

san marcos



Octubre –
Diciembre
1975

13

UNMSM-CEDOC

San Marcos



**Revista de Artes, Ciencias y Humanidades, editada por la
Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

Rector: **JUAN DE DIOS GUEVARA**

Director de Biblioteca y Publicaciones: **Luis González-Mugaburu**

Director de "San Marcos": **Alberto Tauro**

Nueva época

Lima, octubre-diciembre de 1975

No. 13

TEODORO NÚÑEZ URETA <i>Siqueiros</i>	3
CARLOS FERDINAND CUADROS VILLENA <i>Arte y Derecho</i>	23
ROSA ALARCO <i>Danza de "Los Negritos de Huánuco"</i>	55
W. DURÁN ABARCA .. <i>Teorías de la Neutralidad y el no Alineamiento</i>	97
DAVID SOBREVILLA <i>Una lectura estructuralista de Vallejo</i>	123
TALLER DE POESÍA <i>Creación colectiva</i>	155
NOTAS Y COMENTARIOS <i>Los Geniecillos: sus fortunas y adversidades</i>	183
<i>Vallejo traducido al albanés</i>	196
DE AQUÍ Y DE ALLÁ	203

“SAN MARCOS” solicita especialmente sus colaboraciones y no mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados. Puede reproducirse su contenido, siempre que se indique su procedencia.

Redacción: Avenida República de Chile, 295, Of. 504; Lima.

Siqueiros*

La muerte de Siqueiros nos detiene de golpe en medio de la calle. Nos sorprende a todos. No importa que hasta ese día muchos no supieran de él ni de sus sueños. ¿Siqueiros? Siqueiros. Desde la calle hacemos un recuento. Años malos estos. Primero Matisse, luego Picasso, Casals, Neruda. Y ahora Siqueiros. Vemos que todos ellos alcanzaron los 70, los 90 años. Que todos son ejemplos gloriosos de la cultura que aún estamos viviendo. Viejos geniales que parecerían estar de acuerdo para morirse juntos. Y de pronto comprendemos que no es por casualidad que así sucede. Estos hombres, durante 70, 90 años fueron actores principales del último drama de la cultura universal. Representaron ese drama. Y el drama ha terminado.

Desde la calle, entonces, sentimos que algo se derrumba en todas partes. Que se está viniendo abajo el complejo edificio cuyos cimientos puso la revolución francesa, cuyos muros levantó el industrialismo inglés, cuya decoración ocupó a todos los ismos del arte y que fue habitado desahogadamente por el capitalismo.

Desde la calle americana nos preguntamos qué va a quedar de todo eso. Qué de aquellos pueblos que torcieron nuestro destino, que nos imprimieron su manera de valorar las cosas, de organizar nuestros actos, de marcar nuestro paso. Cuando esa estructura gigantesca, sostenida con ejércitos de ocupación, con préstamos de dólares y cuotas de azúcar y petróleo, con sutilezas intelectuales y modas a lo Dior, con guerras y con crímenes, cuando esa estructura comience a desplomarse, nos preguntamos qué nos va a quedar de todo eso.

* Discurso leido en el Instituto Nacional de Cultura, el 24 de febrero de 1974, durante el acto organizado en homenaje al desaparecido pintor mexicano, con la participación especial del señor Luis Zorrilla, Embajador de México, y en el cual intervinieron Teodoro Núñez Ureta, Washington Delgado y Genaro Carnero Checa, en representación del citado Instituto, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y la Asociación Nacional de Escritores y Artistas respectivamente.

Y estas preguntas, que surgen ahora frente a la muerte de un hombre que significa tanto, llevan su razón de ser en esta piel americana, mal cubierta a pedazos por esas formas culturales de occidente, que nos fueron llegando a como aprovechaba, desde que comenzó a traerlas aquel primer agente de cultura que se llamó don Francisco Pizarro.

Hoy es cosa de broma pensar que una cultura podía exportarse entera, como un jamón en lata; que podía llegar hasta nosotros igual que el Nescafé o la Coca Cola concentrada que nos mandan los gringos para que se le ponga el agua en cada sitio. Como si la cultura no fuera algo vital que sólo se mantiene en el suelo que la nutre, que la tiñe del color de sus raíces y sus sueños.

Así, bajo esa universalidad de etiqueta comercial, aquellas formas culturales se fueron convirtiendo en instrumentos de dominio. Sin darnos tiempo a crecer desde nuestras propias raíces, nos convirtieron en imitadores oficiosos. Hemos vivido siglos imitando; imitando la cáscara, la apariencia final de procesos que se fraguaban desde adentro, en sus núcleos de origen, porque allí eran engendrados y vivían; pero que llegaban a nosotros convertidos en fórmula y receta.

Hemos vivido constrinjendo nuestra propia realidad para que pudiese caber dentro de los patrones extranjeros de moda. Y ahora nos encontramos de golpe viviendo de fantasmas, dentro de un mundo artificial de principios, de actitudes, de costumbres, que, como pobres monedas en desgracia, ya no tienen ni el respaldo de las formas que creíamos estar copiando.

¿Cómo sacudirnos ahora esa costra de siglos que ha malformado nuestra sensibilidad, encasillándonos entre muros de palabras que nos quitan el aire? ¿Cómo hacer que nos oigan los exquisitos, los intermediarios bulliciosos del pensamiento en boga, los beneficiarios gratuitos de tanta inteligencia encuadrada, para que se sacudan de aquellas fórmulas caducas y dirijan su mirada a este mundo casi virgen de América?

Siqueiros vivió predicando a gritos esta necesidad de ser nosotros que ahora trato aquí de resumir. Por eso es importante que meditemos en la lección de su vida y de su obra y ya que por fuerza debemos limitarnos al campo de la pintura, es bueno que tratemos de comprender el clima contra el cual él vivía enfrentándose, a pesar de ser él mismo una parte de ese clima y de sentir, de algún modo, las exigencias encontradas de esto que se llama por razones de tiempo Arte Moderno.

Por un momento, señores, pensemos en lo que esas palabras

significan. Su comprensión nos permitirá medir la trascendencia de la obra de Siqueiros y la amplitud de su predica revolucionaria.

Las manifestaciones más heterogéneas, las formas artísticas más divergentes, las teorías más en pugna, todo eso metido en un enorme saco, setenta años viejo, es lo que se llama arte moderno. De los bloques geométricos del cubismo a las vaguedades oníricas del surrealismo... De las meditaciones candorosas de Paúl Klee al rígido esquematismo rectangular de Mondrian. De las alegres armonías de Matisse al despilfarro desenfrenado de Pollock o Mathieu. De las estructuras expresivas de Picasso al chorreado al azar de los dropping. Del tachismo intuitivo y casualista a los ordenamientos geométricos del Op Art. De la presentación brutal de los objetos mismos del Pop Art a las morbosas oscuridades psicodélicas, que emborrachan al color entre música, drogas y perfumes. Del signo puro al happening... He aquí algunos ejemplos de la diversidad de estilos y maneras de estos largos 70 años vividos.

Rembrandt es diferente de Rubens. Rubens de Franz Hals y éste del Greco, y Greco de Ribera. Pero todos ellos son sin embargo, barrocos, como es barroca la casa que habitan y los muebles que usan, los libros que leen y la música que escuchan y hasta la luz, que se hunde y fragmenta para adaptarse a su agitada arquitectura. Hay una severa estructura general de ideas que sostiene la unidad interior de todas las formas artísticas, y que son comunes por igual a la gente que pasa por la calle y al artista. Hay un estilo. Un estilo que dura más de un siglo. En estos setenta años no hemos conocido un estilo, una sola forma característica que alcance la vitalidad suficiente para expresar una constante y duradera relación entre las ideas y la vida. En setenta años hemos tenido más de 35 ismos; a menos de dos años por cada uno. Todos difundidos por la propaganda bulliciosa como el hallazgo en ese instante. Todos muertos por cansancio o por desuso. Ismos para todos los gustos, para todas las banderías estéticas, para todas las necesidades decorativas, para todas las exigencias intelectuales. Impresionismo, simbolismo, fauvismo, expresionismo, cubismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, post impresionismo, neoexpresionismo, neosurrealismo, neorealismo, realismo mágico, constructivismo, rayonismo, purismo, onirismo, abstraccionismo, informalismo, tachismo, espacialismo, neoconstructivismo, neofigurativismo, concretismo, estructuralismo, y la abstracción lírica, la pintura del signo, el cuadro objeto, el op art, el pop art, el arte cínético, el psicodélico, el expresionismo abstracto, el dropping o chorreado, el action painting, el happening...

Ningún ismo por sí puede representar la época que vivimos. Pero en casi todos ellos podemos encontrar ciertas características, externas al arte, y que se cumplen sobre todo en el propósito de su actividad y en el clima general que los rodea. No alcanzan a ser el estilo de nuestra época; pero sí el testimonio definido de nuestra incertidumbre. Las más importantes de esas características son: La negación de la realidad, el intelectualismo, la comercialización y el dominio de la moda.

La negación de la realidad exterior es un proceso dramático en la historia del arte contemporáneo.

Lo inicia el impresionismo, que quita los contornos a las cosas, dejándolas suspendidas dentro de una vibración de luz y de colores puros. Luego, por los dos caminos que se abren al comenzar el siglo: el del cubismo racional y el del expresionismo apasionado, el objeto va perdiendo sus elementos constitutivos y la realidad va fundiéndose en la tela. A la naranja jugosa se la convierte en esfera. A la esfera se le quita el volumen y se le deja en círculo, al círculo se le arranca la línea del contorno y queda una mancha de color anaranjado. Se le quita la mancha y queda la tela pura. La abstracción total se ha consumado.

Luego viene el diluvio: finas superficies moduladas, pinceladas acariciantes, baldazos de pintura. Cubos, volúmenes clásicos, manchas frenéticas, rectángulos entremezclados, puntos, rayas, golpes, raspaduras, frotados, arrastrados, incisiones, rasgaduras, los colores en todos los colores, en todas las densidades, en todos los temas, en todos los sin tema, con formas o sin ellas, al centro o a los bordes, con pegotes de yeso coloreado, con chorreados y escurridas. Todo lo que se puede hacer en una tela, dentro del marco o sin él; toda llena la tela, toda vacía, hasta que la pobre queda allí, agobiada de magulladuras y trajines, deshonrada, ajusticiada en un clavo de pared, esperando a los críticos y a los millonarios que la compren para que todos digan ¡Oh!

