIO DE LA CULTURA Y LA EXPERIENCIA DE JALLA¹

William Rowe



LA PROPUESTA de hacer más transparentes las relaciones entre discursos, conocimiento y formaciones sociales se topa con dos tipos de dificultades: por un lado la burocratización del saber, por otro, los límites de la transparencia misma. No es nuevo el fenómeno del control burocrático del conocimiento. La sustitución del escolasticismo por las disciplinas intelectuales modernas coincide con la creación de Estados seculares. La burocracia es la instancia clave que utiliza el Estado secular moderno para coordinar los procesos de producción con el ordenamiento de la sociedad. Esto incluye la organización del saber, primero su profesionalización (producto de la Ilustración), luego su institucionalización en la universidad y, en la segunda parte del siglo xx, la ampliación de la universidad para incluir proporciones crecientes de la población. Hay una última etapa, que recién se comienza a expe-

¹ Este texto fue publicado, con el título de "Formaciones sociales, discursos, conocimiento", como texto base para JALLA [Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana] Estudiantil (Tucumán, 1996) y ha sido revisado dos veces, a la luz de los informes de los talleres JALLA-E, y de la experiencia de JALLA, Quito, 1997. Aquí no pretendo dilucidar el difícil problema de si los conceptos mismos son de algún modo regionales o solamente su inflexión y recepción. Sólo quisiera llamar la atención sobre el problema de la regionalidad, que no debería confundirse con regionalismo ni indigenismo: la regionalidad no es un valor.

rimentar, relacionada con el uso de la informática y la internet. Han surgido tendencias que apuntan hacia la democracia del usuario y otras, señaladas por ejemplo por el ingreso de la corporación Disney en el mercado de los grados universitarios a distancia, que más bien indican la masificación monopólica.

Hoy día, gracias a las redes globales de la comunicación, las fronteras del Estado-nación afectan menos a la circulación de la información. Cuesta menos “ponerse al día”, dondequiera que se esté, aunque todavía cuesta bastante más en los países del sur. Sin embargo, pese a las nuevas oportunidades para la democratización y la horizontalización del conocimiento, las ideas siguen burocratizándose. Habría que estudiar cómo y por qué sucede esto. Aquí sólo se pretende ofrecer una reflexión parcial.

Actualmente se produce el fenómeno de la circulación de los conceptos: los conceptos atraviesan, simultáneamente, las fronteras geográficas y las disciplinarias. Con esto se abren nuevas posibilidades, muy interesantes. A la vez se pueden observar tendencias dañinas. Con la transferencia de los conceptos entre las diferentes disciplinas, se tiende a perder de vista su historia, el proceso de su formación, y los lugares y tiempos y personas que intervinieron en su enunciación.

Citaremos un par de ejemplos breves. Al pasar de la antropología a la sociología y luego a los estudios literarios, la geografía, y la administración de empresas, el concepto *cultura*, en lugar de enriquecerse, se vacía y se hace sinónimo de cualquier forma de control social más acá de la violencia. Esto refleja, precisamente, la burocratización del saber: los conceptos se van refuncionalizando según las necesidades del mercado, que incluye el mercado del conocimiento. En el caso de los conceptos que cruzan fronteras geográficas, se podría aseverar que la teoría postcolonial —que ahora varios estudiosos intentan “aplicar” a América Latina— a pesar de su aparente utilidad para analizar las relaciones comunicativas asimétricas, en realidad acarrea marcas y signos de otros espacio-tiempos, lo cual no sería un problema si no fuera porque el uso que se da a la teoría poscolonial en los escenarios latinoamericanos tiende a escatimar las historias locales y sus signos específicos. Habría que preguntar, entonces, ¿con cuántos otros conceptos, que hoy circulan, pasa algo parecido? (Por ejemplo, con los que se manejan en ciertas teorías de la postmodernidad). Y, en todo esto, hay

otro problema que urge esclarecer: ¿En qué medida se trata de luchas por el prestigio intelectual, dentro de sistemas burocratizados, y no de intentos de producir "sujetos transformadores de la realidad" (para citar el Informe de uno de los Talleres de JALLA-E, Tucumán, 1996)? Me parece relevante la caracterización que hace Simone Weil de "las máquinas burocráticas" como formas de poder enajenador y de sacrificio maligno surgidas en todas las sociedades industriales, sean comunistas, fascistas o liberales².

Un primer paso esclarecedor podría ser el de puntualizar cómo es que la crítica constituye el corpus de los objetos estudiados y viceversa. Porque si esto no se aclara, se queda uno en lo mismo: la transferibilidad de signos, voces y conceptos apuntalada por el Estado y sus epígonos transfronterizos. En este sentido, el libro de Josefina Ludmer, *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, resulta muy útil porque hace visibles, en el caso de la literatura gauchesca, las relaciones entre los discursos y los espacios institucionales de la crítica y la formación del Estado.

Hoy en día, los intelectuales tienden a convertirse en intelectuales con base universitaria³. Y las universidades se van convirtiendo en productores para un mercado del conocimiento y no en constructores de poderes alternativos. Porque criticar las estructuras del poder necesariamente implica construir formas alternativas de poder. Si no, la crítica no se recibe como tal.

En estas circunstancias, ¿cómo eludir el cortocircuito entre universidad, conocimiento, mercado?⁴. Tal vez haciendo otra pregunta: ¿cuáles son las lógicas temporales y espaciales con las que se construyen los discursos de la crítica? Aquí viene a mano el concepto del

² Véase su ensayo "Perspectivas", publicado en *Revolution prolétarienne*, N° 158, 25 de agosto, 1933.

³ Ver Beatriz Sarlo: "¿Arcaicos o marginales? Situación de los intelectuales en el fin de siglo", *Punto de Vista* N°, xvi, N° 47, pp. 1-5.

⁴ Adjunto dos hechos: (1) la "profesionalización" actual a la que se someten las universidades latinoamericanas (la demanda de que los docentes tengan doctorado, que los cursos tengan un valor internacionalmente transferible, etcétera) se impone según patrones universales (vale decir, en este caso, mayormente según modelos estadounidenses). (2) La exigencia burocrática de que los docentes publiquen en revistas prestigiosas se interpreta, en varias universidades de Estados Unidos, como la exigencia de no publicar en revistas latinoamericanas.

“cronotopo”, desarrollado por Bajtin en su ensayo sobre las formas del tiempo en la novela. Este concepto tiene una utilidad doble: pone en evidencia simultánea el interior y el exterior de los textos y, a la vez, sirve para discutir la cuestión de un conocimiento regional. Según la definición de Bakhtin, “[e]l cronotopo es el lugar donde se atan y desatan los nudos de la narrativa. Se puede decir sin reservas que a ellos pertenece el sentido que moldea la narración”. Por eso yuxtapone los ordenamientos espaciotemporales que son internos a una obra con los que son externos, contextuales: aunque no son iguales, estos ordenamientos son inseparables⁵. Vistos de este modo, todos los textos (prácticas textuales) —la literatura, la historiografía, la antropología, la crítica cultural, etcétera— comparten ensamblajes témporo-espaciales equiparables. También los cronotopos son instancias de la regionalidad del conocimiento, ya que todos los significados que “entran en nuestra experiencia (que es experiencia social) deben asumir *la forma de un signo* que es audible y visible para nosotros (sea jeroglifo, fórmula matemática, expresión verbal o lingüística, boceto, etc.). Sin la expresión témporo-espacial, resulta imposible aún el pensamiento abstracto”. Dicho en otras palabras, existe una cronotopicalidad general del lenguaje⁶. Los ejemplos que comenta Bajtin pertenecen sólo a la narración literaria pero no hay por qué no extender la discusión hacia otros materiales, como él mismo sugiere.

Ocurrieron evidencias directas y empíricas de este fenómeno en las reuniones de JALLA en Tucumán (1995). Cuando hablaba una persona venida desde Salta, se sentían inflexiones, connotaciones, acentos diferentes a los de una persona de Caracas, por ejemplo. Y estas diferencias a veces entorpecían la comprensión de las ideas, más en las sesiones plenarias que en los talleres, porque en estos últimos existía la oportunidad de entrar en un diálogo esclarecedor. Obviamente, las inflexiones regionales se sienten de maneras más inmediatas en el tema de las sensaciones y la afectividad; sin embargo, afectan también los conceptos. Dado todo esto, hay que tomar decisiones: o se opta por un

⁵ M. Bajtin: “Formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, en *The Dialogic Imagination*, University of Texas Press, Austin, 1981, pp. 250, 255.

⁶ *Ibid.*, pp. 258, 251.

discurso impermeable a los acentos locales, o se investiga el proceso (témpero-espacial) de la formación de los conceptos.

Consideremos el caso de un texto que ha marcado los debates sobre la crítica latinoamericana en la década actual: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, de Néstor García Canclini⁷. En uno de los Talleres sobre mestizaje de JALLA en Tucumán, se discutió el uso del término hibridez. En el texto de García Canclini, como es bien sabido, esta expresión se convierte en concepto para poder manejar los entrecruzamientos espacio-temporales de las culturas sin caer en las valoraciones jerárquicas que, en su forma más frecuente, contraponen lo moderno-urbano con lo tradicional-rural y lamentan la pérdida de la pureza y la autenticidad. Sin embargo, tal como objetó uno de los miembros del Taller, la palabra híbrido, tanto como la palabra mestizo, se utilizan comunmente con un acento peyorativo, es decir racista. En este punto, la operatividad del concepto choca con los sentidos cotidianos de la palabra. ¿Se trataría de una mera inconveniencia descartable? ¿O de un problema de la interpretación de los procesos temporales, un problema que tiene sus raíces en la experiencia y la memoria social, que varía según los espacios sociales y geográficos? Al formular estas preguntas, no se pretende suprimir las diferencias entre el uso técnico y el cotidiano del lenguaje, sino de investigar el tránsito — en ambas direcciones— entre el habla común (el pacto comunicativo cotidiano) y la producción de conceptos. Porque de otra manera los conceptos tienden a convertirse en una jerga autosuficiente y a adscribirse una continuidad temporal sin huecos.

Cuando García Canclini estudia la intersección de distintas temporalidades y territorialidades, ¿Cómo interpreta los procesos? Según qué principios ensambla los materiales? ¿Mediante qué modelos (sociales) de comprensión? En un debate sobre *Culturas híbridas* publicado en 1992, se sugirió que “la cultura de la frontera México/Estados Unidos [. . .] le sirve como paradigma para sus análisis de los procesos contemporáneos de la hibridización”⁸. Citemos uno de los

⁷ Néstor García Canclini: *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.

⁸ “Debate: Néstor García Canclini’s *Culturas híbridas*”, *Travesía* 1,2. King’s College, Londres, 1992, p. 148.

pasajes al que se refiere esta observación: "Las hibridaciones descritas a lo largo de este libro nos hacen concluir que hoy todas las culturas son de frontera. Todas las artes se desarrollan en relación con otras artes: las artesanías migran del campo a la ciudad; las películas, los videos y canciones que narran acontecimientos de un pueblo son intercambiados con otros. Así las culturas pierden la relación exclusiva con su territorio, pero ganan en comunicación y conocimiento"⁹. El comentarista, por su parte, sostiene que las valoraciones de García Canclini son "excesivamente optimistas" y que éste presenta los procesos pero no a los sujetos, cuyo "sufrimiento", "resistencia" y deseo por socialidades "alternativas" quedan fuera del marco¹⁰. Se puede preguntar ¿en qué medida se articula el libro desde una propuesta modernizadora típicamente mexicana?

No se trata de suscitar una polémica¹¹ sino de considerar los conceptos que maneja García Canclini en relación con los procesos temporales y espacios geosociales que son exteriores al libro pero que intervienen en el ordenamiento de sus materiales. Consideremos el manejo de la temporalización como dimensión de los procesos culturales. Cuando afirma que "el desarrollo moderno no suprime las culturas populares tradicionales" y que existe una "continuidad en la producción cultural de los sectores populares"¹², no sólo es importante fijarse en la posibilidad de que en otros países pudiera haber menos continuidad en este sentido, o que esta continuidad podía estar acentuada de otro modo, por tener un contenido social y soportes materiales distintos, sino también habría que prestar atención a los conceptos que apuntalan las nociones de reproducción, transmisión y transformación de las prácticas culturales.

Entran en juego, efectivamente, dos tipos de concepto. Por un lado, está la resignificación (y términos afines), que se relaciona con un nivel semántico y simbólico de los cambios de utilización de un objeto dado (por ejemplo, de artesanía) cuando el lugar y el modo de uso

⁹ García Canclini: *Op. cit.*, pp. 325-326.

¹⁰ "Debate...", *op. cit.*, pp. 148-150.

¹¹ No he incluido, por ello, las importantes respuestas del propio García Canclini ("Debate...", *op. cit.*, pp. 161-170).

¹² García Canclini: *Op. cit.*, p. 200.

varían (en términos gruesos, del campo a la ciudad). Por otro lado, se maneja el término reconversión para insertar los procesos simbólicos, como ha señalado Jean Franco¹³, dentro del ámbito de la economía postindustrial. La analogía industrial es relevante pero está limitada por el carácter variable de la industrialización en los países latinoamericanos: en un buen número de casos parcial, tardía y de acento menos nacional. Pero en el caso mexicano, la analogía funciona relativamente bien, dado que la industrialización ocurrió relativamente temprano y fue fomentada por el Estado populista más duradero y exitoso del subcontinente.

Pero no ha habido una continuidad única en México, como tampoco en otros países: existen diferentes transmisiones. Basta mencionar las narraciones de Juan Rulfo que, desde el punto de vista de una experiencia regional, articulan otra historia. Dice el hablante en "El día del derrumbe", refiriéndose al monumento a Juárez en la plaza del pueblo: "No sabíamos quién era el individuo que estaba encaramado allí". Y el protagonista de "La noche que lo dejaron solo", cuento que se sitúa en los años de la Guerra de los Cristeros, se encuentra incapacitado para organizar la experiencia según el relato de la Historia. Multiplicando los casos y los lugares, se trata de otras continuidades, otros sujetos, otros relatos, cuyos entrecruzamientos no disponen de un lugar ya hecho en que podrían reunirse, precisamente porque está de por medio el problema de lo no dicho. Las formas de lo no dicho no se limitan a lo regional; incluyen, por ejemplo, la ausencia de los procesos de violencia estatal de la Historia que se enseña en las escuelas y que se reconoce en la esfera pública. Y los lugares desde donde ellos pueden narrarse tienen que construirse, lo cual no siempre es posible en un momento dado.

Consideremos, brevemente, cuáles podrían ser las características de una investigación regional de las transmisiones del conocimiento. El historiador peruano Alberto Flores Galindo se propone, sobre todo en su libro *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, trazar las maneras específicas en que las tradiciones andinas inciden en la imaginación y el conocimiento social en el Perú. Desentierra, en los sueños

¹³ "Debate...", *op. cit.*, p. 137.

de un criollo provinciano al final de la Colonia, las trazas de una transmisión de símbolos nativos; aquellos sueños devienen materia y forma de una historiografía narrada desde espacios no acostumbrados. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, de José María Arguedas, encuentra Flores Galindo una práctica equivalente para la época actual: "un nuevo discurso"¹⁴ que se plasma en el Perú del siglo xx. Podría haber mencionado, también, el capítulo vi de *Los ríos profundos*, que se titula "Zumbayllu", en el que etnografía, historia y creación artística se entrecruzan para producir no sólo un espacio comunicativo sino un modelo de la lectura —hasta una forma andina del libro— que no es el de la Historia o la Literatura nacionales.

No se trata de la propuesta de la nostalgia por la autenticidad perdida, ni de la "reconversión", sino de continuidades transformativas que se apoyan en una memoria regional y/o popular: una memoria cuyas escenificaciones y símbolos son puntuales e intransferibles. No sólo los materiales sino las relaciones entre los materiales son específicos en cuanto a su tiempo y lugar. Pero ¿en qué medida podrían ofrecer una alternativa a la lógica del mercado neoliberal? Y ¿hasta qué punto entra aquí el hecho que no existe una instancia institucional reguladora del conocimiento en los Andes, vale decir la ausencia histórica de un Estado andino moderno?

No hemos querido instrumentar, con esta lectura sintomática, un enfrentamiento entre un método "incorrecto" y otro "correcto". Al contrario, se trata de hacer visibles los problemas. Tengo la impresión de que la existencia de un "cánon internacional de conceptos", a la vez que facilita la producción de lo que llamamos los Estudios Culturales Latinoamericanos, muchas veces impide el estudio de los problemas puntuales. Coincido con la ponencia que diera Ricardo Kaliman en JALLA Quito, sobre "el concepto de lo interesante" en los Estudios Culturales Latinoamericanos: es decir, que el repertorio de conceptos que circulan produce proyectos y objetos de estudio que impiden el acercamiento a los verdaderos problemas locales¹⁵.

¹⁴ Alberto Flores Galindo: *Buscando un Inca: identidad y utopía en los Andes*, IAA, Lima, p. 323.

¹⁵ Creo haber percibido, en JALLA, Quito (1977), que el intento de criticar un

Todo discurso se relaciona con el poder. De lo que se trata no es eliminar el poder sino hacer que las relaciones sean más transparentes. Es inevitable oponer a la transparencia el ocultismo de los aparatos del poder¹⁶. Sin embargo, el problema no se resuelve atribuyendo tal o cual ideología a los que logran ejercer la dominación. Hay que investigar las formas específicas – tanto dañinas como positivas– del poder y los discursos –incluso el de uno mismo– en que actúan. Estas relaciones no se develan sino mediante lecturas puntuales, densas y minuciosas: lecturas de los textos verbales y lecturas de los objetos y prácticas no verbales. Me parece pertinente lo que ha dicho Roger Chartier sobre la situación actual de la historiografía: “Proponer la inteligibilidad de las prácticas que no son gobernadas por las reglas que constriñen la formación de los discursos es siempre un proyecto difícil, inestable, ubicado al borde del acantilado. Siempre está amenazado por la tentación de borrar toda diferencia entre dos lógicas, articuladas pero heterogéneas: la que organiza la producción y la interpretación de los enunciados, y la que rige las acciones y las conductas”¹⁷. Si la interpretación carece de un grado suficiente de densidad, las semejanzas y diferencias se vuelven gruesas y las posiciones de los autores/actores se escamotean. Para la creación de formas críticas del conocimiento, la micro-percepción y la lectura minuciosa se van reforzando mutuamente. Léase los primeros párrafos del capítulo VI de *Los ríos profundos*.

Otro recurso contra la institucionalización dañina del conocimiento, en especial la aparente solidez y continuidad del discurso burocratizado, se encuentra en el principio que toda interpretación es incompleta, capaz de modificaciones. Aquí son útiles las formulaciones de Merleau-Ponty, por lo que tienen de insistencia en la percepción

concepto (el de la “multitemporalidad”) se entendía como mi intento de “vender” ese concepto, cuando de lo que se trataba era de buscar maneras eficaces de acercarse a determinadas realidades andinas. Pongo este ejemplo para llamar la atención sobre el aspecto comunicativo/institucional del problema de los conceptos. Una evaluación de JALLA Cusco (agosto de 1999) tendría, me parece, que pasar por el problema de distinguir entre la institucionalización positiva y la negativa. La próxima reunión de JALLA tomará lugar Santiago de Chile en el 2001.

¹⁶ Sobre todo a la luz de los trabajos de Theodor Adorno.

¹⁷ Roger Chartier: *Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero*, Universidad Iberoamericana, México, 1997, p. 85.

como procesual (siempre en proceso de revisión) y múltiple, abierta a nuevas perspectivas: "El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo. Estoy abierto al mundo, no tengo duda de que estoy en comunicación con él, pero no lo poseo; es inagotable". Por eso no son esencias lo que se dan sino "un rumbo, una experiencia que gradualmente se aclara, que gradualmente se corrige y procede por medio de un diálogo consigo mismo y con otros"¹⁸. Es decir, la temporalidad —las temporalidades asimétricas— también recorren las percepciones y los conceptos. Pensar los conceptos en su relación con espacios y tiempos no es filosofía en el sentido prestigioso, disciplinario, e impide, a la vez, que los conceptos devengan moneda de prestigio, jerga de iniciación, envoltura lisa que impide la lectura atenta de palabras y objetos.

La transparencia, sin embargo, tiene límites; si no, el sujeto se colocaría dentro de esa "transparencia total que es el sueño de la crítica", "que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo". Las citas son de *El género gauchesco*, de Josefina Ludmer¹⁹. Ésta añade, refiriéndose a las relaciones entre la crítica y sus objetos: "Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro corpus y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería llegar a disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee)". Dicho de otro modo, la crítica (literaria/cultural) es siempre ella misma una práctica cultural, que ocurre dentro de —mejor dicho, al lado de, porque "dentro" connota cerrar el círculo— un campo (de discursos y objetos) más amplio. Por lo mismo, el esclarecimiento de este afuera depende de la construcción de ese campo, porque no se da así nomás. Se construye mediante un método adecuado, con esfuerzos multidisciplinarios y colectivos.

Investigar el lugar en que se está: se puede decir no sólo que esto es una dimensión necesaria de la investigación, cualquiera que fuera su objeto, sino que constituye un ejercicio del poder —mejor dicho, de un poder alternativo— en su sentido más llano: la producción de acciones posibles. Además implica una relación determinada entre

¹⁸ M. Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945, Prólogo.

¹⁹ Josefina Ludmer: *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, p. 15.

críticos y lectores, profesores y alumnos. Poner a disposición de los estudiantes las herramientas conceptuales necesarias para que investiguen su propia ubicación en las tramas témporo-espaciales, requiere relaciones no de autoridad fetichista sino de horizontalidad y confianza. Por allí pasa la capacidad de comprender lo emergente, aunque fuera a través de lo que sucedió hace centenares de años, y el goce de la aprehensión sin ocultismo.

EL DEBATE ENTRE ANDINOS Y CRIOLLOS EN LA NARRATIVA PERUANA ÚLTIMA

Luis Nieto Degregori

DOS SON LAS VERTIENTES principales de la narrativa en el Perú de fin de milenio: la criolla y la andina, y como los universos culturales de los cuales son expresión, estas corrientes literarias sólo en apariencia conviven en armonía, sólo ocasionalmente discurren por el mismo cauce. Bien vistas las cosas, se trata de vertientes literarias enfrentadas, que se disputan, como mínimo, un rol protagónico dentro de la vida literaria y cultural del Perú actual.

De hecho, es tan clara esta vocación hegemónica que, en el caso de la narrativa criolla, ni siquiera se utiliza el adjetivo para distinguirla de otras narrativas que se producen en el país y se la presenta simplemente como narrativa peruana. Los escritores de la otra vertiente no se quedan atrás y esgrimen el término "andino/a" como un certificado de *pedigree*, reclamando el reconocimiento que por tal razón les sería debido.

El de los escritores andinos y los escritores criollos es pues un debate soterrado, lo cual quizás se deba a que en el fondo refleja las conflictivas búsquedas de identidad por las que atraviesa la sociedad peruana en las últimas décadas. Se podría sostener incluso, sin temor a equivocaciones, que el surgimiento y desarrollo de la narrativa andina están estrechamente ligados al proceso de "andinización" de la sociedad peruana.

Llegados a este punto, hace falta aclarar lo que se entiende por “andino” y “criollo”. Utilizo estos términos en su sentido de matrices –las principales por cierto– de la identidad cultural de los peruanos. Sinesio López (1997) presenta no sólo los múltiples significados del término “criollo” sino la evolución y esencia de la sociedad y culturas criollas, inscribiéndolas dentro del proceso mayor de transformación de la sociedad peruana de una estratificada en castas a una estratificada en clases.

“Lo criollo y el acriollamiento –señala López (1997:146-147)– parecen haber pasado por dos etapas. La primera, vigente en la primera mitad de la centuria, estuvo caracterizada por la hegemonía de la cultura criolla, por un crecimiento moderado de las ciudades de la costa y por un proceso selectivo de las migraciones internas. La segunda, que se inicia por los años cincuenta, se ha caracterizado por el cuestionamiento de la hegemonía criolla por el proceso masivo de cholificación, la urbanización acelerada de la costa, la metropolización de Lima y las migraciones masivas del campo a las ciudades.”

Conceptualizar el término “andino” es tarea plagada de dificultades. La preocupación por lo andino, como bien señala Tamayo Herrera (1980), es múltiple y proteica y se reviste de aparatos epistemológicos distintos. Quizás esto mismo explica la falta de rigor en el manejo del término en las ciencias sociales. En el sentido de matriz cultural que le damos al término, “andino” se acerca a “cholo” y es a fin de cuentas ese nuevo universo social y cultural el que surge en la segunda mitad del presente siglo bajo el impacto de cambios como la urbanización y las migraciones y que está integrado tanto por elementos que provienen de la cultura indígena como de la occidental.

La narrativa criolla y la narrativa andina, a mi modo de ver, son pues manifestación de estos dos universos socio-culturales que en su interacción conforman ese magma en ebullición que es la nación peruana. De hecho, no se puede otorgar carta de ciudadanía a la narrativa andina y, a la vez, hacer que de una vez por todas se reconozca como criolla a esa otra vertiente que se arroga el título de peruana, sino se reivindica, como lo hace Antonio Cornejo Polar (1994: 12), “la heteróclita pluralidad que definiría a la sociedad y cultura nuestras, po-

niendo énfasis en las abismales diferencias que separan y contraponen (hasta con beligerancia) a los varios universos socio-culturales que existen dentro de los espacios nacionales [de los países andinos]”.

Siendo más específicos, la narrativa criolla sería aquella que por su producción, sus textos, su referente y su sistema de distribución y consumo está inscrita en la sociedad y la cultura criollas. Como éstas, la narrativa criolla es la hegemónica en el Perú actual, al extremo de que, como no nos cansamos de repetir, cuando se habla de narrativa peruana sólo se está hablando la mayoría de las veces de la narrativa producida por escritores criollos¹, sobre el Perú criollo o en general el mundo occidental y para ser difundida principalmente en Lima y las principales ciudades de la costa, que son las que, como señala Sinesio López, albergan a este sector de la sociedad peruana.

La narrativa andina, por su parte, es la producida, como señala Osorio (1995: 9-10), por intelectuales provenientes de las clases medias o medias altas provincianas y que están permeados por elementos culturales de raíz indígena. El universo representado puede ser el rural y el indígena pero ya no como componente básico pues la andina es una narrativa predominantemente urbana y mestiza en la que Lima, como foco de atracción de migrantes de los diversos estratos sociales

¹ Para convencerse de que esto es así basta repasar, como botón de muestra, el recuento que hace Gustavo Faverón Patriau (1997: 104-107) de “La narrativa peruana después de Vargas Llosa”. El lector familiarizado con la crítica tanto periodística como académica peruana concederá que los nombres que selecciona este autor, quien se desempeña como comentarista de libros en una de las publicaciones periódicas de mayor circulación en el país, suelen ser los que más se repiten en casos así. Entre los escritores de una generación inmediatamente posterior a MVLL, Faverón menciona a Gregorio Martínez, Miguel Gutiérrez y Edgardo Rivera Martínez, así como a Alfredo Bryce Echenique. A estos les seguiría el grupo conformado por Fernando Ampuero, Alonso Cueto, Guillermo Niño de Guzmán e Isaac Goldemberg, de cuyas obras también se presenta un sucinto análisis. Para los noventa, el crítico distingue dos vertientes: la de escritores que “conservan el aliento épico colocado por Vargas Llosa en sus primeros libros” y la de “un grupo de narradores (que) ha optado por el intimismo como asunto y por la prolijidad como estilo”. Entre los primeros se menciona a Peter Elmore, Laura Riesco, César Hildebrandt y Carlos Herrera. Entre los segundos a Abelardo Sánchez León, Teresa Ruiz Rozas y Goran Tocilovac. El crítico hace una ubicación finalmente de Iván Thays, Javier Arévalo, Mario Bellatín, Oscar Malca, Enrique Prochazka y Jaime Bayli. De los 21 escritores nombrados, sólo dos, Rivera Martínez y Laura Riesco, podrían ser adscritos a la vertiente andina de nuestra narrativa y uno, Gregorio Martínez, a la afro-peruana.

provincianos, ocupa un lugar preferente, casi igual o más importante que el de las pequeñas y grandes ciudades de la sierra.