Después, el silencio. Alguien puede, con razón, hablar de la muerte de la pintura. Porque aquellos objetos que se construyen con la ayuda de las técnicas científicas y de los nuevos materiales, con sus escamitas metálicas que suenan en el aire y sus luces cambiantes y la electricidad y el magnetismo, esos ya no son pintura. Son otra cosa, que divierte, entretiene y decora; pero ya no es pintura. La tela en la pared sigue vacía.

Esta negación de la realidad va acompañada de un intelectualismo que asombra. Todo este conjunto de formas heterogéneas viene vestido de inteligencia, de refinamiento espiritual.

Cada ismo tiene su biblioteca, sus comentaristas y sus divulgadores. Su ¡Oh! y su ¡Ahl! Casi todo escritor se siente obligado, en algún momento de su vida, a escribir sobre arte y a entrar en la tarea de consagrar o derribar artistas, de formular teorías, de combatir o sostener estéticas. Sorprende el estilo ingenioso, aparentemente lógico y esforzadamente serio con que los autores levantan al ismo de su preferencia a la categoría de proceso histórico en la evolución del arte. El autor que después quiere escribir sobre otro ismo, deberá citar al anterior y a los otros más antiguos. Esto se llama erudición y en la imprenta lleva el nombre de bibliografía. Tomen ustedes un par de estos libros, que defiendan posturas radicalmente contrapuestas y compárenlos con las obras pintadas que sustentan las dos teorías. Y verán que, al contrario de los libros, entre las pinturas apenas hay diferencia. Y el problema se agrava cuando vemos que casi todos usan el mismo repertorio de ideas y de términos. Hay hasta de los que hablan del arte como medio de conocimiento de la realidad, de fuerza colectiva, y están refiriéndose, no obstante, a cuatro manchas caprichosas sobre un fondo no menos arbitrario. De ese modo, frente al artista se abre un doble juego: por un lado, se va el pintor detrás del teorizante y repite cosas, hace declaraciones sorpresivas, y es tajante e implacable contra los que lo niegan. Y por otro lado, el pintor pinta lo que puede.

Finalmente, la inteligencia hace lo suyo: fabrica toda una estructura de ideas, un vocabulario adecuado, una argumentación cerrada en sí misma. Y se hace el replanteamiento del arte en el terreno de la pura teoría estética en la cual se rechaza toda referencia directa al hombre y al mundo que le rodea y se da por premisa que el arte tiene su fin en sí mismo, y que sólo debe preocuparse del modo de utilizar sus medios expresivos. Plantado así el arte, todo funciona bien. Cualquier argumento en contra es demolido por razonamientos ágiles. Hay una lógica artificial, cerrada, que trabaja como una computadora y que escupe velozmente las respuestas que le han sido inteligentemente programadas.

Hay pruebas de que esas estructuras mentales pueden funcionar. La escolástica es una de ellas. Se disparó hacia Dios desde un silogismo aristotélico, alejándose de la tierra por una escalera de argumentos artificiosamente sostenidos. Se vino abajo al primer sacudón de la realidad. Y fue el amor a la tierra, a los animales, a la vida, que predicaba el poeta San Francisco de Asís, lo que la hizo desplomarse.

Sobre esa especie de plataforma aislante, los intelectuales parecen estar como conversando entre ellos, en un espectáculo de élite, cambiando adjetivos y discutiendo por lo alto. Pero

evitando el aire sucio de las calles, la oscuridad de las barriadas, el llanto de los niños, la crueldad, la miseria, la ignorancia, las formas sin receta de la injusticia humana.

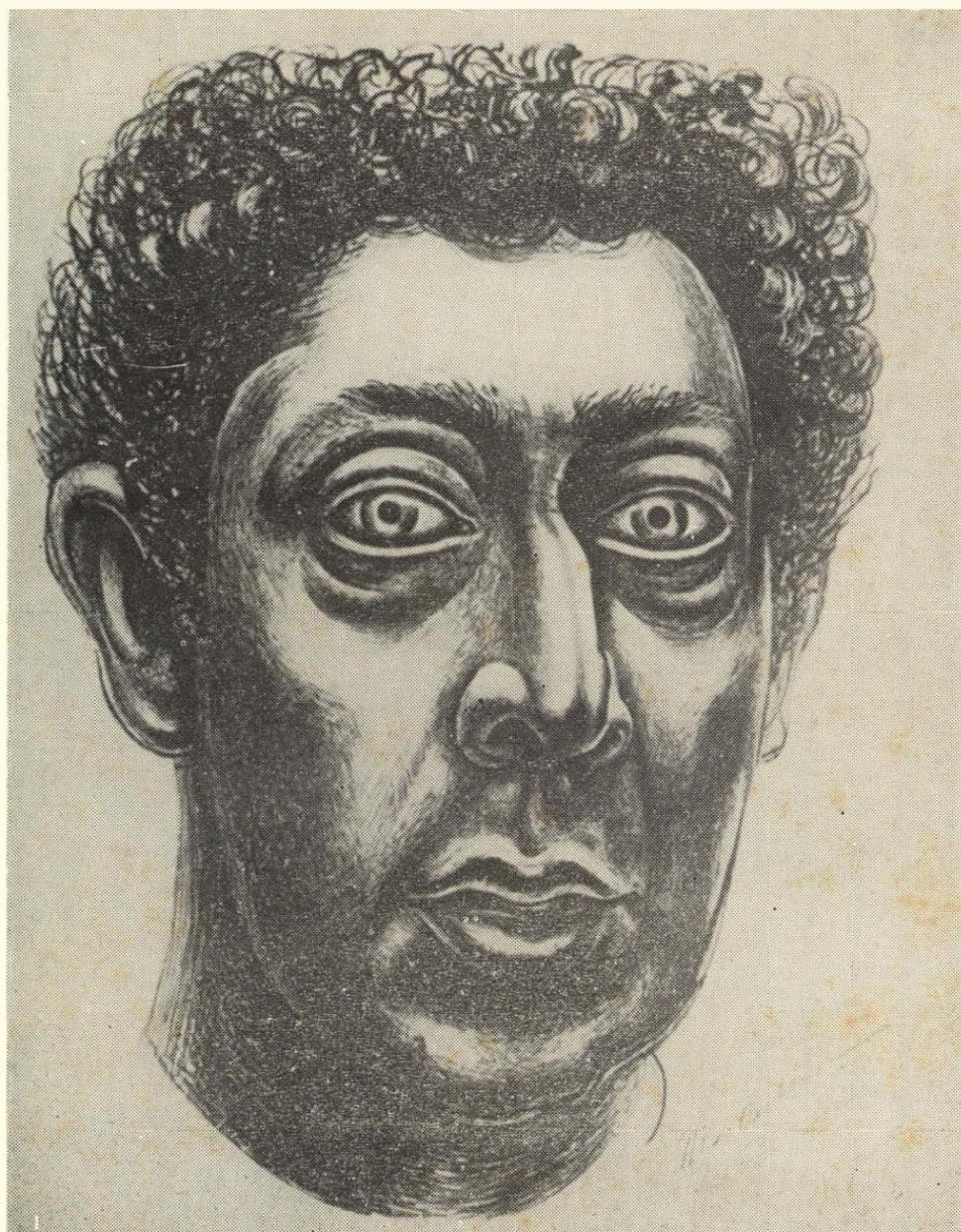
¿Para quién pensarán estos señores que el mundo puso colores en las cosas y dibujó montañas y apretó anatomías y expresiones y puso sus linderos a la tierra y dio colores y hablas diferentes al hombre que la habita? ¿Para qué pensarán que existe el arte si se pasan la vida haciendo círculos para encerrar su anemia perniciosa?

Que se entienda bien, de paso, que no he venido aquí con la ridícula pretensión de negar la valía de los artistas que llenan con sus nombres la época que acaba. Muchos de ellos son excepcionales. Muchos son geniales. Sus obras tendrán siempre un altísimo valor en el juicio de la historia: Braque, Matisse, Chagal, Klee, Picasso, Morandi, y cuantos otros. Cuántas de sus obras han despertado en nosotros admiración y amor. Bellas combinaciones de colores, construcciones armoniosas de planos y volúmenes, sugestivas relaciones musicales de tonos y de ritmos, misteriosas sugerencias, dramáticos simbolismos, magia, gracia decorativa, voluptuosidad, violencia apasionada, alegría...

Pero en la visión total de nuestra época, casi todos esos artistas eran genios solitarios. Exploraron un terreno cuyos linderos fueron cerrando ellos mismos hasta acabar dentro de ellos su vida. No se interesan por el destino colectivo. No logran expresar ideales comunes a los demás y que pudieran encender y alimentar la fe en el hombre. Nada los une al proceso social en el que estaban viviendo ni a los problemas y a los hechos que los rodeaban sin tocarlos. Están como aislados dentro de planteamientos estéticos que logran dar un sello distintivo a su obra pero que no garantizan su validez universal. Se puede ser honesto en el error y serlo en una búsqueda equivocada. El resultado puede ser bello, como puede serlo dramáticamente, la propia vida del autor, pero sin alcanzar, por eso, un contenido universal y permanente y sin llegar a romper la soledad de su propio creador. Y lo que estamos buscando ahora son las formas que caractericen una época entera y no los méritos escasos o extraordinarios de cada uno de los artistas que vivieron en ella.

Tal vez podamos entender mejor la desadaptación de esos genios solitarios y su alejamiento de la realidad que los circunda, considerando el paso de los artistas en la historia.