La narrativa andina es pues heredera de la indigenista. Es más, buena parte de la narrativa considerada indigenista por la crítica académica es ya —si se es riguroso en el análisis— narrativa andina. Podemos sostener así que José María Arguedas no es el último escritor indigenista sino, por lo menos desde *Los ríos profundos* (1958), el primero de los escritores andinos. De hecho, me parece que la obra de Arguedas, siguiendo el paso a los cambios que experimenta el Perú, va evolucionando poco a poco de la preocupación por el conflicto entre señores e indios característico del indigenismo al desvelo por el conflicto, más abarcativo espacial y socialmente, entre lo andino y lo occidental. Y como manifiesta Gonzalo Portocarrero (1993), “sucede que los conflictos que enfrentó Arguedas distan de estar resueltos, son los nuestros todavía”. Y la razón de que así sea hay que buscarla, siempre según Portocarrero, de un lado en la crisis económica y en los tropiezos de la modernización y, de otro, en la resistencia y en la vitalidad de lo andino.

Es paradójico que la crítica literaria siga considerando indigenistas a escritores que, como Arguedas o Vargas Vicuña, manifestaron más de una vez que no se consideraban tales², que proclamaron en repetidas ocasiones que una de sus principales motivaciones para escribir era justamente superar las taras del indigenismo. La razón de este persistente error hay que buscarla en esa tendencia, que se remonta todavía a José Carlos Mariátegui, a enjuiciar el indigenismo desde el supuesto de una teleología realista que, como señala Natalia Majluf (1994), pondera a los artistas que se acercan más al “indio real”. Precisamente a esta lógica responde, por ejemplo, el intento de diferenciar el “indianismo” como una visión externa de lo autóctono del “indigenismo” como una visión cada vez más próxima a la interioridad y a la realidad del tema³. Arguedas, siguiendo el mismo razonamiento,

² Juan Zevallos (1995: 15-18) se ha ocupado de la arrogancia con la que hasta ahora cierta crítica académica, al utilizar categorías como “indígena”, “indigenista” y “neoindigenista”, desdeña la identidad que se construyen los productores de literatura y el concepto que tienen de su propio trabajo creativo. “Mistificación” es el término que utiliza Zevallos para calificar los desatinos a que tal actitud conlleva.

³ Este criterio de diferenciación a la larga resulta sumamente difícil de ma-

sería pues la cúspide del indigenismo precisamente porque conocía muy de cerca a los indios.

Ya Cornejo Polar (1978), al introducir el concepto de heterogeneidad para realizar el abordaje del indigenismo, señalaba que el propio Mariátegui cancelaba la utopía indigenista como presunta "expresión interior" del mundo andino. Sin embargo, si bien Mariátegui era consciente de que el indigenismo era una literatura de mestizos,⁴ se

nejar. Lamentablemente, en el momento en que fue desechado se cometió el error de botar el agua junto con la criatura pues se perdió de vista que la diferencia entre el indigenismo criollo y el indigenismo misti exige enfoques distintos en cada caso. Un asunto como el de la fidelidad de la representación del indígena, por ejemplo, puede resultar relevante en el caso del primero, pero carece de interés cuando se aborda el indigenismo de intelectuales y artistas mistis. De hecho, los mistis serranos convivían estrechamente con los indios y compartían muchos rasgos culturales con ellos. No dejaba de tener razón, por eso, un indigenista como José Ángel Escalante cuando escribía su polémico artículo "Nosotros los indios". No es que fuera indio ciertamente, pero formaba con los indios parte de la misma sociedad, los fagocitaba y, como acertadamente señala Tamayo Herrera (1980), para fagocitarlos necesitaba conocerlos perfectamente.

Más aún, gracias al avance de los estudios históricos, antropológicos y sociológicos, sabemos ahora que las sociedades serranas de la primera mitad de siglo, sobre todo las del centro y sur andino, no eran iguales a las costeñas. Si éstas eran sociedades de cultura criolla, las de la sierra eran sociedades de cultura "misti" o "mestiza", aunque sus élites de hacendados se proclamaran "blancas" y quisieran parecerse a las élites criollas. Basta recordar, para sostener esta afirmación, la jugosa descripción que hace Luis E. Valcárcel (1981) en sus *Memorias* de la sociedad cusqueña de inicios de siglo, totalmente permeada, hasta en sus sectores más altos, por la cultura del sector indígena dominado.

Llama la atención, por lo señalado, que se hagan esfuerzos para diferenciar los distintos indigenismos, como el emprendido por Mirko Lauer (1997) para el caso del indigenismo artístico y el socio-político, pero que se siga midiendo con el mismo rasero a indigenismos tan distintos como el de los criollos y el de los mistis serranos.

⁴ Como acertadamente señala Natalia Majluf (1994: 615), "no hay necesidad de buscar la fuente del indigenismo en algún grupo étnico o social: lo único que se requiere para ser indigenista es no considerarse indio". Coincido también con ella en que el indigenismo es un discurso de no-indios que satisface una demanda de autenticidad y que pretende encontrar en lo "indígena" las bases de una auténtica cultura nacional, de un proyecto nacional que parta de la cohesión (frente a la disgregación), pero considero al mismo tiempo que en algunos casos es un discurso instrumentalizado por un sector social y culturalmente más cercano al indio, que comparte con él el mismo espacio geográfico y muchos elementos culturales. En este sentido es un discurso que ayuda a forjar una identidad propia y que coloca a quienes lo producen en una situación

equivocaba al pensar que una literatura con un "autoctonismo integral", con una "versión rigurosamente verista del indio" (Mariátegui 1963: 292), llegaría cuando los propios indios estuviesen en condición de producirla. Y se equivocaba no sólo, como bien señala Cornejo Polar, porque la literatura indígena nunca ha dejado de tener vigencia en el campo de la oralidad, sino además porque el Perú indio tomó un derrotero para su integración a la sociedad nacional muy distinto del que Mariátegui pudo imaginar.

¿Qué fenómeno, en efecto, estamos presenciando y tratando de comprender en los últimos cincuenta años? Somos testigos, por un lado, de un dinámico proceso de integración de la mayoritaria población autóctona a la sociedad nacional, pero, por otro lado, estamos viendo que, para integrarse, esa mayoría debe muchas veces pagar un precio altísimo, el de renunciar a su identidad: debe dejar de ser india en su tránsito del campo a las ciudades y debe dejar de ser chola una vez instalada en éstas.

Es difícil determinar en qué momento el indio empieza a renegar de su identidad. Para Mirko Lauer (1997) éste parece ser un proceso que viene desde comienzos de siglo y de ahí quizás su afirmación de que para el indigenismo político, indio o indígena es una metonimia de campesino. Yo me inclinaría por pensar más bien que éste es un proceso un tanto posterior, relacionado con las migraciones y que se generaliza con la revolución velasquista y su reivindicación del campesino. Me parece que, es en esos años, el indio prácticamente deja de existir y que la palabra permanece en nuestro vocabulario casi exclusivamente con una connotación peyorativa.

Por lo demás, si tenemos en cuenta que las mayorías indígenas, como muy bien señala Zevallos (1995), no han privilegiado, en su proceso de integración a la sociedad nacional, la literatura como forma de expresión sino la música⁵, es comprensible que no hayamos sido

ventajosa en lo referido a la plasmación de un proyecto nacional que tenga "lo indio" como uno de sus ejes principales. Pongo "lo indio" entre comillas pues coincido con Majluf en que "lo indio" puede ser reinventado y recreado de distintas formas en distintos momentos y puede ser puesto al servicio de las más variadas ideologías.

⁵ La música como expresión cultural del Perú andino ha recibido bastante atención pero incluso así su importancia no es todavía lo suficientemente ponderada. En la confrontación entre la cultura criolla y la cultura andina, es en la música, parte

testigos del advenimiento de una literatura escrita indígena, como suponía Mariátegui. En lugar de eso, a lo que hemos asistido es al nacimiento de una vertiente andina en nuestra narrativa, que, si bien en algunos casos se ocupa todavía de los indios (rebautizados como campesinos claro está), se centra preferentemente en las nuevas identidades que éstos están construyendo o en otros aspectos del universo socio-cultural andino⁶.

La narrativa andina es pues heredera de la indigenista y en tanto tal es, como diría Cornejo Polar (1994: 16), una literatura en cuyo proceso de producción "se intersectan conflictivamente dos universos culturales". En este sentido, nos parece muy útil para el estudio de la narrativa andina un concepto como el de la heterogeneidad, entendido ya no sólo como esa característica de literaturas cuya producción, texto y consumo corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto (Cornejo 1978: 13), sino sobre todo como inherente a cada uno de estos procesos. En palabras de Cornejo (1994: 13), "entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de estas instancias, haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites".

A diferencia de la indigenista, la narrativa andina no ha tenido la suerte de ocupar un lugar importante en el panorama literario nacional. Por el contrario, la narrativa andina aparece en escena desde un comienzo no sólo prácticamente obligada a negar su filiación indigenista, dado el descrédito en que había caído esta corriente, sino condenada a una situación de subalternidad por su persistente interés por lo rural y las pequeñas ciudades de la sierra; es decir, franjas ambas de la realidad peruana que a los ojos de la crítica tenían un inocultable tufillo telúrico

consustancial además de la fiesta, que esta última muestra una gran vitalidad y capacidad de adaptación. Zevallos (1995: 17) señala, y no se equivoca, que en el Perú "el más grande circuito de producción, distribución y consumo musical es el circuito de los géneros musicales andinos, que a diferencia de la literatura cuenta con miles de productores y millones de consumidores".

⁶ Zevallos (1995: 18) delinea algunas de las esferas de la realidad peruana actual que llaman la atención de los escritores andinos, desde las nuevas identidades producto del "acholamiento" y el "achoramiento" hasta la especificidad de determinadas regiones geográficas y culturales que forman parte del ámbito mayor andino.

o arcaico. Tan clara era esta situación de subalternidad que la autoafirmación de los escritores andinos iba en el sentido de reclamar para ellos el mismo status que sus contrapares criollos, los supuestos productores de una narrativa moderna en el Perú, a la vez que rechazaban airadamente que se los “encasille” o “etiquete” como indigenistas, post-indigenistas o regionalistas.

Sólo en los noventa tanto los escritores de esta filiación como la crítica cercana a ellos empiezan a utilizar cada vez con mayor frecuencia el término de narrativa andina para referirse a su propia producción literaria y diferenciarla de la narrativa que llaman criolla o, en el calor del debate, incluso simplemente “miraflorina”⁷. Esta tardía toma de conciencia, sin embargo, y los consiguientes intentos de sacar a la narrativa andina de su situación de subalternidad no han tenido mucho éxito hasta el momento.

No es la falta de calidad literaria o de oficio de sus productores la que explica el carácter subalterno de la narrativa andina, aunque entre los escritores de esta tendencia existe una proporción elevada de autores cuyas obras están lastradas todavía por un manejo deficiente de los recursos técnicos de la ficción moderna y por un tratamiento del lenguaje, dentro de esa variedad del castellano que los lingüistas llaman castellano peruano, muy descuidado.

La situación de subalternidad de la narrativa andina se debería más bien, como adelantamos al comenzar, a que su desarrollo está estrechamente relacionado con el proceso de “andinización” de la sociedad peruana. Dificilmente esta literatura dejará de ser una corriente subalterna para convertirse en hegemónica si lo andino, en lugar de ser, como dirían nuestros científicos sociales, “un poderoso movimiento culturalmente homogeneizador en el que se enraíce la nueva identidad nacional peruana” (Franco 1991: 108), retrocede ante el avasallador avance de las tendencias globalizadoras y homogeneizadoras, como al

⁷ Véase, por ejemplo, el ya referido artículo de Juan Alberto Osorio (1995) *La narrativa andina*, así como el capítulo que Jorge Flórez Aybar (1998) dedica al asunto en su libro *La novela puneña en el siglo XX*. Juan Zevallos (1999), por su parte, ha hecho un análisis de los diferentes sentidos que en la actualidad se otorga al concepto de “cultura andina”, el mismo que a la vez resulta muy útil para la tarea de conceptualizar lo que se entiende por narrativa andina.

parecer está ocurriendo bajo el influjo de sucesos dramáticos como los trece años de guerra interna y factores como la crisis económica con los consiguientes programas de ajuste de corte neoliberal.

Las ilusiones que se tejían en torno al nuevo rostro del país como expresión de una, citando a Matos Mar (1984), “fusión interregional de culturas, tradiciones e instituciones con fuerte componente andino”, se han desvanecido. El Perú de fines de los 90 aparece de nuevo con un rostro desdibujado cuyos rasgos dominantes podrían ser definidos ya no por el empuje de los duramente golpeados sectores populares de filiación andina, sino por la creciente arrogancia y bonanza de los grupos dominantes de abolengo criollo atrincherados en las zonas exclusivas de unas pocas ciudades, principalmente Lima. Es por esto quizás que en los últimos años en las propias ciencias sociales se empieza a dejar de lado términos como “andino” o “cholo” y se producen intentos de introducir una terminología nueva, como lo hace Franco al hablar de la “plebe urbana” para referirse a ese contingente de millones de migrantes asentados en las ciudades y que forja su cultura, como él mismo dice, “en el campo problemático de la relación entre las culturas india, criolla y occidental” (Franco 1991: 108).