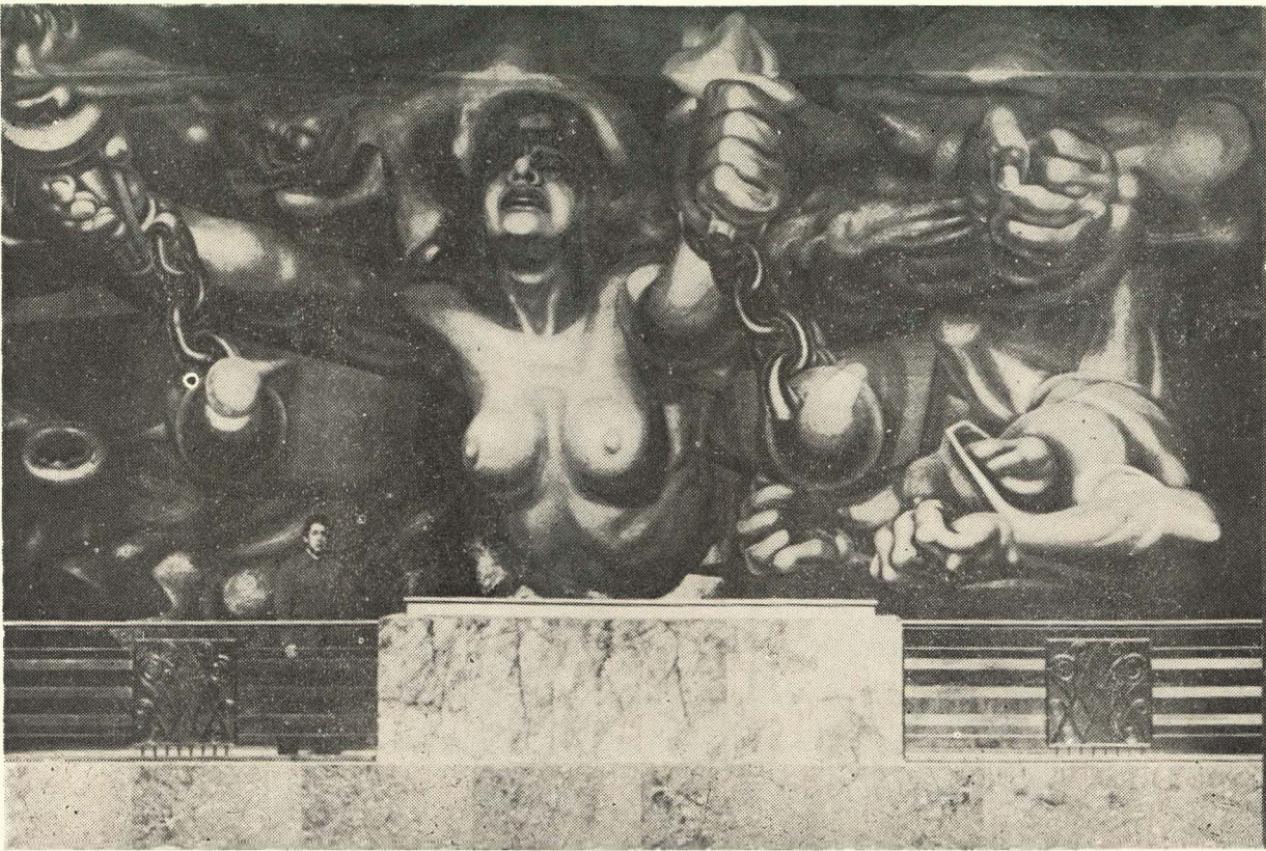
Los primeros artistas son seres anónimos, que suben a las paredes de las cavernas prehistóricas para fijar con ocres de la tierra su vida cotidiana, sus temores y creencias. Son los que



AUTORETRATO (1936), litografia.



EL ESTETA EN EL DRAMA (1944), piroxilino.



UNMSM-CEDOC



JOSE CLEMENTE OROZCO (1947), piroxilina.

mas tarde van y vienen en los muros egipcios, vencedores, guerreros, danzarines, campesinos entre plantas y animales, llevando los útiles de trabajo, con la vida de todos los días. Son los griegos que modelan sus frisos con las formas bellas que nacen de su pasión equilibrada. Son los que dibujan los libros de horas en la Edad Media, hombres transidos de fe, de paso por el mundo, serios y humildes, poniendo cerca de la cruz su vida cotidiana. Son los artistas del renacimiento, entre los que sigue viviendo el fervor de la artesanía que traduce directamente lo que los pueblos creen, aman, temen, sueñan, quieren saber. Cuando los países se constituyen y crecen las ciudades, el artista pinta sus costumbres, sus juegos y diversiones, los interiores amables de sus casas, sus hombres importantes. Los reyes y los comerciantes enriquecidos comienzan a pagar su habilidad para pelearse con la muerte. Retratos, paisajes, cuadros de género, la vida compleja y rica de los pueblos, eternizada por los Vermeer, los Velásquez, los Ticianos, los Rembrandt, los Rubens...

Llega la época gloriosa en que los artistas son llevados y traídos por las cortes para inmortalizar a los reyes, a las dignidades de la Iglesia, a las bellas cortesanas; las fiestas galantes, las ceremonias reales, las bodas augustas. Y de pronto, la revolución francesa los empuja a la calle. No habían sido cortesanos y por eso no les cortan la cabeza. No eran burgueses y por eso no ascienden al poder. No eran proletarios y por eso no entienden la revolución que comienza. Se ríen del burgués y sueñan con tierras lejanas, hasta que el romanticismo les procura el refugio que buscaban. Desde entonces no volvieron a encontrar su lugar en la vida colectiva. Alejados de esa realidad en la que no podían y ya no querían quedarse, comienzan a pensar que el arte consiste sobre todo en la manera de decir las cosas y no en las cosas mismas. Se hace de los procedimientos y de los medios la preocupación principal y se termina negando la realidad exterior como tema y como fin.

Surge así un arte que no molesta el alma, que tiene cada vez menos contactos con el mundo exterior; pero que sí complacé a los sentidos con sus formas sensuales. Un arte que decora y adorna. Que va bien con los ambientes estandarizados que la industria ha comenzado a fabricar. De ese mundo espiritualista, como se acostumbra llamar al de la cultura occidental, sale este arte que sólo habla a los sentidos y al instinto. El arte más materialista de la historia, y al que graciosamente se le bautiza con el nombre de "*arte puro*".

El climax de esa desadaptación lo dio la bohemia desesperada de comienzos del siglo. La época de los artistas malditos: suicidios, alcohol, tuberculosis, miseria total. Hoy ya no hay

artistas malditos. La burguesía enriquecida quiere adornar su casa. Se ha culturizado; se ríe de las burlas que se le hacen, las encuentra interesantes. Y mientras más audaces, las cotiza mejor. Los artistas malditos hallan inmediatamente mercados y mecenas. Enseñan en las universidades. Tienen sus promotores. Venden mucho y con ventaja. Son parte de esa maquinaria de protección y difusión del arte que funciona como una empresa comercial.

Tal vez un día se pueda precisar el mecanismo de las relaciones entre las formas colectivas de vida de una sociedad determinada y sus formas artísticas. Intriga, por ejemplo, el modo como aquel arte burgués, cálido y rico de los Países Bajos, nacido bajo la protección de los señores comerciantes, rodeados de sus bellos veleros, de sus hermosas ciudades, de sus Vermeer y de sus Rembrandt, evoluciona hasta acabar haciéndose abstracto cuando el sistema económico que ellos establecieron, se convierte en un instrumento de dominio universal. Proceso curioso en que el paisaje poético de Ruisdael se vuelve sólo campo de producción, terreno a tanto el metro, área industrial. Y la costumbre se hace pretexto de consumo; lo característico, factor positivo o negativo para abrir mercados.

Y es que el capitalismo, en el climax de su desarrollo, es esencialmente abstracto, como la aritmética que lo sostiene. Sólo le importa montar la maquinaria que lo alimente y asegure. El arte se adecúa a esa forma de vida y se hace abstracto también. El artista no quiere o no puede aceptar una realidad que a su vez ha perdido sentido y se ha estandarizado. Y termina hundiéndose en soluciones y modas transitorias.

Por eso, la revolución que restaure la dignidad del hombre y sus derechos, tendrá también que devolver al medio ambiente su belleza y su carácter, porque el mundo está habitado por seres humanos y no por números que fabrican cosas y que engendran otros números que puedan consumir lo fabricado.

Tiene que llamar la atención lo bien que se adecúa ese arte sin tema a una sociedad en la que el hombre es una ficha estadística, un número vecindario, sujeto de impuestos y de porcentajes, instrumento sin nombre en el engranaje complejo que lo lleva desde el trabajo especializado, al placer pasivo como el del cine, en el que las imágenes estandarizadas de un mundo que no posee, de muebles y de objetos que tratará de comprar más tarde a plazos, lo van separando avergonzado de su medio familiar. Clima propicio para quitarle al alma todo lo que la ate a lo que debe amar y defender por eso: la tierra, el paisaje cotidiano, lo suyo por herencia y por destino. Un sistema que al

romper las ataduras del hombre con su medio y con los otros hombres, lo prepara adecuadamente para ser sojuzgado cualquier día. Es el instrumento de dominación más sutil y poderoso que los ambiciosos del mundo pudieron inventar.

Honesta o con trampa, esta búsqueda aislada de caminos espectaculares no se queda en la pura teoría. La mayor parte de esa actividad inteligente no es gratuita. Es parte del engranaje comercial en el que se agita casi todo el arte moderno. ¿Quién no ha oído hablar de las bienales, de los concursos internacionales, de los premios gordos, de las peregrinaciones becadas a las capitales del arte puro: Nueva York, San Pablo, Venecia, París?

De lo que hemos oído menos es del comercio que se esconde detrás de todo eso. Del dinero que se funde en organizaciones de cultura, municipios, organizadores profesionales, porcentajes, publicidad, medios audiovisuales de propaganda. Del modo como la obra de arte se ha convertido en objeto de comercio. Es de todos los días comprarla por teléfono, dejarla depositada, sin haberla visto, en las galerías que la venden y revenderla más tarde, por teléfono, cuando las acciones han subido. En las grandes ciudades operan los trusts que alquilan o compran al artista, le aseguran la vida inmediata y lo explotan hasta que ya no tenga nada que entregar. Hay grandes compañías comerciales que poseen galerías, revistas, periódicos, imprentas para inundar de reproducciones el mercado; críticos y periodistas a sueldo. Y claro, como la competencia comercial es una lucha por los mercados, hay que exaltar los méritos de la mercadería y entrar en el juego comercial que se disfraza de polémica estética. Hay que hacer publicidad con todos los recursos de que se puede disponer. Lo importante es que la mercadería se venda. Mathieu pintando a dólar la entrada. Rauschenberg haciendo pasar un auto con las ruedas llenas de pintura sobre cientos de metros de papel tendidos en medio de la calle. Los gobiernos gordos subvencionan a los gobiernos pobres y estos a los organizadores entendidos y se fomenta la cultura. Se multiplican los avisos, las revistas, los folletos, los libros, las reproducciones, las exposiciones, las conferencias, los escándalos periodísticos, los torneos oratorios. Y todos nos acostamos satisfechos de haber trabajado por la cultura del mundo. ¡Qué inteligentes somos, caramba!

Y el pobre artista, puesto en el trance, tiene que buscar también el medio de promocionarse, como se dice hoy día. El artista necesita gritar su nombre a cada hora, salir en los diarios, asumir poses. Hacer declaraciones audaces, provocar escándalos, sonar. Y hay que ser originales a toda costa, diferentes, sorprendentes, únicos. La exaltación del individuo llega al

paroxismo. La adjetivación rebuscada llega al absurdo. Todo sirve. Y al final, queriendo ser distintos, terminan siendo todos inevitablemente iguales y dolorosamente fugaces, porque sobre la pobre tela ya no hay más que decir o qué poner.

Esta comercialización descontrolada convierte el arte en moda. Se ahoga en publicidad lo que debiera ser un acto fundamentalmente serio en la vida social y se le hace, repito, un objeto frívolo y pasajero que va y viene con la moda del día, hasta que otra moda lo sustituye. Por eso los ismos duran poco. Se sostienen en la vitrina con el espectáculo y el escándalo. Con el adjetivo y el dinero. Se le sube y se le baja la falda a la pintura y las bellas señoritas que van a las exposiciones entornan los ojos arrobados y pronuncian la frase consagratoria e inmortal ¡Qué interesante!

Y en cuanto el espectador que luego se interesa por la compra de una obra, es muy complejo hoy día el campo de sus preferencias estéticas. Es casi imposible establecer el momento y las razones por los cuales se inclina nuestro gusto por una u otra forma artística. Pero siempre podemos justificar una elección pensando que en esta época todo es legítimo dentro de una absoluta relatividad de juicios, en la que vale todo lo que queremos que valga. Dejamos al azar de nuestras ocasionales preferencias, inclinarnos por ésta o por aquella tendencia. Y luego está la moda que nos lleva y nos trae como ella sabe hacerlo. Cuántas veces compramos un cuadro por recomendaciones del vecino entendido, lo colgamos como el vecino nos dice que se estila y lo admiramos orgullosos frente a los amigos que vienen a la casa a tomar una copa. El otro día he oído a un profesional decirle a un colega "Cómprate un cuadrito abstracto; eso es lo que se está usando ahora en los consultorios elegantes". Y ahí están también los que coleccionan cuadros con criterio histórico o con esperanzas mercantiles —"Ya tengo uno de cada pintor"—. Y los que defienden la adquisición hecha con los argumentos que van recogiendo de periódicos y revistas.

Sí, señores. Alejamiento de la realidad, negación, moda, comedia, drama. Fuga, por los caminos del esteticismo puro, por los vericuetos del sueño y de la locura, de la droga, del truco de la desesperación del hombre solitario. Hervidero teórico e inteligente. Propaganda por todos los costados, comercio abierto. Sólo falta la salsa contemporánea de lo erótico. Unos órganos sexuales que se estilizan y complican de mil modos sutiles en la tela, que se hacen tema único en los best sellers de la literatura mundial, que describen minuto a minuto, con lenguajes metafóricos y retorcidos, aquellos que el hombre viene repitiendo hasta el aburrimiento desde miles de años. Es verdade-

ramente deprimente ver a los viejos geniales como Picasso, Kókoska, Dalí, Quírico, dibujando falos descomunales y sátiros adiposos que persiguen a robustas doncellas despavoridas. Todo eso que ya estaba cientos de veces dibujado en los vasos griegos de la decadencia y que nos viene ahora como el plato fuerte del arte de este siglo, como el grito más alto de los genios en retozo. ¡Bravo!

Y así salimos de estos setenta años. Salimos como de una película de puñetas y balazos. Encandilados con la mala luz del cine, el brazo al cuello de la compañera, despacio a casa a tomar un café. Como si todo lo que quedará atrás al cerrarse el cinema, sólo hubiera servido para divertirnos un momento y ya no tuviera mayor importancia. Tiros y puñetas. Manchitas gordas, explosiones de color, turbulencia escandalosa de líneas fragmentadas; habladuría por lo difícil y lo alto. Salsa erótica, para ver si nuestros estómagos cansados logran de nuevo digerir la vida.

¿Pero esto es el arte de verdad?

¿Es que la gente que va y viene por las ciudades del mundo, esto que se llama pueblo, masa, habitante con impuestos que pagar, posible soldado de una guerra posible, padre, hermano, hijo, amante, esposo, amigo, hombre de la tierra, no va a tener en el arte otra cosa que un placer que se recibe de sentado? ¿Es que para eso sirve el arte? ¿Para adornar, para divertir, para entretenernos con sus acertijos y rompecabezas? ¿Para negar la vida que vivimos, el paisaje que amamos, la tierra de la que estamos hechos?

El arte pertenece a la categoría de las cosas sustanciales del hombre, como la respiración, el hambre, la pena, el llanto, el amor. No experimenta evoluciones de lo menos a lo más, de lo simple a lo complejo, como ha evolucionado la ciencia o la técnica. Es, en cada caso, como la gente que lo hace y debe responder en la plenitud de sus fuerzas expresivas, a la suma de las exigencias espirituales del grupo humano que lo produce dentro de un ambiente dado.

Las pinturas de las cavernas prehistóricas no son inferiores a los más puros dibujos de Matisse. Nadie ha hecho mejor anatomía que los escultores griegos. Nadie ha pintado mejor la fe cristiana que los torpes artistas medievales. Sólo hay un arte que logra o que no logra expresar lo que los grupos humanos de ese instante necesitan decir. Entonces surge un arte de época, que la sensibilidad colectiva alimenta y que el genio artístico resume, transfigura y presenta.

Y definitivamente podemos afirmar que todo el arte llamado moderno, no expresa al hombre contemporáneo. Hay un divorcio absoluto entre la gente y el artista. Existe una élite que aplaude, usa y mal digiere un arte para élites. Y allí acaba su influencia. En las paredes de las casas de las ciudades que exportan ese arte de moda, nadie cuelga ni las reproducciones baratas de esas obras.

El habitante de esas ciudades pasa de largo por los escaparates de las galerías donde ese arte se vende. Mira aburrido los malabares de sus formas abstractas. Porque al hombre de hoy no lo expresan esos productos sutiles de las lucubraciones estéticas, como no lo representan las imágenes que dicen traducir la velocidad, el maquinismo industrial, la energía atómica, la conquista del espacio, la expansión asombrosa de la ciencia, el desarrollo de la civilización, los medios ultramodernos de comunicación, la penicilina, el radar, el KH3. Ni siquiera lo representan las referencias a las profundidades de su vida mental y a los misterios de la locura que la ciencia bucea. Ni el desarraigo, la miseria, la angustia, la incertidumbre, el miedo, la explotación, el crimen. Lo que importa de todo eso para el arte es el modo como el hombre sufre y rechaza o aprueba y acepta la acción de esos factores, que lo hunden o lo levantan, que lo llevan a la justicia y a la paz o a las cárceles y a los crematorios.

El arte no tiene que ceñirse a los cambios que la técnica impone a la civilización, sino atender, repito, a la respuesta que los seres humanos dan a esos cambios. El primer astronauta que llegó a la luna no se puso a escribir fórmulas de mecánica espacial sobre el suelo del planeta violado. Se santiguó en su fe y dijo una frase de amor y de nostalgia por los seres que él había dejado allá en la tierra distante. Sin duda en el futuro los hombres se familiarizarán con el espacio. El misterio del cielo quedará abierto a la ciencia y no podemos calcular lo que será la vida del hombre para entonces. Pero el arte seguirá siendo indispensable para fundar los hitos de su marcha, para mantener la cohesión entre su voluntad de hacer y su necesidad de sobrevivir entre los otros. A donde quiera que vaya en su aventura, el hombre volverá la mirada a sus semejantes y al lugar en que se halle, y el arte seguirá cumpliendo, para siempre, su natural destino.

Eso es lo que caracteriza al hombre: lo eterno de su condición. Vaya en burro o en jet, duerma en el suelo o en el más suave de los colchones superplásticos. Es la civilización, científicamente tecnificada, la que ha dado tremendos saltos en la manera de satisfacer las necesidades primarias del hombre: comer, protegerse, reproducirse, poseer. Pero los sueños del hom-

bre, sus sentimientos, sus ideas, sólo pueden ser expresados de modos directos, con elementos familiares a todos, con un lenguaje que venga de él y vaya a él, sin deformaciones artificiales ajenas a los fundamentos biológicos de su propia naturaleza. Esa es la función del arte, su origen, su destino. Si no los cumple, se traiciona. Pero esa traición no dura mucho tiempo. Hay ríos subterráneos que preservan su esencia y lo conducen a los grandes momentos de la historia.

E históricamente, basta tomar la perspectiva necesaria para comprender que todos los juegos intelectuales y los variados ejercicios de ese arte individualista y solitario, no alcanzan a dar unidad a una época que carece de ella. El arte es un fenómeno colectivo de comunicación; pero si una época carece de ideales comunes, al arte le queda muy poco que decir. Entonces, como en todas las etapas de decadencia, se comienza a dar validez únicamente a los medios, a las formas de decir, y se desdena el contenido. Luego es muy fácil proyectar esos juicios hacia atrás y acomodar la historia para que ella pruebe las tesis puristas que se le imponen. Pero lo cierto es que durante setenta años, el hombre no ha tenido ideales comunes capaces de agitar la vida desde la calle hasta el lienzo. Al quebrarse la llamada cultura occidental, por la transformación inevitable de sus bases materiales, perdió sentido la estructura social sobre la que el arte descansaba. El fracaso del maquinismo y las guerras mundiales, hicieron por otro lado tambalear la fe en el hombre. El artista no encontraba una salida, acosado por la necesidad de ser uno mismo cuando no hay nada que lo sostenga afuera en un mundo sacudido por la muerte, por la explotación sin rostro y sin piedad. Y el artista, siempre encerrado entre las paredes de una frágil individualidad amenazada, ensayó todo, hasta el salto mortal en el vacío de la propia vanidad. El resultado fue el desarraigó que acaba en aislamiento y la negación sistemática de todo lo que ata al hombre a la vida.

Y entonces se dio vuelta al asunto, y mintiéndose a si mismos, proclamaron que todo lo que hacían era la demostración de la absoluta libertad del artista para elegir las formas que quisiera. Y a todo lo que no encajaba en este campo experimental y abstracto, se le llamó arte decadente, alienado, dirigido, pasista, revolucionario, anecdótico, folklórico, turístico. Como si un simple decreto de cualquier gobierno pudiera cambiar la naturaleza del arte y su destino. Y como si no estuviera dirigido y alienado —¡y de que modo!— el arte al que se le convierte en materia de negocio, dentro de una maquinaria comercial de la que no puede escapar.