El soterrado debate entre andinos y criollos, expresión de las conflictivas búsquedas de identidad de los peruanos, por lo general toma visos, pidiendo el término prestado a la geopolítica, de conflicto de baja intensidad, pero en algunos momentos, como cuando MVLL publica *Lituma en los Andes* y *La Utopía Arcaica*, alcanza cierta virulencia⁸. El que este debate no sea abierto, a diferencia por ejem-

⁸ Es copiosa la literatura que ha suscitado el estudio que Mario Vargas Llosa dedica a Arguedas. Para los fines que perseguimos basta con detenernos en dos artículos que muestran claramente cómo una polémica que empieza en el terreno supuestamente neutro de los estudios literarios deriva rápidamente al de las afinidades con uno u otro universo socio-cultural, el andino y el criollo. Es esto lo que se percibe, nos parece, en el extenso texto con que Rodrigo Montoya refuta a Vargas Llosa. El que citamos a continuación es uno de los argumentos centrales del polemista y, como se podrá apreciar, es ante todo desiderativo: “Arguedas es en el Perú de hoy, un héroe cultural, una figura mayor, un ejemplo a seguir. Ninguno y ninguna de los actores y actrices de decenas de grupos teatrales en Lima y en provincias que se inspiran en su vida y su obra, de los centenares de promociones de jóvenes que en universidades y colegios de todo el país llevan su nombre, de los centenares de dirigentes campesinos

plo del que se da en torno al indigenismo, es demostrativo, nos parece, de la forma cómo se procesan los conflictos étnicos y culturales en nuestro país, donde la tendencia desde los sectores dominantes es a cerrar los ojos ante tales conflictos o a reducirlos a algunas de sus expresiones, como la del racismo en su manifestación más inocua: la discriminación en el ingreso a discotecas, por ejemplo. Quizás por eso mismo, en lo que se refiere a literatura, lo que se percibe entre autores y críticos que podrían ser adscritos a los sectores criollos es una clara tendencia a simplemente ignorar la producción literaria de sus contrapares andinos.

Si tenemos presente que la narrativa peruana se produce con el fondo de una sociedad escindida, fragmentada, no reconciliada, es natural, como he afirmado en una anterior oportunidad (Nieto 1988), que exista un desencuentro entre escritores de distintas vertientes. De hecho, el recurso a lo andino sería expresión de un discurso de legitimación de escritores y críticos del interior del país, residentes sea en Lima o en sus lugares de origen, ante la narrativa criolla, siempre de mayor impacto y acogida, que se hace principalmente en Lima. No es

que en quechua y castellano, con diversas variaciones, corean la consigna "Por un Perú de todas las sangres", de millares de maestros y maestras que proponen a sus estudiantes los nombres de Arguedas, Mariátegui y Vallejo como tres de los más grandes peruanos del siglo XX, y de los antropólogos y antropólogas que tratamos de seguir su ejemplo, piensa en el regreso al pasado o en el rechazo del presente, del futuro y de la modernidad. El denominador común es el anhelo de recoger lo mejor de la tradición y de la modernidad para que el país no pierda sus raíces indígenas y se convierta sólo en un remedo de Europa o de los Estados Unidos".

Ramón Mújica (1997: 40-45), por su parte, hace notar que lo que a fin de cuentas desvirtúa el análisis que Vargas Llosa propone de la obra arguediana es su cerrada adscripción a una sensibilidad y racionalidad occidental marcadamente europeocéntrica. Dice Mújica (1997: 43): "Sin reconocerlo, Vargas Llosa analiza la "utopía arcaica" de Arguedas a la luz de otro mito utópico —de origen secular— por el cual él aboga: el mito europeocéntrico del progreso indefinido de la sociedad. Mientras la "utopía arcaica" de Arguedas rechaza los engranajes demoniacos del desarrollo industrial, que "asesina culturalmente al pueblo quechua", con arrogancia y furia proselitista la civilización occidental moderna —enamorada de sí misma—, en nombre del alfabetismo y el crecimiento económico ilimitado, busca imponerse, tildando de "anacrónicas" y "retrasadas" a las culturas tradicionales. Su poder devastador sobre las culturas orales de la humanidad tendrá el mismo efecto que la destrucción nazi de las bibliotecas polacas dirigida a destruir la memoria racial de un pueblo".

casualidad que una de las características más saltantes del debate entre criollos y andinos sea que con frecuencia toma la forma de un juego de legitimación y mutua descalificación.

Los escritores de la vertiente criolla legitiman su trabajo, por ejemplo, con la positiva valoración de la crítica o la aceptación del lector. Los de la vertiente andina, para lo mismo, suelen recurrir más bien a la afirmación de que reflejan en sus obras los valores culturales autóctonos o la vida de los sectores sociales mayoritarios, aunque marginados. Los criollos, para deslegitimar a los andinos, señalan el pasadismo de éstos, su impericia técnica, su apelación al mito, su excesivo y pasado de moda acento en lo telúrico o lo étnico. Los andinos, para lo mismo, indican el cosmopolitismo de los escritores de la vertiente criolla, su esnobismo, su falta de identidad y de raíces, su ligereza (recuérdese el término de "literatura light" que con frecuencia aparece en estos debates)⁹.

⁹ Bastan estos pasajes extraídos de una entrevista concedida por Oscar Colchado, quizás uno de los máximos exponentes de la narrativa andina última, para ilustrar lo que estamos afirmando. Dice Colchado: "Vargas Llosa y otros escritores peruanos urbanos niegan lo telúrico en la literatura. En el fondo, pienso, ellos se sienten cortos para expresar el mundo andino porque habiendo nacido en este continente indio o mestizo, se sienten occidentalizados y se irritan de que todavía se escriba sobre los Andes". Al comentario del entrevistador sobre cierto resentimiento que parece asomar en sus respuestas, Colchado responde admitiendo que quizás tal resentimiento efectivamente existe y añade: "Yo he escrito varios libros, he obtenido varios premios y casi nunca he tenido la oportunidad de expresar lo que pienso como ahora... Las élites terminan resintiéndose sobre todo a los escritores de provincias." ("Escritor bandolero". Entrevista de Pedro Escribano a Oscar Colchado, *La República*, suplemento Domingo. Lima, 9.2.97)

Zein Zorrilla, otro escritor andino representativo, legitima de esta manera su quehacer literario: "Debo aclarar que yo soy fundamentalmente quechuahablante y, créeme, hay más afinidades entre el quechua y las lenguas sajonas que con el español; su sentido pragmático, aglutinador, tiende un puente con ellas. El español es muy cortésano. Su grandeza literaria estuvo vinculada al teatro, luego empieza la decadencia. Según Harss, después de Garcilaso no tenemos nada hasta Ricardo Palma y de allí a Vargas Llosa con serios problemas. Debemos lanzarnos a explorar otras culturas." ("Ribeyro y la burbuja miraflores". Entrevista de Tulio Mora a Zein Zorrilla, *Cambio*, Lima, 7.2.99) Este mismo escritor fue el protagonista, a propósito de un ensayo que escribió sobre la obra de Ribeyro, del último episodio de la polémica entre andinos y criollos. Las bruscas reacciones que puede suscitar el que se cometa el pecado de tocar a uno de los iconos de la narrativa criolla se pueden calibrar en un comentario firmado por Gustavo Flórez A. en la revista *Caretas* del 25.2.99.

Un estudio de la narrativa andina considerando su especificidad y contraponiéndola a la narrativa criolla está todavía pendiente, pero nos atrevemos a adelantar que los escritores de esta vertiente están realizando un esfuerzo por ofrecer una imagen más abarcativa del Perú actual tanto en lo que se refiere a los distintos actores sociales, incluidos por supuesto los que emergen del universo indígena, como a los procesos que el país ha vivido en las últimas décadas,¹⁰ y están aportando a la construcción de nuevas identidades que tienen como materia prima fundamental lo andino. Para ello recurren a elementos tan variados como el mito de raigambre prehispánica y la historia, las canciones y danzas, la religiosidad popular y la fiesta, el relato oral antiguo y moderno; es decir, todas aquellas manifestaciones que conforman el imaginario cultural andino y que son en buena parte herederas de las culturas que se desarrollaron en suelo peruano antes de la llegada de los españoles.

Si esta hipótesis no es equivocada, eso significaría, ubicando nuestros planteamientos en el campo de los estudios sobre el pluralismo cultural (Young 1993), que la narrativa andina tiene tanto un sentido instrumentalista, por tratarse de un discurso de legitimación de un sector de escritores y artistas, cuanto uno constructivista porque apuesta a la formación de una nueva identidad cultural¹¹.

Es difícil señalar, a falta de estudios sobre el corpus de la narrativa andina, qué escritores actualmente en actividad pueden ser considerados como sus exponentes. Salvemos la que sería una seria omisión citando la relación que presenta J. A. Osorio en un artículo ya referido. Entre los escritores vivos de una generación mayor, este crítico (1995) menciona a Carlos Eduardo Zavaleta, Edgardo Rivera Martínez, Marcos Yauri Montero, Luis Gallegos, Ángel Avendaño, Juan Morillo, José Luis Ayala y Félix Huamán Cabrera. Entre los de una

¹⁰ Nos atreveríamos a afirmar, por ejemplo, que el tema de la violencia es tratado casi exclusivamente por los narradores andinos, con pocas excepciones en el campo criollo, que son sólo confirmación de la regla.

¹¹ Hay estudiosos que apuntan que hablar de "cultura andina" es en realidad asumir posiciones "primordialistas" o "esencialistas" y, recurriendo al concepto de "frentes culturales", proponen hablar más bien de "cultura quechua" o "aymara" o "shuar", etcétera, como conformantes diferenciados de la cultura andina (Zevallos 1999).

generación intermedia al huaracino Oscar Colchado Lucio, al piurano Cronwell Jara, a los puneños Jorge Flores Aybar y Feliciano Padilla, al cajamarquino Miguel Arribasplata, al limeño Dante Castro y a los cusqueños Enrique Rosas Paravicino, Mario Guevara y Luis Nieto Degregori. Por nuestra parte, echamos en falta en esta relación a escritores como Zein Zorrilla, Samuel Cárdich, Andrés Cloud, Sócrates Zuzunaga Huayta, Wálter Ventosilla, Julián Pérez Huaranca y Zelideth Chávez, entre otros.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*.
- BAQUERIZO, Manuel. "Oscar Colchado. Entre la ficción épica y la fantasía andina", *Sieteculebras*, 11 y 12. Cusco, 1998.
- CORNEJO POLAR, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural de las literaturas andinas*. Ed. Horizonte, Lima, 1994.
- FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. "La narrativa peruana después de Vargas Llosa", *Quehacer* N° 108. DESCO, Lima, julio-agosto 1997.
- FRANCO, Carlos. *La otra modernidad. Imágenes de la sociedad peruana*. CEDEP, Lima, 1991.
- LAUER, Mirko. *Andes imaginarios. Los discursos del indigenismo 2*. Centro Bartolomé de Las Casas, Cusco, 1998.
- LÓPEZ, Sinesio. *Ciudadanos reales e imaginarios. Concepciones, desarrollo y mapas de ciudadanía en el Perú*. IDS, Lima, 1997.
- MAJLUF, Natalia. "El indigenismo en México y Perú: Hacia una visión comparativa", *Arte, historia e identidad en América. Visiones comparativas*. Gustavo Curiel ed. UNAM, México, 1994.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. Amauta, Lima, 1963.
- MATOS MAR, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. IEP, Lima, 1984.
- MONTOYA, Rodrigo. "Todas las sangres: ideal para el futuro del Perú".
- MUJICA, Ramón. "Mario Vargas Llosa y la negación occidental del mundo andino", *Debate*, XIX, 94: 40-45. Ed. Apoyo, Lima, mayo-junio de 1997.

- NIETO DEGREGORI, Luis. "¿Existe la narrativa andina?", *Tinkuy, Revista de cultura andina*, 2,3: 15-22. Instituto Andino de Investigación Científica Huilloq, Cusco, 1995.
- "Me friegan los cóndores". *Encuentro Internacional Narradores de esta América*. Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica, Lima, 1998, pp. 173-178.
- OSORIO, Juan Alberto. "La narrativa andina", *Sieteculebras*, 8, Cusco, 1995.
- PORTOCARRERO, Gonzalo. *Racismo y mestizaje*. Sur Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1993.
- QUIJANO, Aníbal. *Dominación y cultura. Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú*. Mosca Azul Editores, Lima, 1980.
- TAMAYO HERRERA, José. *Historia del indigenismo cusqueño, siglos XVI y XX*. Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1980.
- VALCÁRCEL, Luis E. *Memorias*. IEP, Lima, 1981.
- VARGAS LLOSA, Mario. *La utopía arcaica. JMA y las ficciones del indigenismo*. FCE, México, 1996.
- YOUNG, Crawford. "The Dialectics of Cultural Pluralism: Concept and Reality". In: *The Rising Tide of Cultural Pluralism*. Edited by Crawford Young, The University of Wisconsin Press. Wisconsin, 1993.
- ZEVALLOS, Juan. "Literatura indígena y neoindigenismo. ¿Mistificaciones de la crítica académica limeña?", *Sieteculebras*, 8, 1997.
- "Las concepciones del término cultura andina. De lo nacional a lo transnacional", *Sieteculebras*, 13, 1999.

RESEÑAS

GRAN POQUELA BAJO LA PLUMA

María Fernanda

La gran Piquelela. Historia de una familia. María Fernanda. Lima: 1997. 127 pgs.

María Fernanda es una de las más importantes escritoras de la literatura peruana contemporánea. Su obra se caracteriza por su profundidad y su capacidad de captar la esencia de la vida humana. En esta obra, ella nos presenta la historia de una familia, la familia Piquelela, que vive en un mundo de pobreza y de lucha. A través de esta historia, ella nos muestra la vida de los personajes, sus sueños, sus esperanzas y sus frustraciones. La obra está escrita en un lenguaje sencillo y directo, pero a la vez muy profundo. Ella nos hace reflexionar sobre la vida y sobre el destino. La obra es una gran obra de arte, una obra que merece ser leída y que merece ser estudiada. Ella es una obra que nos enseña mucho sobre la vida y sobre el ser humano. Ella es una obra que nos hace sentir que no estamos solos en este mundo. Ella es una obra que nos da esperanza y que nos da fuerza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida vale la pena. Ella es una obra que nos hace sentir que el futuro es posible. Ella es una obra que nos hace sentir que el amor es la respuesta. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran aventura. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de arte. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de Dios. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la humanidad. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la naturaleza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida misma. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida.

María Fernanda es una de las más importantes escritoras de la literatura peruana contemporánea. Su obra se caracteriza por su profundidad y su capacidad de captar la esencia de la vida humana. En esta obra, ella nos presenta la historia de una familia, la familia Piquelela, que vive en un mundo de pobreza y de lucha. A través de esta historia, ella nos muestra la vida de los personajes, sus sueños, sus esperanzas y sus frustraciones. La obra está escrita en un lenguaje sencillo y directo, pero a la vez muy profundo. Ella nos hace reflexionar sobre la vida y sobre el destino. La obra es una gran obra de arte, una obra que merece ser leída y que merece ser estudiada. Ella es una obra que nos enseña mucho sobre la vida y sobre el ser humano. Ella es una obra que nos hace sentir que no estamos solos en este mundo. Ella es una obra que nos da esperanza y que nos da fuerza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida vale la pena. Ella es una obra que nos hace sentir que el futuro es posible. Ella es una obra que nos hace sentir que el amor es la respuesta. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran aventura. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de arte. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de Dios. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la humanidad. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la naturaleza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida misma. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida.

María Fernanda es una de las más importantes escritoras de la literatura peruana contemporánea. Su obra se caracteriza por su profundidad y su capacidad de captar la esencia de la vida humana. En esta obra, ella nos presenta la historia de una familia, la familia Piquelela, que vive en un mundo de pobreza y de lucha. A través de esta historia, ella nos muestra la vida de los personajes, sus sueños, sus esperanzas y sus frustraciones. La obra está escrita en un lenguaje sencillo y directo, pero a la vez muy profundo. Ella nos hace reflexionar sobre la vida y sobre el destino. La obra es una gran obra de arte, una obra que merece ser leída y que merece ser estudiada. Ella es una obra que nos enseña mucho sobre la vida y sobre el ser humano. Ella es una obra que nos hace sentir que no estamos solos en este mundo. Ella es una obra que nos da esperanza y que nos da fuerza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida vale la pena. Ella es una obra que nos hace sentir que el futuro es posible. Ella es una obra que nos hace sentir que el amor es la respuesta. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran aventura. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de arte. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de Dios. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la humanidad. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la naturaleza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida misma. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida.

María Fernanda es una de las más importantes escritoras de la literatura peruana contemporánea. Su obra se caracteriza por su profundidad y su capacidad de captar la esencia de la vida humana. En esta obra, ella nos presenta la historia de una familia, la familia Piquelela, que vive en un mundo de pobreza y de lucha. A través de esta historia, ella nos muestra la vida de los personajes, sus sueños, sus esperanzas y sus frustraciones. La obra está escrita en un lenguaje sencillo y directo, pero a la vez muy profundo. Ella nos hace reflexionar sobre la vida y sobre el destino. La obra es una gran obra de arte, una obra que merece ser leída y que merece ser estudiada. Ella es una obra que nos enseña mucho sobre la vida y sobre el ser humano. Ella es una obra que nos hace sentir que no estamos solos en este mundo. Ella es una obra que nos da esperanza y que nos da fuerza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida vale la pena. Ella es una obra que nos hace sentir que el futuro es posible. Ella es una obra que nos hace sentir que el amor es la respuesta. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran aventura. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de arte. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de Dios. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la humanidad. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la naturaleza. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida misma. Ella es una obra que nos hace sentir que la vida es una gran obra de la vida.

1. *Journal of Documentation*, 1979, 34, 1, 1-2. (This article is a review of the book by J. H. D. Jones, *The History of the Book in England*, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d.)
2. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
3. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
4. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
5. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
6. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
7. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
8. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
9. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).
10. *The History of the Book in England*, by J. H. D. Jones, 1967, 2 vols., 1,000 pp., 19s. 6d. (Oxford: Clarendon Press, 1967).

GRAN FUERZA BAJO LA PIEL, GRAN RIQUEZA BAJO LA PLUMA

NELSON MANRIQUE:

LA PIEL Y LA PLUMA, ESCRITOS SOBRE LITERATURA, ETNICIDAD Y RACISMO¹

SUR/ CIDIAG, 1999, 133 pp.

NELSON MANRIQUE tiene la habilidad de decir lo que es necesario, y de decirlo parsimoniosa y efectivamente. Este libro relativamente corto, de no más de 130 páginas, está lleno de ideas y conceptos intrigantes, conduce a la reflexión académica y a futuras investigaciones, y también a muchas sorpresas. Su tema es la actual condición de los discursos sobre la raza y el racismo en el Perú y, para escribir esto, ha puesto los ojos en la historia y la literatura peruanas. El libro se divide en capítulos sobre el “colonialismo, el racismo y la cuestión nacional”, la novela de Clorinda Matto, *Aves sin nido*² y “el nacimiento del indigenismo literario”, las ideas de José Carlos Mariátegui sobre las razas en la década de 1920, “la cuestión del mestizaje” en el trabajo etnográfico de José María Arguedas en el valle del Mantaro, “Historia, literatura y violencia en el Perú de los ochenta”, la reseña del libro de Max Hernández *Memoria del bien perdido, conflicto, identidad y nostalgia en el Inca Garcilaso de la Vega*³, y una reedición del Prólogo que el autor hizo al libro de Juan Carlos Callirgos *El racismo, la cuestión del otro (y de uno)*⁴. En lugar de resumir los contenidos de estas partes interconectadas, quisiera centrarme en algunas de las conexiones y llamar la atención a la forma por la cual la comprensión del autor se adecua a las actuales visiones sobre la etnicidad, la raza y el racismo, que creo que prevalecerán durante un buen tiempo del siglo XXI. En otras palabras, su comprensión es la de una nueva época.

¹ SUR Casa de Estudios del Socialismo/ Centro de Informe y Desarrollo Integral de Autogestión, Lima, 1999.

² Ediciones PEISA, Lima, 1973.

³ Instituto de Estudios Peruanos/ Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, Lima, 1993.

⁴ Desco, Lima, 1993.

Nelson Manrique no toma distancia de la raza, sino más bien se abraza a ella⁵. Exige a otros peruanos a hacer lo mismo pues, señala, los discursos sobre la raza y el racismo son temas tabú en su país (p. 126), como el *habitus* de Bourdieu, que “marcha sin decirlo porque viene sin decirlo”, un lugar donde no es posible entrar, donde no hay lugar para el debate⁶. Sin embargo, en el libro de Manrique es evidente que los silencios peruanos tienen mucho que decirnos⁷. Si se hablara abiertamente sobre la raza, los peruanos descubrirían la cuestión de si las razas realmente existen o no existen, y si el impacto que tienen en los asuntos humanos no es relevante. Lo que *sí es* relevante es que “no son las razas las que crean el racismo sino es la inversa: el racismo construye las razas”. Lo que verdaderamente importa es que basta que una fracción significativa de la población crea que las razas existen para que esta convicción establecida en la intersubjetividad social tenga profundas implicaciones en la realidad social” (p. 12)⁸.

⁵ Algunos especialistas todavía desean alejarse de la raza como, por ejemplo, Michel Wieviorka (*The Arena of Racism*, traducido por Chris Turner. London: Sage Publications, 1995), quien comienza con la siguiente afirmación: “La sociología del racismo sólo puede desarrollarse distanciándose resueltamente de los estudios y las polémicas sobre la raza”. En contraste, Mary Weismantel y Stephen F. Eisenman señalan: “La raza ha sido un hecho social sobresaliente a lo largo de gran parte de la historia andina y... hasta hace muy poco la empobrecida calidad de la teoría antropológica sobre la raza ha impedido el trabajo productivo sobre este tema. En la medida en que cualquier mención de la raza era entendida como una apelación al esencialismo biológico y, de esta manera, ella misma es una expresión de racismo, los especialistas se sentían obligados a ignorar o minimizar la importancia de la política racial en las comunidades donde trabajaban, incluso frente a la evidencia convincente en contrario. En su prisa por desvincularse del pasado racista de las ciencias sociales, los antropólogos han olvidado el mandato de Durkheim de tratar los hechos sociales como hechos reales (Weismantel y Eisenman: “Race in the Andes: Global Movements and Popular Ontologies” en el número especial dedicado a la raza y etnicidad en los Andes, editado por Weismantel, *Bulletin of Latin American Research* 17:121:236, 1998).

⁶ Pierre Bourdieu: *Outline of a Theory of Practice*, traducido por Richard Nice. Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1977, p. 167.

⁷ Michel Foucault dice: “El silencio en sí mismo —las cosas que uno se rehusa a decir, o las que está prohibido nombrar, la discreción que se requiere entre distintos hablantes— es menos un límite absoluto del discurso, el otro lado del cual está separado por una frontera estricta, que un elemento que funciona junto con las cosas dichas, con ellas y en relación a ellas dentro de las estrategias en conjunto. No hay ninguna división binaria que hacer entre lo que uno dice y lo que uno no dice: debemos intentar determinar las diferentes maneras de no decir tales cosas, cómo están distribuidos aquellos que pueden y aquellos que no pueden hablar de ello, qué tipo de discurso está autorizado, o qué forma de discreción se requiere en cada caso. No hay uno sino muchos silencios, y son parte integral de las estrategias que subyacen e impregnan los discursos”. (Foucault: *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction*, traducido del francés por Robert Hurley, Vintage Books, New York, 1990, p. 27; citado en William W. Stein, *Un hospital psiquiátrico peruano*, traducido por Jessica McLaughlan, Mosca Azul Editores, Lima, 1996, p. 258).

⁸ Al respecto, Michael Omi y Howard Winant escriben: “Hay una continua tentación de pensar en la raza como si fuera una esencia, como algo fijo, concreto y objetivo. Y también existe

Esto es el preámbulo. No podemos asumir la idea de que, en vista de que los contextos sociales y culturales difieren, “[n]o existe pues *un* racismo” (p. 11)⁹. De esta manera, hay un discurso racista *peruano* que es diferente a otros racismos como los de Estados Unidos, Gran Bretaña, Francia, Sudáfrica, Serbia, Sri Lanka e Israel, para nombrar sólo a los lugares más notorios del mundo. También podemos considerar la posibilidad de diferencias internas, subculturales, es decir, la probabilidad de que el contenido racista varíe si vamos de Lima a Cusco o a Puno, Huancayo, Huaraz o Cajamarca. El racismo peruano es “antiindígena”, dirigido contra aquellos “cuatro-quintos” de todos los peruanos que tienen raíces en el Perú y no en España o algún otro país, lo que significa que la mayor parte de peruanos que sostienen un discurso racista son silenciados contra ellos mismos, o contra alguna parte de ellos mismos que desplazan a algún lugar fuera de ellos¹⁰. La identificación de quiénes, es una tarea imposible pues, nos dice Manrique, “nadie puede definir con precisión qué es un indio” (p. 17), y “el término ‘indio’, visto como unívoco para definir a un segmento de la sociedad por oposición a los demás (*indios/no indios*) se fragmenta en un conjunto de significantes de los que se podría afirmar que lo único absoluto es la completa relatividad de los términos” (p. 22). Pareciera que algunos peruanos, pueden cambiar para atrás y adelante según su gusto; Manrique da este ejemplo histórico de cómo los indigenistas de la sierra, que tenían “reivindicaciones anticentralistas frente a la sociedad criolla del litoral”, podían verse a ellos mismos como “‘blancos’ por oposición a los ‘indios’ en sus regio-

la tentación contraria: imaginar a la raza como mera *ilusión*, como un constructo puramente ideológico en el cual se eliminaría algún orden social ideal, un orden no racista. Es necesario desafiar a estas posiciones, quebrar y reenmarcar la manera rígida y bipolar en la que estas posiciones se plantean y debaten, y trascender la relación supuestamente irreconciliable entre ellas... Se debe hacer el esfuerzo por entender la raza como un complejo inestable y “descentrado” de significados sociales que se están viendo transformados constantemente a través de la lucha política (Omi y Winant: *Racial Formation in the United States, From the 1960s to the 1990*, 2ª edición, Routledge, New York y London, 1994, pp. 54-55).

⁹ Centrándose en Gran Bretaña, Ali Rattansi sostiene que: “Hay... cambios en el discurso y la política, dependiendo de las poblaciones a las que están dirigidos: ‘negros’, ‘asiáticos’, ‘orientales’, ‘celtas’, etcétera. En otras palabras, lo que hay son racismos, no un racismo en singular” (Rattansi: ‘Western’ racisms, ethnicities and identities in a ‘postmodern frame’, en *Racism, Modernity and Identity, On the Western Front*, Ali Rattansi y Sallie Westwood (eds.), Polity Press, Cambridge, UK, 1994, pp. 56-57).

¹⁰ En un seminario cuyo tema fue “Pueblos y Culturas en los Andes”, realizado en la Texas Tech University, mientras yo hablaba sobre raza y clase en el Perú, intentando identificar quién era qué, una joven peruana con un hermoso rostro peruano —que yo reconocería en cualquier lugar del mundo, y que me recuerda a tanta gente que he conocido en el Perú— pidió la palabra y entonces “sacudió debajo de la alfombra que yo tenía bajo mis pies” explicándonos que aunque ella era “blanca” ella no sentía animosidad hacia otros peruanos que no lo eran. Pensé que era mejor aceptarla a ella y a su afirmación, y proseguimos el debate sobre otros temas.

nes de origen, podían proclamarse retóricamente 'indios' cuando se dirigían a otros auditorios" (p. 23)¹¹. La palabra que elige para describir la raza en el Perú es "ambigüedad", pero el planteamiento de su libro sugiere también ambivalencia.