Todavía se recurre a la ciencia en procura de nuevas justificaciones. "Los medios audiovisuales modernos —se dice— se han desarrollado tanto, con las técnicas científicas, que al arte sólo le queda el dedicarse a la creación pura". Y esto desde luego, lo dice y difunde el moderno mecanismo audiovisual, en programas preparados sutilmente por gente que sabe lo que quiere.

Aquí vale mencionar un hecho importante: Durante todos estos setenta años, junto a los ismos del escándalo, se ha hecho siempre un arte que respetaba la coherencia lógica de las cosas y sus relaciones con el hombre y el medio. Un arte figurativo, como dice la palabreja. Y se ha hecho en una cantidad y en una calidad que soprepasan en mucho las de los ismos conocidos. Hay también nombres gloriosos en este campo extenso: Barlack, Nolde, Kolwitz, y mucho de Picasso, de Matisse, de Morandi, de Vlaminck, y de cuantos más. Pero este arte tampoco llega a caracterizar nuestra época porque una parte de él, la menor, se mantiene anquilosada en el viejo academismo, otra parte se somete en exceso a la esclavitud de la fotografía y la otra, la más grande y valiosa, no alcanza, sin embargo la vitalidad suficiente para imponerse a todas las otras formas de expresión que se multiplican en su tiempo. No obstante, todo ese arte es como un campo fértil, preparado para la siembra que ahora llega. En ella no habrá retornos a formas agotadas. Ni repeticiones de juegos formalistas. Ni la fotografía servil de las cosas. Vendrá un arte directo, simple, en el que los hombres de todas las épocas puedan seguir hablando un lenguaje sencillo para todos los hombres de la tierra.

Setenta, noventa años...

La tierra entera está sacudiéndose porque la vieja estructura del capitalismo se viene abajo. A donde miremos, el estruendo es el mismo. Aquella comedia que comenzó con los galeones llenos de oro y los abordajes de película y culminó con la esclavitud de los países coloniales, se ha terminado. La historia de Asia, de África, de América, cambia otra vez. Se acabaron las potencias colonizadoras. Los monstruos del fascismo morirán también. Los creadores de los monopolios, de los trust, de las gigantes compañías internacionales que todo lo compran y todo lo venden, tienen sus días contados. Las riquezas del mundo, arrancadas de las manos de los que las producen, ya no fluirán por el mundo para engordar el poder de los imperios. Con el trigo y la lana, los minerales y el petróleo, fueron también las drogas, la prostitución y el crimen organizado. Entre conferencias de paz, se consumaron las matanzas de Corea, de Vietnam, de Indochina, de Biafra, de Chile. Se concentró en los templos de la ciencia a los sabios de la tierra para que curaran los

viejos males del hombre con miles de pastillas y pudieran matarlos por millones con una sola bomba. Y ahora todo comienza a derrumbarse. Como en la vieja Roma, ya se resquebrajan los cimientos y se van anquilosando los tentáculos.

Con el primer vuelo espacial, el sacudimiento de todo el mundo sometido marcó la nueva etapa que hemos comenzado a vivir. Fuerzas nuevas nacen de pronto y, desde países explotados, unos barriles de petróleo que no llegan, dejan a oscuras a las ciudades orgullosas. De todos los rincones del mundo sube el rumor de las inmensas mayorías postergadas que de modos diversos van a ser las dueñas de la historia.

A veces uno se pone triste. Hay cosas que amamos, cosas bellas en este mundo que se acaba. Pero hay otras, tanto o más bellas en el mundo que viene.

Y nadie puede detener este proceso. De animales pasivos de consumo, nos estamos convirtiendo en voluntarios factores de nuestro propio destino. Los que mandan ahora en el mundo, ensayan febrilmente tratados y fórmulas que detengan o sustituyan este dramático proceso irreversible. No hay tales fórmulas. Se aplicarán unos días y luego serán sobrepasadas. Hay una conciencia nueva en el mundo de la que están naciendo formas justas de gobiernos para las sociedades y formas adecuadas para el arte de todos los pueblos.

Setenta, noventa años. Miramos hacia atrás. Un aire de nostalgia nos envuelve. Hemos crecido dentro de este mundo. Repitiendo los nombres que ahora van apagándose uno a uno. Y como hijos del siglo, nos vamos a poner sentimentales... Y de pronto resuena la voz de los muralistas mexicanos. La voz cálida de Rivera. La voz grave de Orozco, la violenta y subversiva de Siqueiros. ¡Hay que llevar el arte a los muros de las casas, a los caminos, a las plazas públicas, a los teatros, a las barriadas, a los estadios! ¡Hay que hacer que la pintura, desde los muros, grite a la historia lo que el hombre ha venido callando! ¡Hay que devolver a todos los hombres el dominio del arte y la belleza!

Creo que no se ha medido todavía en toda su importancia este grito de la pintura mexicana. Se le ha querido encerrar en las fronteras geográficas de su pueblo. Se ha pretendido ignorar la trascendencia internacional de su influencia. El significado de su actitud y de su ejemplo.

Sobre todo para nosotros, que vivimos explotando turísticamente la herencia de los indios; pero que no hemos hecho nada por entender su mensaje ni la profunda belleza de su obra, de

todo ese arte indígena que parece corresponder en sus tonos dorados y en sus líneas ondulantes, al paisaje en que nace y al color de la tierra. Nosotros seguimos condensados en las ciudades, copiando los modelos europeos. Qué deprimente es entrar a las exposiciones de arte y descubrir detrás de casi todos los cuadros expuestos al autor extranjero al cual se está mal copiando. Miramos con ojos desdeñosos y burlones los esfuerzos de Urteaga, de Vinatea, de los indigenistas, de los muchachos sin nombre que bajan de la sierra con los ojos llenos de luces, de colores, de cantos. No son modernos, decimos. No están en la hora. No han sentido la voz universal. Y para que la sientan, los ayudamos a irse a París.

Nos olvidamos que la pintura es un oficio que se aprende pintando, sin tener que viajar, y que no se es moderno porque se es más o menos arbitrario o abstracto, porque se pinta en difícil y se habla de lo mismo. Se es moderno cuando creciendo desde el suelo en que nacimos, con medios que todos entiendan, logramos transmitir la experiencia intensa de la vida contemporánea, de sus problemas, de sus anhelos, de los sueños del hombre que nos rodea en ese instante.

Por eso es tan grande la importancia del gesto mexicano. El muralismo mexicano sacude el arte de la mala historia de estos años y recupera las superficies inmensas de las cosas del hombre para que el hombre pueda afirmar en ellas su destino. Hacia siglos que los muros de las casas estaban silenciosos o que sólo se ocupaban para contar historias de reyes y batallas. Por los mexicanos, los muros se pueblan otra vez de la vida cotidiana, del esfuerzo de todos, de cantos, de sueños colectivos.

Diego Rivera, con una pintura ordenada, sensual y alegre a la vez, es el narrador a lo egipcio, el hombre de la fe común a lo medieval, el amante del color y de las formas armoniosas, a lo renacentista, y abre así al mundo el proceso de la historia de México, que es la historia de América. Ningún discurso, tratado o acción diplomática ha acercado más a los pueblos de América que esos murales llenos de emoción social y de fe.

Orozco es la tormenta, sacudiendo a los hombres, derribando falsos ídolos, levantando los símbolos de la redención social. Une a su dibujo flamígero, hijo del Greco, la voz grave y profunda de las razas de América. Es la pasión de México hablando a todos los hombres de la tierra.

Siqueiros es ya la lucha misma. Es la guerra que estalla desde el muro, que sale a la calle, en medio de la gente, para empujarlos adelante. Impetuoso, violento, obsesionado por las maneras y las técnicas. Siqueiros es a la vez una parte de ese mun-

do que se acaba y una, la de los cimientos, de la época que empieza.

De la primera tiene la preocupación exagerada por los modos de hacer, la efervescencia espectacular con que presenta sus ideas; su afán publicitario y polémico. La complacencia desproporcionada en sus hallazgos técnicos. Y sus sueños ocasionales de un arte puro y tranquilo.

Tiene de la nueva época todo el vigor del visionario que está abriendo caminos para el hombre que viene. En sus temas, en su técnica, en el firme y claro enunciado de sus ideas estéticas y políticas, hay una sola constante: el artista no puede separarse del hombre y el hombre no puede dejar de ser político, si se entiende por política la actividad voluntaria y permanente dirigida a procurar el bienestar y la justicia para todos. Por eso el mismo Siqueiros llama a su arte, arte de América al servicio de la democracia, arte revolucionario que se yergue contra las modas estéticas, contra el chauvinismo político, y que pretende, como el mismo lo dice, una forma nueva para un nuevo orden social, yendo con el hombre y con la fe del hombre, haciendo del artista un hombre público. "Así haremos un arte tan bueno como el mejor de la historia, un arte que a la vez pertenezca a la época técnica y científica en que vivimos".

Mi arte, decía, será dinámico, mórbido, apasionado e imponente. Será escultural, pues será viviente y tendrá un tema obvio. Será de su tiempo, con formas de su tiempo, obvio como el gran arte del renacimiento, hasta que la humanidad comparta el derecho a producir un arte esencial". "Por ahora, el arte formalista carece de eficacia para cumplir con ese cometido revolucionario". Para eso el arte necesita beber en las fuentes cosmogónicas, sostenerse mediante el dominio de lo esencial y del movimiento, en un mundo de exaltación apasionada que, traducido a la pintura, es la revolución misma estallando en el muro.

Para lograrlo, crea una técnica que va desarrollando a lo largo de su vida. Reclama los muros, los toma de donde puede. El caballete no le basta. El mural es el destino del arte colectivo. Lo ataca con equipos de artistas, pintores, escultores, arquitectos, seis, veinte, treinta, cincuenta o más.

Partiendo de series de dibujos previos que traslada finalmente al muro proyectándolos, traza las líneas generales de su composición y luego, sin descanso, trabaja improvisando con frecuencia dentro de la misma ejecución.