Sin embargo, en el indigenismo vemos una contradicción tan irreconciliable, e insoluble, que debemos ir más allá de la ambivalencia, a la aporía. El conocimiento que Clorinda Matto tenía acerca de la sociedad sobre la cual escribió pareciera haber estado situada en un determinado tiempo y lugar. Su esposo era "minero de escasa fortuna, propietario de una casa en la plaza principal del pueblo de Tinta..., y una tienda añeja—que constituía su mayor preocupación—, un molino harinero... y algunos cortos terrenos en el mismo pueblo de Tinta". Manrique destaca que "No se trataba, pues, de un terrateniente ni un rentista; Turner se ganaba la vida sobre todo como comerciante; aún cuando alguna vez ejerciera otras actividades, como la de receptor de la oficina de correos" (pp. 35-36). Luego de que Turner murió, Matto se involucró directamente en el comercio. Manrique responde a algunos críticos del trabajo de Matto que dicen que ella ignoraba la realidad andina: "Cuando Clorinda Matto puso en su obra al rescate de lanas como el mecanismo central de explotación de los indígenas, sabía exactamente de qué estaba hablando" (p. 48). Añade: "No es tanto la hacienda sino más bien la expansión del capital comercial precapitalista la verdadera base sobre la cual se erigió la estructura de dominación gamonalista, aún cuando la propiedad de la tierra pudiera facilitar su desarrollo" (p. 49). Luego "citar *Aves sin nido* en esta perspectiva lleva aparejado un conjunto de problemas cruciales, que atañen a la esencia misma del indigenismo como movimiento literario y corriente ideológica de reivindicación del indio y de renovación de la sociedad peruana. Porque es inevitable plantearse serios — y evidentemente fundados— interrogantes sobre la autenticidad de la vigorosa denuncia de la miserable condición de los indígenas por parte de quien, como Clorinda Matto, estuvo comprometida en tal grado en la inícuca explotación que

¹¹ Marisol de la Cadena describe la fluidez de la identidad racial en el Cusco de 1880: El aspecto relacional o sensitivo al contexto de las interacciones raciales permitían que una persona que era "india" en una determinada relación se convierta en mestizo en otra, dependiendo de quién era inferior y quién era superior en esa relación. En ciertas circunstancias, identificarse como indio podría ser incluso una opción personal sujeta a cambios. A veces esta posibilidad ha tenido como resultado una aparente mutación racial a lo largo de toda la vida de una persona. Sin embargo, las posibilidades de transformar la propia identidad racial tienen límites. El potencial de una persona para cambiar de raza dependía de su posición inicial en la sociedad local. De igual manera, había limitaciones a la transformación de la identidad regional" (De la Cadena: *Race, Ethnicity, and the Struggle for Indigenous Self-Representation: De-Indianization in Cuzco, Peru, 1919-1992*, tesis de Ph.D., University of Wisconsin, Madison, 1996, University Microfilms International, Ann Arbor, MI, pp. 40-41).

los redujo a tal condición". (p. 52). Manrique muestra que "las atrocidades perpetradas por los llaneros en contra de los indígenas, que Clorinda Matto tan valientemente denunciara... eran el resultado necesario de la existencia de esa estructura social" (p. 53). Resulta que Matto estaba menos situada de lo que creemos, y para hallar "una amplia visión se debe estar en algún lugar en particular"¹², entonces ella no estaba en ningún lugar porque ella no se incluye en su obra. Manrique sugiere que "*Aves sin nido* sería una forma de reparar el daño cometido" (p. 52). La carga de su narrativa, sin embargo, es el amor entre dos jóvenes, que nunca llegó a consumarse: el objeto perdido. Entonces también deberíamos concebir que la carga, la aporía del indigenismo, ante esa misma luz, es imposible; de un modo similar, es un objeto perdido. De esta manera, el indigenismo se condena a sí mismo a estar impregnado de silencios.

En el caso de José Carlos Mariátegui, su relación de con el indigenismo ha sido problemática en una forma diferente: él no quería romper con el indigenismo porque necesitaba aliados y esperaba que podría hallarlos allí, y no veía la aporía, pero los indigenistas se distanciaron de él porque —creo— él estaba en algún lugar y se parecía a Matto en que ambos no estaban¹³. Nelson Manrique cree que Mariátegui es un "héroe cultural", un "patrimonio nacional". Sin embargo, "esa suerte tiene también sus riesgos". El problema ahora es cómo hacerlo real: "Restituírle su dimensión humana" (pp. 66-67). Nadie se filtra en la atmósfera de una sociedad racista —y lo sé porque lo vivo en una de sus formas más salvajes¹⁴— "puede estar al margen de los encuadramientos y condicionamientos que esta atmósfera social impone" (p. 68). Manrique ofrece un valioso consejo para la lectura de los viejos textos: "Al analizar un texto escrito seis décadas atrás no debiera perderse de vista que la historia se escribe siempre en presente, desde una situación históricamente determinada. Si... es necesario cometer el anacronismo de atribuir a los autores de otras épocas nuestra propia racionalidad, es al mismo tiempo imprescindible incorporar en el análisis el

¹² Donna J. Haraway: *Simians, Cyborgs, and Women, The Reinvention of Nature*. Routledge, New York, 1991, p. 196.

¹³ Véase William W. Stein: "El destino de 'El proceso del gamonalismo': Algunas vicisitudes cerca del Otro", *Anuario Mariateguiano* 9, 1997, pp. 59-70.

¹⁴ Loïc J. D. Wacquant escribe acerca de los "silenciosos amotinamientos de la vida cotidiana" en el super-ghetto norteamericano: "Aunque tal violencia sorda, rutinaria e interpersonal es menos espectacular [que, por ejemplo, los disturbios que siguieron a la absolución de un policía blanco que golpeó al afro-americano Rodney King], no es menos destructiva, y ha convertido a los remanentes del oscuro ghetto en un campo de batalla donde uno debe luchar continuamente para salvarse y sobrevivir" (Wacquant: "America as Social Dystopia, The politics of Urban Disintegration, or the French Uses of the 'American Model'", en *The Weight of the World, Social Suffering in Contemporary Society*, Pierre Bourdieu, et al. (eds.), traducido por Priscilla Parkhurst Ferguson, Susan Emanuel, Joe Johnson and Shoggy T. Waryn. Stanford, CA, Stanford University Press, 1999, p. 133).

saber retrospectivo que las décadas transcurridas nos han brindado. De otra forma nos condenaríamos a encerrarnos en las ilusiones –ideológicas– de los protagonistas de esa época” (pp. 76-77).

Nelson Manrique asume la “identificación profundamente ambivalente con el mundo blanco criollo que el joven Mariátegui frecuenta” (p. 73), y señala que: “En sus textos tardíos puede rastrearse la influencia de Luis E. Valcárcel, cuyo misticismo indigenista profundamente retórico desembocaba en una violenta condena del mestizaje como estéril y regresivo” (p. 74). Hacia el fin de su vida (cuando tenía poca necesidad de un padre porque él *era* un padre),) “Mariátegui optó por rechazar la identificación con la sociedad criolla... y, en su lugar, construyó una identificación con la sociedad indígena” (p. 75). Al leer esto se percibe una cierta reparación, pero todavía es visitado por los espíritus de lo añejo perdido: “Su violento rechazo al mestizaje constituía la negación de su propia identidad” (p. 76). La persistencia de “el mestizaje, entendido como estigma, se nota en el análisis que Manrique hace de la literatura que ha rodeado al movimiento senderista de los años ochenta (p. 107).

José María Arguedas, víctima de una madrastra desagradable, cuando no malvada, también cayó bajo la influencia de Valcárcel en la Universidad de San Marcos “donde... recibió su formación inicial como antropólogo”, y donde “se reforzó su relación con [Valcárcel] que, sin duda, tuvo un gran ascendente en su producción intelectual de esa época, que lo ayudó en momentos críticos y que facilitó su trabajo, apoyándolo para conseguir algunos de los nombramientos en puestos desde los que desarrolló su múltiple actividad”. Sin embargo, en los años cincuenta, y con el énfasis que el presidente norteamericano Harry Truman puso en el programa de “ayuda” internacional”, a través del famoso “Punto Cuatro”, Valcárcel había cambiado: “Para ese entonces, el místico credo indigenista de tintes rudamente antimestizos... había dejado al paso a una posición que veía en el mestizaje la solución a los problemas de la población indígena”, y “el funcionalismo norteamericano alcanzó su momento de gloria con el famoso proyecto Vicos” (pp. 96-97)¹⁵. Manrique caracteriza al Arguedas de esos momentos como “un intelectual culturalmente colonizado”. Pero en 1966, Arguedas había tomado una postura de “militante de oposición, al mismo tiempo que una reafirmación de un optimismo igualmente militante

¹⁵ Para un detallado estudio del Proyecto Vicos, véase William W. Stein, *Viciñitudes del discurso del desarrollo en el Perú: Una etnografía de la modernidad del Proyecto de Vicos*, SUR Casa de Estudios del Socialismo, Lima, en prensa. Uno de los puntos que trato de plantear en este libro es que la mayor parte de los esfuerzos por el desarrollo han sido del tipo en que unas personas “desarrollaban” a otras personas pero no a sí mismos. También es posible pensar en un desarrollo dialógico en el cual la gente se desarrolla una a otra en reciprocidad. Detrás de esto residen, creo yo, dos modelos diferentes de familia.

con relación a la posibilidad de resistir la ofensiva" (p. 97). Manrique explica que Arguedas vio las consecuencias del desarrollo, cayó bajo la influencia de la Revolución Cubana, y escribió en forma creadora, lo "que le permitió no renunciar a su intuición, su sensibilidad y su afectividad" (p. 98). ¡Aquí también hay una reparación! Lamentablemente para Arguedas, para el Perú, y para el mundo, eso no fue suficiente. Maruja Martínez, en su autobiografía¹⁶ informa sobre el "escándalo –poco antes del suicidio de Arguedas– en el IEP, cuando prácticamente le dijeron que no sabía nada, que no era un científico social". El reiterado daño que sufrió Arguedas fue imposible de reparar.

También hay reparación en el estudio psicoanalítico que Max Hernández hace de Garcilaso de la Vega, un "mestizo bastardo... intentando insertarse en la sociedad del padre y su fracaso final" (p. 122), cuya madre necesitaba un intérprete para dictar sus "disposiciones postreras", y que se había separado del padre "por una disposición imperial" para casarse con "un español de condición social inferior", mientras el padre se casó con "una joven española" (p. 121). Cuando Garcilaso empezó *haciendo* su gran obra, también era un "des-hacedor". Carga el peso de la ambivalencia y ambigüedad implicadas psicoanalíticamente por "el falo del padre...", la orden de destruir todo lo que no se sometía a su imperio" (p. 124). En idioma francés: "Le nom du père/ le 'non' du père"* . A pesar de la gran distancia en el tiempo y el espacio, un cronotopo que pareciera insuperable, Nelson Manrique y Max Hernández me dan la sensación de que estoy cerca de Garcilaso, a quien yo entiendo desde su propio interior.

La teórica del psicoanálisis Melanie Klein¹⁷ escribe: "En el intercambio entre progresión y regresión, lo que está fuertemente influenciado por la ansiedad, las tendencias genitales [es decir el desarrollo hacia la madurez] gradualmente gana el ascenso. Como resultado de ello, la capacidad por la reparación aumenta, su rango se amplía y las sublimaciones ganan en fuerza y estabilidad, pues a nivel genital todo ello está ligado a las más creativas exigencias del hombre [sic]... La fortaleza creciente de la libido genital, que incluye el progreso en la capacidad de hacer una reparación, va lado a lado con una disminución gradual de la ansiedad y la culpa planteadas por tendencias destructivas, independientemente de que en la situación edípica los deseos genitales sean la causa de conflicto y culpa... En el proceso de trabajar a través de los conflictos de Edipo y de lograr la primacía genital, el niño se torna capaz de instalar sus

¹⁶ Maruja Martínez: *Entre el amor y la furia, Crónicas y testimonio*, SUR Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 1997, p. 109.

* "El nombre del padre/ el 'no' del padre". (Nota de la T.)

¹⁷ Melanie Klein: *Envy and Gratitude, And Other Works, 1946-1963*, The Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, London, 1975, pp. 82-83.

buenos objetos, en forma segura, en su mundo interno y de desarrollar una relación estable con sus padres... Sin embargo, es una precondition para un desarrollo de sublimaciones (sí como de relaciones-objeto y de organización libidinal), que el amor por los primeros objetos puede mantenerse mientras los deseos y las ansiedades se desvían y distribuyen. Por tanto, si predominan las quejas y el odio hacia los primeros objetos, tienden a poner en peligro las sublimaciones y la relación con los objetos sustitutos".

Nelson Manrique afirma: "La perspectiva de la solución del 'problema del indio' a través de la desaparición de los indios era un sentido común largamente interiorizado en la sociedad peruana. El racismo antiindígena que servía de soporte ideológico al orden oligárquico tenía raíces hondas" (p. 21). En la década de 1950, con el Instituto Indigenista Peruano, la "integración del indio" se convirtió en el proyecto iluminador de Valcárcel. Manrique plantea correctamente su construcción inversa: es inevitable preguntarse sobre qué fundamentos la quinta parte de la población puede arrogarse el derecho de 'integrar' a las cuatro quintas partes restantes y si, en términos democráticos, la cuestión no debiera ser la contraria: que la mayoría (india) integrara a la minoría (no india)" (p. 78). La integración¹⁸ pierde aquí su rigidez monológica, no reflexiva y no recíproca, donde algunas personas, que permanecen no-integradas, "integran" a otros, y se convierten en una visión dialógica, reflexiva y recíproca de todos y *cada uno* como integrado e integral, donde los *peruanos* pueden trabajar y amar y funcionar en el Perú. El libro de Nelson Manrique es reparador para mucha gente, e incluso para un "gringo".

WILLIAM STEIN

(Traducción: Marija Martínez)

¹⁸ Cecilia Méndez ubica una "disolución de etnicidades" en la rebelión de Huanta ocurrida en el período 1825-1828, que "se comprobó que era subversivo porque... implicaba un nuevo orden, cuyas leyes todavía no existían (o estaban en el proceso de crearse)". (*Rebellion Without Resistance: Huanta's Monarchist Peasants in the Making of the Peruvian State. Ayacucho, 1825-1850*, tesis de Ph.D, en la State University of New York en Stony Brook, University Microfilms International, Ann Arbor, MI, 1996). La lucha por la integración ha estado presente por mucho más tiempo de lo que habíamos creído.

NUEVA CIENCIA Y BUEN GOBIERNO

JOSÉ CARLOS BALLÓN:

UN CAMBIO EN NUESTRO PARADIGMA DE CIENCIA

CONCYTEC, Lima, 1999, 430 pp.

EN SU BIOGRAFÍA DE GALILEI, Arthur Koestler indaga sobre el origen de la pretensión totalizadora de la Ciencia. Merece atención el hecho de que la Ciencia “normal” –tal como la denomina Kuhn, y que está representada por la gran mayoría de los científicos– se vea a sí misma no sólo como la intérprete privilegiada que es, del mundo natural, sino como marco único de legitimación del conocimiento. El hecho expresa que el enunciado del método científico por Descartes hacia 1600 y la riada de descubrimientos que a partir de él sobrevino, tuvo un éxito sostenido como plataforma del desarrollo técnico y productivo y ha sido profundamente determinante de lo que hoy es la humanidad. Pero, por otra parte, tal autoestimación es también un exceso si se considera que las realizaciones de la ciencia, aun de aquellas radicales que sostienen la promesa de la modernidad, tienen un confirmado lado oscuro, un aspecto del cual es la intervención humana sobre los ciclos naturales, para alterarlos.