Emplea varias técnicas y diversas texturas a veces en el mismo mural. Pinta con pistolas de aire y colores de piroxilina

y de otros materiales que va experimentando. "Los materiales también hablan", solía decir. Pinta sobre cemento, celotex, masonite, asbesto, y a veces utiliza el mosaico de vidrio para cubrir zonas del mural. Usa mucho la fotografía, para estudiar el movimiento y hasta recurre para ciertos efectos a la casualidad cuando los materiales chorrean o saltan en el frenesí de la ejecución.

Rechaza las leyes antiguas de la proporción y las normas tradicionales de la composición clásica. No permite nada que vaya a inmovilizar las partes de su tema. Más que pintar cosas en movimiento, quiere pintar el movimiento mismo. "Toda pintura es una máquina en movimiento" exclama. Crea entonces, la perspectiva poliangular, que rompa el tradicional punto de vista único, con su línea de fuga, y establece muchos puntos de vista, los que van surgiendo dentro de las tres dimensiones del espacio arquitectónico, a medida que el espectador se traslada dentro de él. Así consigue su composición dinámica, que fija en el muro mediante audaces entrecruzamientos de líneas directrices.

Para que esta nueva perspectiva pueda realizarse, simplifica las formas, dejando de ellas lo esencial y eliminando o desdibujando los detalles secundarios que no importan al tema principal.

Finalmente, sin abandonar sus ritmos dinámicos, preconiza la integración de las artes plásticas, para que la pintura, la escultura y la arquitectura unifiquen sus elementos y sus fines, produciendo las tres un arte total. En ese camino, realiza lo que él llama la escultopintura, en la que el color del muro se continúa sobre los volúmenes escultóricos que él ha adosado a la pared buscando una expresión más dinámica, apasionada y realista.

Así, dentro de su enérgico realismo, con una perspectiva que se abre de adentro hacia afuera en toda dirección, con una ejecución de grandes pinceladas que acentúan los ritmos agitados, entre colores violentos y encendidos, Siqueiros parece crear la violencia misma, en un acto delirante de protesta, combativo y permanente.

Pero esas líneas de fuerza de su composición, original, responden en su violencia a conflictos sociales, a masas inmensas de hombres en movimiento agitándose alrededor de alegorías hechas de máquinas extrañas y de seres complejos que expresan obviamente sus ideas políticas y el sentido de sus combates revolucionarios.

Con estos elementos el artista, el revolucionario, logra afirmar su verdad frente a la historia y cumple su destino entre los hombres. Y es eso lo que importa y lo hace grande.

Creo que lo que menos vale en Siqueiros son sus experimentos y preocupaciones de carácter técnico. Lo que el llamaba orgullosamente sus métodos exclusivos y de equipo. Con ellos o sin ellos Siqueiros tendría la misma validez. La pintura de aire y la piroxilina no engrandecen su mensaje ni le dan carácter especial. Con los mismos pigmentos con que el hombre prehistórico fijó sus primeras esperanzas, los hombres de hoy pueden gritar las suyas. Grasa animal y ocres de la tierra. Lo que importa es lo que queda dicho en los murales de Siqueiros. Ni sus juegos técnicos, ni sus discursos retorcidos, ni la ampulosidad de las formas que a veces toma su estilo. Es la intensidad apasionada, la fuerza, la verdad de su mensaje, su vigor, su lealtad al hombre lo que importa. Su camino luminoso y recto en el que todas las voces vienen del hombre y van a él, propósito, fin, motivo y elemento del arte verdadero.

Y así lo cumple Siqueiros. Los temas de sus murales son una canción abierta a la revolución y a la esperanza.

Canto a los libertadores. Humanización de la ciencia y de la industria. Obreros oyendo un discurso. Retrato de la burguesía - La raza contra el mito - patriotas y parricidas. Capitalismo y socialismo - La revolución contra la dictadura. Y el gran mural: La marcha de la humanidad, que fue su última obra.

Hay un rumor que avanza por la historia. Los hombres de todas las épocas van a congregarse frente al propio destino universal. Y van bajando de las cavernas prehistóricas, de los muros egipcios, de los frisos griegos, de los retablos medievales, de las catedrales góticas, de los lienzos oscuros del renacimiento. Van saliendo de las tablas flamencas, holandesas, españolas, de los cuadros de Tiepolo, de Goya; vienen de las calles, de los pueblos lejanos, de todos los rincones del mundo. Salen de los palacios, de los hospitales, de las cárceles, de las trincheras, de las plazas, y van juntándose y saludan a los obreros de las fábricas, a los campesinos, a los escolares, a todos los hombres que trabajan, que sufren, que callan. Y van acercándose y se dan la mano con los hombres que descienden de los muros de Rivera, de Orozco, de todo México. Y comienzan a avanzar entre el llanto de los vencidos, el dolor, la pena, la explotación, el sufrimiento, las heridas, los muertos, las alambradas, las tumbas. Es la historia entera que avanza, es la exaltación creciente del hombre que va uniendo sus voces en una voz inmensa que reclama

justicia, que rompe cercos y prisiones, leyes falsas y mentiras, que se va trasformando en una terrible fuerza irresistible que va a afirmar sobre la tierra el derecho a la vida con dignidad y con belleza.

Y Siqueiros, guerrero, pintor, revolucionario, ciudadano del mundo, enfermo, cansado, herido de muerte, levanta su brazo poderoso y se pone a la cabeza de los hombres que avanzan. Cuatro mil metros cuadrados de pintura. Millones de seres marchando desde la oscuridad de la prehistoria, contra la negación y el crimen, hacia la luz y la justicia...

La muerte de Siqueiros abre la puerta al arte que surge después de setenta años de negaciones y de dudas. Desde sus murales, su obra articula ya el idioma que todos vamos a entender. El arte vuelve a ser el instrumento con que todos los hombres de la tierra podrán decir su canto.

Desde una calle de América, decimos por eso, muy en alto:
¡Honor eterno para usted, señor David Alfaro Siqueiros!

Arte y Derecho

LAS RAICES SOCIOLOGICAS DE LA PROTECCION JURIDICA DEL ARTE

PREAMBULO

El tema “arte y derecho” puede ser tratado, entre otros, desde tres aspectos importantes: el derecho como arte, el arte que expresan el derecho y la justicia, y el arte como fuente del derecho.

El derecho como arte.

Desde el primer aspecto podría ensayarse quizás, el tratamiento de la belleza que se encuentra en el equilibrio entre el derecho y la justicia.

Si partimos de la formulación general de que la justicia es la ecuación entre necesidades sociales (materiales y espirituales) y los bienes suficientes para satisfacerlas¹ encontraremos que el derecho, la norma jurídica, no contiene todavía el precepto que dé a los hombres la satisfacción de vivir libres del temor a la miseria, a la guerra, a la ignorancia; vale decir, la satisfacción de bienestar y paz. El derecho es todavía la cáscara vacía de justicia, si acaso no es más bien el continente de la opresión.

Entonces existe como ideal del jurista, la búsqueda del equilibrio entre el derecho y la justicia, que la norma jurídica corresponda y traduzca, con exactitud el anhelo de justicia de los pueblos.

Este ideal impulsa y hace desarrollar la doctrina del derecho, para que pueda servir a su vez de motor de la acción de los pueblos que avanzan siempre —unos lentamente, otros rápidamente, (los que van rompiendo en este siglo las cadenas del

¹ Tesis que el autor viene desarrollando sobre la justicia.

colonialismo y semicolonialismo, y adquieran la libertad de determinar su destino)—, en busca de justicia.

Es que la ciencia jurídica contenida en los libros, o los escritos forenses, cuando es de la que hunde raíces en la propia entraña social, se elabora consustanciada con el noble barro del pueblo y su infatigable lucha por llegar a los dioses de la Libertad, la Dignidad, la Paz, el Orden, y tomarles los corceles, pero no para la guerra, sino para la trilla de las mieses maduras de la felicidad.

Este modo de ser de la ciencia jurídica, que emerge de las contradicciones de la organización estructural de la sociedad y que tira el hilo de la esperanza del hombre para alcanzar la justicia —que es equilibrio entre bienes y necesidades sociales—, hace que transmitida en el pensamiento escrito, sea también muestra de arte, cuando la sensibilidad del autor lo hace comunicar los urgidos problemas del hombre, bajando la ciencia del cielo de la especulación teórica, a confundirse con las concretas y rotundas exigencias de la realidad; cuando el estilo depurado, que no es ajeno, sino más bien indispensable al jurista; cuando la galanura de la prosa, la limpieza del tratamiento temático, hacen del libro ágil mensajero —que sucio de manos y ojos—, llega a adquirir como las reliquias la pántina consagratoria, que siempre es el mejor premio para la obra escrita ².

Habrá entonces belleza en la correspondencia común, o armonía entre el derecho y la justicia, tanto en cuanto al derecho subjetivo, al conjunto de potestades que la norma otorga, como al derecho objetivo, que es la ley que contiene el precepto.

La armonía entre la justicia y las potestades (derecho subjetivo) determinará indudablemente, la belleza esencial. Se dará la correspondencia entre la norma que se dicta y su cumplimiento, cosa que todavía no existe en las sociedades clasistas, donde la naturaleza de los intereses de los grupos dominantes suele hacer siempre ilusiones las normas dictadas en favor de las mayorías sometidas, dándose la contradicción entre derecho subjetivo y derecho objetivo: la ley se dicta, pero no se cumple.

El caso de la armonía entre el contenido conceptual y la forma, es más propicio para la manifestación de la belleza. La forma del escrito jurídico, sea el texto de la norma de derecho,

² Antonio Sánchez, Escultor, de Carlos Ferdinand Cuadros. Ensayo escrito en ocasión de la inauguración de la Exposición del Libro Jurídico de la I Convención Nacional de Facultades de Derecho del Perú, juntamente que la Exposición de Esculturas de Antonio Sánchez. En **Revista del Instituto Americano de Arte**, año XI, N° 11, 1963, p. 244. Edit. Garcilaso, Cuzco, Perú.

el tratado de doctrina, o el escrito forense o judicial, puede ser también bella, cuando por la claridad, precisión o elegancia del estilo (sin caer en la retórica), la norma, el tratado, el escrito del abogado o la sentencia del juez, resultan continente agradable de un concepto de justicia.

Esa belleza —decíamos cuando ensayábamos algo sobre el lenguaje forense— resulta del equilibrio entre la exactitud sustancial del derecho reclamado, y la belleza y precisión de la forma como se lo reclama³.