El manejo artificial de la naturaleza tiene un costo sobre el medio físico en que medra la materia biológica y sobre ésta misma. El más recurrido ejemplo es el de la inducción de la fisión nuclear, con sus beneficios y –a la vez– amenazas a la vida en el planeta. Otro ejemplo es el de la manipulación de genes en laboratorio, para codificar proteínas y producirlas industrialmente, con una oferta útil para la sociedad. Sin embargo, la modificación artificial de genes origina nuevas enfermedades bacterianas cuando su control escapa al investigador científico en el laboratorio o al ingeniero de producción a cargo del reactor en la planta industrial de bioproductos. También las ciencias de la información, con su formidable instrumental portador y procesador que se ha convertido en paradigma técnico, constituye una temible amenaza a la sociedad

civil cuando es utilizada por un Estado corrupto y malévolo para pervertir las mentes y controlar el poder en beneficio de sí mismo y en desmedro del interés colectivo.

Pero independientemente de los beneficios y perjuicios que las aplicaciones de la ciencia nos traen, ésta tiene una base filosófica que viene de mucho antes de su refundación moderna en el siglo XVII. La ciencia griega surgió del contacto con la vieja cultura de los pueblos ubicados en los corredores comerciales entre Siria y Egipto. En las peripecias de ese encuentro, el griego Tales de Mileto y su discípulo Pitágoras, conspicuos sintetizadores del conocimiento disperso de los pueblos mediterráneos, actuaron bajo el concepto de que la producción científica tenía una razón suficiente en sí misma, por ser el camino de la búsqueda de la verdad. En los 200 años que siguieron a esa iniciación, la ciencia tuvo un carácter especulativo y de interpretación del mundo, sin pretenderse un medio de desarrollo productivo. Y es un hecho que la ciencia permitió un formidable desarrollo de las ideas. Los conceptos surgidos del ejercicio científico son parte esencial del pensamiento moderno. En su refundación renacentista, la ciencia no abdicó de ese fin, sino que le agregó un segundo objeto: el de su utilidad material. Es decir, el potencial transformador de la Ciencia se expresa no sólo en el campo de la ideología sino en el de sus aplicaciones a la producción de bienes. Con ello surgió la pretensión de los detentores del poder político, de dominar los resortes de la producción y el empleo de los conocimientos científicos.

Quizás lo más característico y valioso de la ciencia como aporte al desarrollo intelectual de la humanidad ha sido que —aunque minoritarios— siempre hubo científicos que entendieron que la ciencia no es una verdad revelada, sino una indagación de la verdad en aproximaciones sucesivas. En ese sentido, la ciencia radicalmente transformadora de la realidad, no tiene posibilidad de realización en un medio social en que el pensamiento crítico no tenga la vigencia necesaria para ser capaz de llevar la indagación de la realidad natural con intuición experimental y espíritu lógico. La verdadera ciencia no reivindica sino ese nivel de la verdad. El ideal griego retorna en estos tiempos de “globalización” con renovada fuerza, porque no hay proceso exitoso de universalización de la sociedad si la ciencia no cumple en él un papel explicativo y transformador de la naturaleza, orientado al buen uso del conocimiento en beneficio de todos y sin perjuicio de nadie.

El libro *Un cambio en nuestro paradigma de ciencia*, de José Carlos Ballón (JCB) aborda una vasta problemática desde el contenido social de la ciencia hasta su historia de tanteos y aproximaciones a la realidad y su análisis filosófico. Para JCB, los vacíos de la teoría y de la práctica científica moderna y de las metodologías de su enseñanza ponen de manifiesto la necesidad de una nueva

definición de sus hipótesis de partida. Sostiene que “la noción de verdad no se encuentra al comienzo del discurso científico. Es más bien un resultado que emerge cuando remitimos condicionalmente nuestras creencias hipotéticas hacia otras creencias que las validan o invalidan, las refuerzan o las debilitan... La verdad de nuestras creencias es siempre resultado de una obra comunitaria de disputas y consensos circunstanciales y no una intuición o evidencia pura de alguna mente individual o trascendental aislada o descontextualizada. Es siempre un acuerdo parcial sobre afirmaciones abstractas, precisamente en virtud de su inexactitud teórica y práctica, siempre perfectible”.

Esta observación del autor es, a nuestro juicio, muy sólida. Quisiera agregar a ella la idea de que los fenómenos interpretados por la ciencia pueden ser reproducidos precisamente porque fue posible su interpretación previa mediante un procedimiento lógico en el inicio del cual hay algunas hipótesis o “verdades intuitivas” que se admiten como dogmas forzosos sólo en la medida en que nos conducen a la reproducción del fenómeno observado. El dogma científico, a diferencia del dogma religioso, no es incondicional. El hecho científico más ilustrativo de esta afirmación es el concepto fundamental de la mecánica cuántica, según el cual se admite como incierto “por principio” el conocimiento experimental absoluto de la verdad. Ese turbador descubrimiento tiene una antigüedad de 73 años, pero se ha tardado mucho en admitirse, y no es extraña a esa demora la confrontación política que ha caracterizado al siglo que termina. El “sentido común” tenía que dar un salto venciendo conservadurismos ideológicos y rivalidades políticas. La tarea de recrear el sentido común ha sido obra de la propia ciencia en un contexto mundial velozmente cambiante y del auxilio indispensable de rigor conceptual que le ha dado la filosofía. A esta trama y circunstancias de la ciencia destina JCB muchas páginas de reflexiones, analizando rigurosamente diversos momentos y hechos críticos en su historia de los últimos cien años. El propio libro de JCB es una prueba de ese proceso de levantamiento de velos. Así, por ejemplo, José Carlos recoge con entusiasmo la afirmación de Heisenberg acerca de la urgencia de “abandonar la filosofía (atomista) de Demócrito y el concepto de partícula elemental... En lugar de ello —dice Heisenberg— deberíamos aceptar el concepto de simetrías fundamentales que deriva de la filosofía de Platón”. La observación no deja de sorprender: Demócrito ha sido el filósofo clásico predilecto del socialismo desde Engels hasta la caída del muro (como Lucrecio ha sido el poeta clásico más celebrado) y Platón su *bête noire*. Los socialistas hemos evolucionado. Es un reajuste profundo y un signo de los tiempos.

Como lo son la Historia y todas las ciencias afines a ella, la epistemología de las ciencias naturales es una disciplina indispensable para construir la sociedad moderna, si queremos que *lo moderno* pueda ser traducido en términos

de vuelo espiritual, de democracia política y de justicia distributiva.

En todo el libro de Ballón se expresa el encuentro entre filosofía y política; entre el ejercicio de la lógica y la voluntad de ponerla al servicio de la transformación social. Las tareas que tiene la humanidad ante sí hoy para realizar ese objetivo son tan vastas y complejas, que exigen un ordenamiento conceptual más fértil de la ciencia pero sus aplicaciones dependerán de quién y con qué objetivo las administra y emplea. Todos los grandes movimientos críticos dentro y fuera del ámbito social de la propia ciencia expresan la crisis de la ciencia moderna. Sobre esta pista nos conduce el trabajo de JCB.

El libro de José Carlos Ballón no es un libro fácil. Su lectura y discusión son tan exigentes como indispensables para todos nosotros porque —parafraseando a Ghandi— nuestro país está en una situación tan crítica en sus procesos educativo, económico y político, que no admite descanso para recuperarlo y yo desearía ver que el trabajo realizado por José Carlos dé lugar a un debate sustantivo sobre el futuro de la sociedad peruana en una mirada desde la ventana de la filosofía de la naturaleza

BENJAMÍN MARTICORENA

EL PARADIGMA DECIMONÓNICO DE LA MODERNIZACIÓN

ÓSCAR UGARTECHE,

LA ARQUEOLOGÍA DE LA MODERNIDAD. EL PERÚ ENTRE LA GLOBALIZACIÓN Y LA EXCLUSIÓN.

DESCO, Lima, 1998, 253 pp.

EL CONOCIDO ECONOMISTA PERUANO Óscar Ugarteche ha publicado un reciente ensayo, que en nuestra opinión, transgrede de manera consciente los límites académicos impuestos tradicionalmente a su disciplina. En él se aborda de manera autorreflexiva y original el contradictorio contexto en el que se desenvuelve el fenómeno de la “globalización en el Perú” actual.

Si bien el texto que ahora nos entrega tiene un claro hilo de continuidad con “la trama conceptual” de sus trabajos científicos anteriores (*El falso dilema: América latina en la economía global*, Caracas, 1997 y *La hegemonía en crisis*, Lima, 1990); más allá de los cálculos y estadísticas en los que se mueven normalmente los debates teóricos y técnicos de la teoría económica, el autor ingresa ahora en un terreno no muy frecuentado de la reflexión sobre el lugar desde el que se efectúa la observación económica: el Perú. Se trata en realidad de “una reflexión sobre el Perú en la globalización”.

Pero esta “reflexión sobre el Perú”, no nos remite en este caso a la tradicional mirada objetivista socioeconómica, sino a la mirada misma. Y es aquí donde precisamente se encuentra la relevancia del presente texto para las ciencias humanas. “La crisis de los paradigmas –dice– nos fuerza a hacer lecturas filosóficas de la realidad, dado que tanto la ciencia como las otras verdades parecen estar cada vez más lejos de la realidad”.

En efecto, el epígrafe del gran poeta norteamericano T.S. Eliot con que encabeza la “Introducción” de su libro, nos confiesa frontalmente la fuente experiencial de dicho desencuentro. La pauta de lectura de la realidad se ha hecho más complicada, de muertos y vivos, el mundo se ha hecho más ajeno a medida que envejecemos, y ello lo remite a pensar críticamente el hogar donde

comenzamos nuestra aventura intelectual. “una reflexión sobre los cambios ocurridos en el Perú en la última década”, no en relación a un paradigma abstracto y externo de cientificidad económica —precisamente en cuestión— sino en relación a la “mirada desde el Perú”, es decir, al sentido común con que los peruanos vemos y decidimos activamente —y no tanto teóricamente— nuestra contradictoria inclusión en la globalización actual:

“Al final, desde mi punto de vista, el problema del Perú más que económico es cultural. Estamos atrapados por una carga histórica que no nos deja avanzar y de la que nos tenemos que librar,... que impide una sociedad de iguales, necesaria para el funcionamiento de la economía de mercado o de cualquier tipo”. Terrible herejía demitificadora de aquel catecismo tecnocrático que cree que la modernización de nuestro país sólo consiste en sustituir la retórica de una teoría económica llamada proteccionista por otra liberal, o en un mero cambio del marco jurídico estatal, o en una mera incorporación de instrumentos tecnológicos o financieros.

Ugarteche rastrea “arqueológicamente” las huellas que nos remiten a los orígenes de estas imágenes fetichistas de la modernidad. No se trata de un lugar histórico, en el sentido de un acontecimiento particular, sino de una suerte de matriz cultural creada por nosotros mismos a lo largo del tiempo, que subyace de manera invariante a los cambios retóricos circunstanciales. Una “red de comprensiones” que “desde distintos ángulos” articulan nuestra propia “noción de progreso” y de modernidad. El autor muestra que toda esta red se construye sobre la base de una “cultura de la exclusión” y de la “subordinación”, que tiene como evidencia intuitiva fundamental una forma de vida en la cual la convivencia no admite el “derecho” a la “igualdad” del otro —lo que llamamos el derecho a la ciudadanía— como algo normal y evidente.

En esta intersubjetividad cultural peruana, el “otro” no es sino una forma simbólica de percibir el lugar de todos los que me rodean en una escala jerárquica de subordinación. En dicha intersubjetividad, los distintos ángulos sólo tienen como espacio de referencia el arriba o el abajo. Dicha retícula cultural no incluye la percepción de ningún plano horizontal socialmente significativo, que nos permita ver un “nosotros”. Tal es el punto de partida de sus reflexiones sobre nuestras aporías “económicas”. Resulta que en realidad, “es difícil *hablar* de una economía de mercado (o siquiera de una economía a secas) sin la existencia de sujetos iguales ante el otro y ante la ley”.

En este contexto cultural sólo puede surgir una noción puramente retórica o “epidérmica” de progreso moderno, en la medida que la diferenciación social tiene poco o nada que ver con el incremento de la productividad del trabajo, es decir no depende de la actividad económica individual, sino a la inversa, es previa a ésta y determina *a priori* el lugar laboral del individuo. La

modernidad social sólo se establece entonces epidérmicamente en las manifestaciones externas del consumo, como acto de derroche o de decoración que otorgan prestigio al sujeto que lo ejerce.

El consumo es el resultado de una distribución realizada independientemente del trabajo social y por tanto de la actividad económica, y escapa por ello totalmente a la percepción de la teoría económica moderna, sea liberal o socialista, cuyo axioma básico es la teoría del "valor trabajo" o de los "factores de la producción".

En pocas palabras, en nuestro país la diferenciación social es premisa y no resultado. Está establecida por una gama de motivos que, como bien señala el autor, van desde los factores de consanguinidad y parentesco, regionales, raciales, sexuales, religiosos, hasta culminar en las correlaciones de fuerzas que configuran la distribución de los poderes políticos locales y centrales. "...es un fenómeno cultural, que deriva en social y económico".

Pero esta realidad no sólo escapa al "discurso" de la economía moderna, escapa también a la acción y la teoría política moderna, la cual parte de la misma premisa contractualista de que la diferenciación y lucha social se produce a partir de la diferenciación laboral y por tanto, que la racionalidad de los agrupamientos políticos expresan las hermandades y disputas por la distribución de la torta común entre los diversos factores de la producción o clases sociales que se forman a partir de dicha actividad productiva.

En nuestro país, la racionalidad política es completamente inversa. Los agrupamientos y las disputas por la distribución de la riqueza social no van de abajo a arriba (de la economía al poder político), es decir, no tienen un carácter clasista-horizontal, sino a la inversa, son los grupos que se organizan en torno al poder ("señores y su séquito" como decía Basadre) los que determinan el "reparto de privilegios" desde su ubicación en el poder. El poder político (central o local) no es la consagración de una riqueza obtenida en la producción, sino más bien el origen de toda riqueza.

Por ejemplo, como bien señala Ugarteche, en el Perú "el crédito no es un asunto de dinero", esto es, su asignación no depende de la pructividad del receptor (o de su capacidad de maximizar su rentabilidad) sino de su ubicación en la jerarquía clientelística del poder (que algunos denominan "capitalismo de compadrazgo"), y puede tomar la forma de derroche aristocrático o reparto plebeyo (populista). El *telos* de nuestra racionalidad social no es la creación y maximización de riqueza que orienta el mundo moderno (socialista o capitalista), sino el consumo de subsistencia, que nuestra conciencia histórica caracteriza como una sucesión de oportunidades perdidas, de riquezas derrochadas o desperdiciadas, de imprevisión de nuestros gobernantes, etcétera.

Pues bien, es sobre esta estructura clientelista de distribución social, que se eslabonan todos nuestros estratos sociales, y la que se ve amenazada por los procesos actuales de modernización. Apetecemos plebeyamente el masivo consumo moderno, o ansiamos aristocráticamente sus resultados fastuosos, pero aborrecemos la lógica maximizadora de la producción que ella supone y nos demanda. Esto origina nuestra contradictoria cultura "provinciana" con la que vemos la "globalización". Queremos ser invitados al festín de riqueza creada, pero nos sentimos excluidos por su implacable competitividad productiva y, por tanto, temerosos de ella. Por ello fluctuamos nerviosa y pendularmente entre el proteccionismo chauvinista y el servilismo aperturista. Entre la fobia a lo "extranjero" y la actitud femenino-pasiva de "penétreme y lléneme de crecimiento económico", entre el mito autarquista del "imperio de los Incas" y el mito de que "los extranjeros van a resolver nuestros problemas", o el sueño reciente de que "Japón nos va a dar dinero" o la visión mendicante del mundo, como "el rico que nos salva".

Hay un común denominador que está en la base de ambas alternativas: el autoringuneo cultural. Por un lado, el mito naturalista de nuestras riquezas, que se sostiene en "la idea de que las piedras de los cerros nos van a enriquecer a todos" (o el guano de las islas, o el petróleo del subsuelo, o las riquezas que encierra el mar peruano etc.), mito que nos imagina desde el siglo XIX, sentados en un "banco de oro", o poseedores de misteriosas "ventajas comparativas", prestas a nuestro enriquecimiento fácil. El telurismo, es la compensación simbólica de nuestra falta de autoestima subjetiva.

Por otro lado, está el mito del Estado proteccionista, como macrosujeto jurídico-político de nuestra modernidad, controlista y redistributivo de nuestras fabulosas riquezas naturales. Paradigma novecentista sobre nuestra modernización que ha marcado casi todas las variantes nacionalistas de nuestro siglo XX. La frustración de ambos mitos ha originado finalmente un tercero: la salida individual, la migración al extranjero, "todos conocen a alguien en Estados Unidos, y tienen la esperanza de partir algún día". Con ello el autoringuneo (individual o social) se ha consagrado como sentido común. El asunto es que la ausencia de un *homo faber*, como sujeto central de nuestras imágenes del Perú, ha generado un profundo desprecio por el individuo en la forma de una falta de autoestima de perversas consecuencias autodestructivas y desintegradoras en nuestra vida social.

La primera de ellas, es la consolidación de lo que Ugarteche denomina una "cultura monologal", cuyo sujeto es el "poder". No vale la opinión individual, ni el discurso argumentativo. El lenguaje no tiene validez dialógica o contractual, la palabra no vale nada, la sospecha la precede. Así es imposible establecer relaciones contractuales (económicas, jurídicas o políticas), particularmente un "mercado que funcione sobre la base de la información", como demandan los

procesos actuales de globalización y los cambios científico técnicos.

Paradójicamente, esta misma situación bloquea la ansiada venida del "capital extranjero" o de las "transnacionales industriales", en las que han puesto todas sus expectativas las alternativas aperturistas. Según Ugarteche lo que llega es "sólo el comercio producido por las transnacionales", pues su llegada y real instalación requeriría la existencia de una extensa mano de obra calificada, así como de mercados internos importantes.

Pero nuestra estructura clientelística está basada en el uso extensivo de mano de obra barata (no calificada) y exportación de materias primas (cuya competitividad no depende de la productividad), la cual bloquea toda expansión social del mercado de consumidores. En consecuencia, a fines del siglo xx, "de los veintitrés millones de peruanos únicamente dos millones forman parte del mercado". Resulta por ello paradójico el actual endiosamiento del mercado para resolver los problemas nacionales. En el Perú "el mercado no es la sociedad... ¡ojalá lo fuera!... y no lo es, porque no somos una sociedad de iguales".

Para colmo, según Ugarteche, el mito de nuestra modernización a partir de la "exportación minera" choca hoy más que nunca con el proceso de desmaterialización creciente de la producción mundial, que usa cada vez menos materias primas naturales y recurre crecientemente a su sustitución por nuevos materiales. Por ejemplo, el consumo mundial de cobre, entre 1960 y 1990 ha caído del 4.3 al 1.4, mucho antes de la debacle originada por la actual crisis asiática, que ha terminado por hundirnos en la recesión.

Lo mismo parece acontecer con la educación pública, verdadera clave para la calificación masiva del trabajo. Pero los bajos salarios con que se remunera la calificación especializada, han creado una "educación para la frustración". El deterioro de la inversión en la calificación docente, choca hoy más que nunca con los requerimientos que plantea la velocidad de las innovaciones científico-técnicas para la competitividad de nuestra producción en los mercados mundiales. La realidad es que el empleo y el salario no dependen en el Perú de la calificación individual. Hay por ejemplo centros de estudio "A", cuyos títulos funcionan como el viejo "tarjetazo" o como títulos de nobleza, nos hablan del nivel jerárquico al que pertenecemos y no de la real calificación o competitividad del individuo. Y es lo primero lo que decide el destino laboral, no lo segundo.

Toda esta situación crea una profunda inseguridad cultural frente a todo lo que sea "extranjero", una falta de autoestima subjetiva originada por nuestra dependencia clientelista en la distribución de la riqueza que no deja lugar al orgullo plebeyo en nuestros propios méritos personales. Por ello, no nos vemos subjetivamente incluidos en nuestras propias imágenes de la globalización. La llamada "aldea global" se nos aparece como un mundo extraño y amenazante para todos los niveles de la jerarquía social. Ugarteche muestra cómo la gran crisis

de las bolsas asiáticas y de Nueva York en octubre de 1997, apenas motivó al diario *Gestión* (el periódico de los "negocios") la mera traducción de un artículo del *Financial Times* de Londres. No era nuestro problema ni nos consideramos interlocutores válidos, hasta que el siguiente año se desmoronó sobre nuestras cabezas casi la mitad del valor de nuestras exportaciones.

El asunto es que si no rompemos esta densa red sociocultural premoderna que determina nuestra actividad económica, seguiremos presos de un paradigma cultural sobre nuestra modernización, que no sólo incrementará nuestra exclusión del mundo contemporáneo, sino lo que es peor, la frustración, la desintegración y la autodestructividad de nuestra comunidad. La evolución de la estructura del comercio mundial, mostrada por Ugarteche, es un indicador dramático de las consecuencias económicas de nuestras aporías socioculturales. Entre 1960 y 1992, la participación de los países desarrollados se ha elevado del 65.9 al 71.5 por ciento, mientras que la de América Latina ha decrecido del 7.7 al 3.7 por ciento.

En la base de dicha separación se encuentra el alarmante diferencial de productividad que se viene incrementando entre países pobres y ricos, "la distancia entre Burundi, el país más pobre en 1985, y los Estados Unidos, el más rico ese año, en términos de ingresos, fue de 72.5 veces el PBI per capita. Pero en 1994, la distancia entre Ruanda y el Japón (el más pobre y el más rico respectivamente para dicho año) se elevó a ¡432.8 veces!". Asimismo, el ingreso de los diez países más pobres cayó en 30% entre 1985 y 1994, mientras el ingreso de los cinco más ricos aumentó en 97% en términos del PBI per capita.

La lectura es escalofriante. Pero lo más importante de la reflexión de Óscar Ugarteche, es que su ensayo no pretende concluir con un tradicional y desacreditado recetario de soluciones económico-tecnocráticas a las que tan acostumbrados nos tienen los economistas de oficio. Por el contrario, el autor culmina con el señalamiento de que tanto el problema como su resolución no se sitúan fuera de nuestra propia intersubjetividad cultural, en algún poder político o económico omnímodo, ubicado fuera de nuestro alcance.

No es esencialmente un asunto de tecnócratas económicos o de grupos de poder político, sino que sus raíces se sitúan en la racionalidad ético-cultural que gobierna las reales formas de vida y de entendimiento intersubjetivo de nuestras sociedades. Depende de nosotros mismos su examen crítico y transformación. Particularmente compete a las ciencias humanas, no sólo su análisis y demitificación, sino la apertura e invención de nuevos horizontes culturales que desborden el paradigma decimonónico de modernización, por desgracia aún vigente en nuestra imaginación cotidiana.

JOSÉ CARLOS BALLÓN

ALGUNAS ACTIVIDADES DE SUR EN 1999

MESAS REDONDAS

- Presentación de *Márgenes* N° 16.
 - Comentarios: Carlos Franco, Max Hernández, Iván Hinojosa y Carmen Ollé.
 - Exposición: “Travellers cheques” de Fernando Bryce (3 de febrero al 4 de marzo)
 - Instalación “Por qué sí vivo en el Perú” a cargo de Piero Bustos. (Casa Museo “José Carlos Mariátegui, 3 de febrero).
- Presentación de *Las clases medias: entre la pretensión y la incertidumbre*, de TEMPO, Gonzalo Portocarrero (ed.), en coedición con Oxfam-Gran Bretaña.
 - Comentarios: Abelardo Sánchez León, Rocío Silva Santisteban y Richard Webb.
 - Participación del Grupo de Danza del Teatro Mocha Graña. (Teatro Mocha Graña, 11 de marzo).
- Presentación de *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, de Nelson Manrique. En coedición con el CIDIAG.
 - Comentarios: Marco Martos, Carlos Iván Degregori y Gonzalo Portocarrero.
 - Participación especial del violinista Máximo Damián y la cantante Isabel Asto (Instituto “Raúl Porras Barrenechea”, 21 de junio).

- Presentación de *La crítica al capitalismo hoy*. Maruja Martínez (ed.).
 - Comentarios: Javier Diez Canseco y Sandro Ventura
 - Actuación del Grupo Yuyachkani (Casa Yuyachkani, 28 de junio).
- Presentación del libro *La tradición autoritaria. Violencia y democracia en el Perú*, de Alberto Flores Galindo, en coedición con APRODEH.
 - Comentarios: Manuel Burga, Eduardo Cáceres y Carlos García
 - Actuación del Taller Juvenil de Cexes-Yuyachkani, dirigido por Ana Correa.
 - Muestra de arte con la participación de: Félix Álvarez, Fernando Bryce, Víctor Delfin, Aldo del Valle, Fito Espinoza, Percy García, Mónica Hintze, Leslie Lee, Giuliana Migliori, Enrique Polanco, Piero Quijano y Moisés Quintana.
Curador: Augusto del Valle
(Casa Yuyachkani, 14 de setiembre).
- Presentación del libro *Un cambio en nuestro paradigma de ciencia*, de José Carlos Ballón. Editado por CONCYTEC.
Comentarios: Juan Abugattás, Isaías Flit y Benjamín Marticorena
(Instituto "Raúl Porras Barrenechea", 15 de octubre).
- Presentación del libro *¿Un continente, una nación?* de Jussi Pakkasvirta, Universidad de Helsinki.
Comentarios: Miguel Bances, Eduardo Cáceres.
(Casa Museo "José Carlos Mariátegui", 21 de octubre).

CONVERSATORIOS

- "Sobre la idea utópica del Museo en el Perú". Gustavo Buntinx, Rodrigo Quijano y Jorge Villacorta. (Casa Museo "José Carlos Mariátegui", 4 de marzo).
- "Kosovo: Las nuevas estructuras de poder". Juan Abugattás (16 de abril).
- "De los indigenismos en el Perú. Examen de argumentos". Expositor: William Rowe (King's College, London University). Panelistas: Mirko Lauer, Miguel Angel Huamán y José Carlos Ballón (5 de agosto).

- ¿Cuán europea es Europa? La mirada de Borges al viejo mundo. Expositor: *William Rowe* (King's College, London University). Panelistas: Miguel Bances, Peter Elmore y Carlos García Bedoya (5 de agosto).
- "Mariátegui frente a la coyuntura teórica actual". *Neil Larsen*, Universidad de California-Davis. (17 de agosto).
- "América Latina: Poder y sociedad a fin del siglo". *Eduardo Subirats* (31 de agosto).

PUBLICACIONES

- *La tradición autoritaria* de Alberto Flores Galindo, en coedición con Aprodeh, 1999.
- *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*. Nelson Manrique, en coedición con CIDIAG, 1999.
- *La crítica al capitalismo hoy*. Maruja Martínez (editora), Juan Abugattás, Alberto Adrianzén, José Carlos Ballón, Eduardo Cáceres, Alberto Graña, José I. López Soria, Nelson Manrique, Guillermo Rochabrún, Cyril Smith, Oscar Ugarteche, 1999.
- *Sendero Luminoso y la prensa 1980-1997*, de Víctor Peralta, en coedición con el CERA "Bartolomé de las Casas"-Cusco, 2000.

EN PRENSA

- *Obras Completas de Alberto Flores Galindo*, sexto volumen: *Escritos 1983-1989*.
- *Las vicisitudes del discurso del desarrollo en Vicos*, William Stein.
- *Visión, raza y modernidad*, Deborah Poole.

EN PREPARACIÓN

- *La historia de la deuda peruana*. Oscar Ugarteche
- *Al filo de la voz. Escritos sobre literatura*. Miguel Angel Huamán.



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE
TAREA ASOCIACIÓN GRÁFICA EDUCATIVA
PASAJE MARÍA AUXILIADORA 156 - BREÑA
Correo e.: tareagrafica@terra.com.pe
Teléf. 424-8104 / 332-3229 FAX: 424-1582
JUNIO 2000 LIMA - PERÚ