Es que la literatura jurídica, no se sustraer a las reglas de la literatura general. Es posible, indudablemente, encontrar también en ella, la belleza de la obra de arte. Vienen al acaso, a la memoria, en la literatura jurídica contemporánea, aquel sustancioso y bello ensayo de Leopoldo Alas que prologó la obra de Rodolfo von Ihering, *“La Lucha por el Derecho”*; o la enjundiosa e irónica crítica de Piero Calamandrei al ejercicio de la abogacía, en *“Demasiados Abogados”*; el breviario ético que con tanta precisión y elegancia escribiera Eduardo Couture, denominando *“Los Mandamientos del Abogado”*.

Pero hay que dejar desde ahora esclarecido un hecho: la armonía entre derecho y justicia, no es en realidad expresión de emoción estética, por mucho que sea agradable y complazca al espíritu. Queda solamente en la condición de categoría moral. Su belleza es moral. Agrada porque es buena, no porque produzca goce estético.

En cambio la armonía entre la forma del escrito o la oración jurídica y su contenido conceptual, sí crea la belleza de la literatura jurídica, y puede ingresar en el campo estético. Ahí la emoción del autor, se transmite y recibe, como lenguaje de emoción colectiva. La palabra, entonces no sólo desarrolla el papel del vehículo de comunicación conceptual, sino también de comunicación emocional; es decir resulta lenguaje de sentimiento y por tanto resulta bello. Y ha de tocar entonces los linderos del arte, en cuanto es capaz de contagiar la emoción del autor a la sociedad.

Este tema del derecho como arte, ha sido poco ensayado; tratado quizás mucho más desde el aspecto formal del lenguaje forense o jurídico en general⁴.

³ **Responsabilidad del Abogado**, de Carlos Ferdinand Cuadros. Edit. Garcilaso, Cuzco, Perú, 1954. p. 66.

⁴ Eduardo Couture, en **Los Mandamientos del Abogado**, califica la abogacía como arte, pero no en cuanto al ministerio forense pudiese ingresar en el campo de la categoría estética, sino solamente como destreza en el manejo de las leyes. ‘El arte del ma-

Por eso, dejo insinuado en este preámbulo el tratamiento del tema, al que volveré seguramente para desarrollarlo con profundidad, en otro momento.

El arte que expresa el derecho:

Radbruch, nos ha dado muestra de una impresionante investigación de las diferentes expresiones artísticas del derecho y de la justicia, esto es de los diferentes géneros artísticos y obras de arte, en que el tema es la justicia, la ley, el abogado o el juez⁵.

Creemos que desde la imagen de la Justicia que la escultura medioeval creó, estática, con la espada y la balanza en las manos y los ojos cubiertos a la realidad, hasta la majestuosa escultura de E. Vuchétich que representa la fuerza del pueblo doblando la espada amenazante para transformarla en arado que haga frutecer la tierra y dé sosiego y bienes a los hombres —interpretando desde luego, no sólo una nueva concepción del derecho a la paz, sino de la justicia contemporánea—, a través de todo tiempo, todas las artes han participado en mayor o menor grado en el debate del derecho y la justicia. Los han expresado unas veces —las menos—, exaltando la probidad de jueces, y otras —las mas—, vilipendiando la venalidad de magistrados y abogados, condenando la injusticia, ridiculizando el rigor de la ley que está en relación inversa a la fortuna del acusado.

nejo de las leyes está sustentado, antes que nada en la exquisita dignidad de la materia confiada a las manos del artista". Ed. Depalma. Bs. As. 1950 p. 16.

Francesco Cornelutti, en su **Arte del Derecho**, recurre únicamente a una comparación retórica, entre arte y derecho: "El arte como el derecho sirve para ordenar el mundo. El derecho como el arte, tiende un puente desde el pasado hacia el futuro. El pintor cuando scrutaba el rostro de mi madre, para pintar el retrato, que mas que cualquier otra obra me mostró el secreto del arte, no hacía mas que adivinar. Y el juez cuando escruta en el rostro del acusado la verdad de su vida, para saber lo que la sociedad debe hacer con él, no hace mas que adivinar. La dificultad y la nobleza, el tormento y el consuelo del derecho, como del arte, no pueden representarse mejor con esa palabra: ¡Adivinar, indica la necesidad y la posibilidad del hombre, de ver lo que ve solamente Dios". Francesco Cornelutti, **Arte del Derecho**. Edit. Europa América. Bs. As. 1956.

En cuanto al lenguaje jurídico son notables los trabajos de Rafael Bielsa "Los Conceptos Jurídicos y su Terminología". Edit. Depalma. Bs. As. 1961; de Angel Mazzei, "El Idioma de los Tribunales" en Rev. de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales Bs. As. N° 34 jul-agt. 1953, p. 809; de Genaro R. Carrio. "Notas sobre Derecho y Lenguaje". Ed. Abeledo Perrot. Bs. As. 1965.

⁵ **Introducción a la Filosofía del Derecho.** Gustavo Radbruch, Breviarios del Fondo de Cultura Económica. México D.F. 1955, Capítulo IX, La Estética del Derecho.

¿No es acaso la literatura indigenista latinoamericana una muestra de este anhelo de justicia de las masas oprimidas en el campo? ¿No tiene acaso, el arte revolucionario un profundo contenido justiciero, una esencia reivindicativa de la dignidad humana? Bastaría detenerse a contemplar los murales de Diego Rivera en la Casa de Gobierno de México, o los de David Alfaro Siqueiros en el Palacio de Chapultepec, para comprender el gran papel que ha desempeñado el arte revolucionario en la conquista de la dignidad de los pueblos.

Pero en este ensayo, centraremos la atención en el tercer aspecto: el arte como fuente de derecho.

EL ARTE, FUENTE DEL DERECHO

Sistemática

Dentro del vasto campo en que puede especularse sobre el arte como fuente de norma jurídica —que podría abarcar desde el momento en que se expresa el ingenio creador, en la obra artística, hasta las múltiples relaciones sociales que se establecen con ocasión de la propiedad intelectual—, pretendemos solamente ensayar el tema desde tres aspectos sumamente generales, y dejar sugerida la orientación que debiera tener el derecho tutelar del arte. Por eso, este trabajo se desarrolla dentro de la siguiente sistemática:

1. El origen y la evolución de la protección jurídica del arte.
2. Las causas sociológicas que inspiran el derecho protector.
3. Las características generales del derecho tutelar de la obra artística.
4. La orientación que debiera tener, ese derecho, en la sociedad contemporánea y en la sociedad del futuro.

I. ORIGEN Y EVOLUCION DE LA PROTECCION JURIDICA DEL ARTE

1. *Preliminar. El arte expresa la emoción de la sociedad que lo crea.*

El origen de la protección jurídica del arte, y su evolución, están directamente relacionados con el propio origen y evolución del arte.

El arte es vehículo de comunicación emocional, lenguaje colectivo de sentimientos, en que necesariamente se establece relación estética, entre el creador de la obra de arte (individuo o sociedad), y el receptor del sentimiento expresado en ella, que es necesariamente, la colectividad⁶. El arte, transmite por acto del artista, el sentimiento social.

Consiguentemente evoluciona y cambia de acuerdo con las condiciones estructurales de la sociedad, cuyas emociones traduce, y comunica.

Taverna Irigoyen⁷, dice que en "toda época, de una u otra manera el arte y el artista han sido —respectivamente— testigo y testigo de su tiempo".

El arte de las sociedades pre-colombinas latinoamericanas fundamentalmente arquitectónico, responde al estado primitivo de las relaciones de producción, en que la técnica no ha descubierto aún los instrumentos para poder trozar y pulir la piedra. Se da por eso una arquitectura colosal, de gigantescos bloques pétreos⁸ en los que el estilo y la belleza de la expresión han resultado, antes que de una intención artística consciente, del aprovechamiento de las aristas espontáneas, desniveles y desigualdades que al romperse dejaba la piedra, los que simplemente pulidos han servido de recipientes a otros bloques, que así unidos, han ido conformando un estilo celular, que da a estos monumentos una plasticidad especial.

Seguramente que la arquitectura es el arte, que se manifiesta primero que otros, respondiendo a la necesidad de vivienda. Y cuanto más primitiva es la sociedad que la produce, más colosales son las obras. Los dólmenes, que se construyen aprovechando la propia naturaleza primero, o las construcciones ciclópeas de los antiguos peruanos, revelan que el arte arquitectónico

⁶ "Para dar la definición correcta del arte —dice Tolstoy—, es necesario ante todo, cesar de ver en él un manantial de placer y considerarle como una de las condiciones de la vida humana.

Si se considera así, se advierte que el arte es uno de los medios de comunicación entre los hombres".

Y con toda precisión define el arte: "Esta es una forma de la actividad humana, que consiste en transmitir a otro los sentimientos de un hombre, consciente y voluntariamente por medio de ciertos signos exteriores" *¿Qué es el arte?*, León Tolstoy Edit. Tor. Bs.As. s/f. pg. 38-40.

⁷ J. M. Taverna Irigoyen, *La expresión*, en Rev. "Universidad" de la Universidad Nacional Mayor del Litoral, Santa Fe. Arg. N° 71-jun. 1967. p. 167.

⁸ La Fortaleza de Sacsayhuamán, en el Cuzco, tiene bloques pétreos de más de 500 toneladas cada uno.

co es mucho mas monumental, es decir de mayores proporciones, cuanto más antiguas son las sociedades.

Y es, que como se ha dicho, el dominio sobre la naturaleza, todavía incipiente, no le proporciona al hombre las herramientas con las cuales habrá de fraccionar después la piedra en trozos pequeños —que alivian el trabajo—, y pulirlos por todos sus lados, y construir entonces el estilo de los palacios como aquel Partenón mexicano que tan bellamente exhibe sus grecas de filigrana en Mitla, o los que se levantan en las calles del Cuzco.

La arquitectura colossal, ciclópea, a que aludo, es indudablemente resultado de la creación de grandes masas oprimidas. En contra de quienes pretenden seguir idealizando la sociedad primitiva peruana, creo que Sajsayhuamán, Ollantaytambo, Pisaj o Machupijchu, con ser obras de arte de exquisita belleza, han sido el resultado del trabajo colectivo de muchos miles de esclavos⁹.

Después de la Conquista, que fractura la cultura aborigen, rasgando el lienzo de la historia americana, junto con el alfabeto y la religión cristiana, llegan otras formas de esclavitud. Y el arte también responde a esa naturaleza de las relaciones de producción. La religión desempeñó siempre en la historia, el papel de brazo derecho de la política. Cuando Pizarro llega a Cajamarca, lo hace junto con el cura Valverde quien en nombre de Dios, dispone la masacre de los aborígenes. La religión por eso desempeña importantísimo papel en la Conquista, y en la consolidación del dominio de la sociedad sometida.

El arte de entonces, traduce estos hechos y adquiere en la Conquista y la Colonia, gran importancia el arte religioso católico; aunque en realidad haya conseguido muy poco introducir en la conciencia del aborigen la concepción cristiana de la religión. El aborigen de larga tradición panteísta, no comprenderá jamás el misterio de la trinidad, y mas bien, con la mayor naturalidad y espontaneidad, representará en sus pinturas las relaciones conyugales de los padres de Cristo.

En ese momento histórico, brilla con fuerza extraordinaria el arte religioso, expresado en las maravillosas catedrales que se levantan a lo largo de América Latina; en la técnica de los alfareros aborígenes que hacen filigrana de la piedra, transformándola en flor llena de emoción y armonía; en la docilidad con que los retableros —indígenas o criollos— retueren el madero y lo doran exornando con ellos profusamente las iglesias; o el domi-

⁹ El pensamiento científico de José Carlos Mariátegui, Carlos Ferdinand Cuadros, Cuzco, 1960-1967.

nio del color y de la forma, que la reiteración ha de producir en los copistas de lienzos españoles o italianos, a los que la ingenuidad indígena, pagana y naturalista, introduce elementos decorativos antropomórficos, zoomofórmicos, fitomórficos, con los que ha de nacer una escuela pictórica mestiza, propia.

Sin embargo, el brillo que adquieren las artes, sobre todo plásticas, en la época colonial, no significa que exista una alta evolución de las relaciones de producción de la sociedad que las creó. Esas relaciones han sido de sometimiento esclavista, de apoderamiento de todos los bienes de los conquistados, de explotación brutal de la energía-trabajo de los grupos sociales sometidos.

Pero esa sociedad, como la sociedad griega, presenta ante los ojos del mundo, un elevado grado de evolución artística. Aunque sólo de arte religioso. Como bien sostiene Lucio Mendieta y Núñez "el arte indígena decae visiblemente"¹⁰.

Es que el principio de la correspondencia entre las formas materiales de producción y la evolución de la conciencia social (arte, derecho, religión, etc.), no es un principio dogmático, rígido, casuístico¹¹.

Finalmente en la época republicana, las relaciones de producción coloniales se proyectan sin mayor modificación dentro de la nueva forma política que encuentran los pueblos latinoamericanos. El único cambio que sufren, es el de los cuadros de dirección. En lugar de los cuadros de dirección españoles, son los cuadros nativos. Pero no han cambiado —y yo creo que hasta nuestros días—, ni el apoderamiento latifundista de la tierra, ni la explotación servil de los herederos de los conquistados.

Al contrario, se ha agravado el estado de sometimiento de nuestros pueblos que pertenecen a la "orla periférica" de la humanidad, al decir de Cándido Méndez¹², por la penetración del capital monopolista extranjero, a cuyas manos pasan cada vez mas riquezas nacionales, empobreciendo a los pueblos que sin embargo de ser dueños de éllas, no las pueden usar.

¹⁰ **Sociología del arte**, Lucio Mendieta y Núñez, Rev. Mexicana de Sociología, año IX, citado por Luis Recasens Sichez, en **Sociología**, Ed. Porrúa S.A. México, 1965, p. 647.

¹¹ Marx admite la desigual relación entre el desarrollo de la producción material y el arte. En su **Crítica de la Economía Política**, dice "Es cosa perfectamente sabida que ciertas épocas del más alto desarrollo artístico no están en relación directa con el desarrollo general de su organización". Citado por Hail Lifshitz, en **La Fisología del arte de Carlos Marx**, en **Dialéctica**, N° 12, La Habana, may-agt 1944. p. 208.

A esta sociedad latinoamericana, que en realidad, en nuestro concepto no tiene sino dos hitos definidos en el decurso de su historia (el primero que viene del origen del hombre americano hasta la presencia de los conquistadores europeos, y el segundo, desde la Conquista, hasta nuestros días, con las excepciones interesantes de México —que en medio siglo va recogiendo lentamente el fruto de su Revolución—, y de Cuba, que en el último decenio traza una nueva línea en el desarrollo de los países latinoamericanos); a esta sociedad, digo, corresponde el arte de una sociedad en vía de desarrollo. Es decir un arte alienado, que avanza penosamente sobre las espaldas del esfuerzo individual del artista, y que traduce en la mayor parte de los casos, las emociones y deseos de los grupos feudal-oligárgicos que detentan el poder, si acaso —por fuerza de la necesidad—, no se convierte en arte de encargo —que deja de ser arte—, destinado a complacer el paladar de ciertos grupos de las propias clases dirigentes.

Sin embargo, no seríamos justos si no reconociésemos que esas propias condiciones estructurales de opresión, y la esencia de lenguaje colectivo que tiene el arte, han hecho nacer también un arte revolucionario, rebelde, que expresa el sentimiento de las grandes masas oprimidas. En la sociedad dividida en clases, y sobre todo en la sociedad subdesarrollada, no sólo existe el arte que expresa los sentimientos de los grupos gobernantes, sino también el arte de las masas populares, que se identifica con su permanente reclamo y que lo expresa y demanda. Esto, independientemente de la propia forma, o más bien del estilo de expresión estética. Sin embargo de los cambios de las formas de expresión, se mantiene siempre un contenido revolucionario, más o menos directo, según el pensamiento y ubicación del autor.

En la sociedad sub-desarrollada, la evolución del arte es sumamente penosa, como lo es la de la educación y otras manifestaciones de la cultura espiritual. La sociedad en vía de desarrollo se caracteriza por su insensibilidad ante los menesteres de la cultura. La educación y la cultura no son frutos de los huertos de la oligarquía y del imperialismo¹². Lo dicen los altos porcentajes de analfabetismo de las masas indígenas latinoamericanas, la pauperización de los pueblos que exhiben nive-

¹² **Nacionalismo e Desenvolvimiento**, Cândido Mendez. Instituto Brasileiro de Estudios Afro-Asiáticos, Río de Janeiro CB. 1963.

¹³ **Los problemas de la escolaridad en el Perú**. Carlos Ferdinand Cuadros. Informe a la Asamblea Mundial de Escolaridad, Argelia. En Rev. **Educadores del Mundo**, Santiago de Chile, N° 28-ab-may-1967.

les espantosos de tuberculosis y alcoholismo¹⁴. Es que la ignorancia y la incultura de las masas, concilian bien con los intereses de los grupos dominantes y con su permanencia en el gobierno de la sociedad.

De ahí que el arte sea flor espontánea que nace y desarrolla en la calle, mas que en la academia, y de ahí también que la máxima conquista en la protección jurídica del arte, sea la protección de la obra artística, del derecho de propiedad intelectual, o derecho de autor, sin tomar en consideración al creador, al artista, de cuyas necesidades no sabe nada el Estado, obligando entonces, a la presencia de un derecho de asociación del artista, que tiene frente al Estado y a la sociedad, los mismos caracteres del derecho sindical, frente al empleador.

2. *Evolución de la protección del arte.*

En busca del origen de la protección jurídica del arte, y de acuerdo con su evolución a través de la historia de la humanidad, quizás podríamos intentar la siguiente clasificación de la protección del arte.

1. Etapa en que no existe protección alguna.
2. Etapa de protección no jurídica.
3. Etapa en que se inicia y organiza la protección jurídica del arte.

Etapa en que no existe protección alguna:

Es indudable que el arte primitivo no tiene aún protección de índole alguna. Las primeras manifestaciones artísticas resultan de la actividad económica del hombre, de su conducta frente a la naturaleza, para dominarla. El arte resulta entonces consustancial a esa conducta social, cotidiana en las labores de producción¹⁵ ¹⁶.

¹⁴ El Perú exhibe vergonzosos campeonatos universales de alcoholismo y tuberculosis. La FAO, lo declaró pueblo en estado de "hambre crónica", por el déficit de calorías que padece permanentemente el habitante peruano, sobre todo andino.

¹⁵ Roger Bastide dice: "La actividad de los primitivos es antes de todo una actividad motriz, determinada por la necesidad de procurar alimentos: caza o pesca, recolección y guerra, y por la necesidad de encontrar abrigo: trabajo de leñador y construcción de cabañas. Pero este trabajo es un trabajo penoso que inspira el ritmo, que regulariza y facilita los movimientos. Y como el primitivo vive en clanes y su trabajo tiene una forma comunitaria, la música y el canto nacieron de la comunicación de esfuerzos. Será asimismo indispensable a su condición, para que la

En el arte sobreviviente —que queda todavía en condición de arte folklórico— de las sociedades conquistadas en América, encontramos muestras claras de ese origen de la expresión artística, en el trabajo. Los indígenas de la sierra peruana, suelen danzar el “huayno”, o la “k’ashua”, colectivamente, cuando van afirmando con los pies la tierra que servirá de era para la trilla. Y cuando recogen y trasladan las parvas, lo hacen sobre sus espaldas, corriendo con paso menudo y rítmico, cantando, no una melodía, sino una sola palabra, sin traducción al español, y quizás también sin significado quechua, que sale de sus labios como una letanía triste que remata en una exclamación¹⁷.

Cuando la danza resulta del ritmo que alivia el trabajo o cuando la poesía se expresa en la leyenda mágica, o el drama alborea en la representación de las peripecias del hombre en la lucha contra la naturaleza —y también ya contra la sociedad—, el arte no tiene todavía categoría axiológica. Es parte del comportamiento productivo del grupo social.

Por eso, su realización, y práctica, la costumbre que lo reitera, no es ni remotamente una protección. Es el propio contenido de la actividad social.

El arte aparece en realidad en el momento en que el hombre toma conciencia del valor expresivo de la actividad productiva; cuando después de mucho tiempo se emancipa ese valor ex-

acción sea eficaz, para que los individuos no se aburriesen, es preciso una medida, un ritmo...” **Arte e Sociedade**, Roger Bastide, Livraria Martins Editora, São Paulo 1945, p. 59-60.

¹⁶ Luckás, en cambio, con mas profundidad encuentra el origen de la actividad artística, en la educación de los sentidos del hombre, que proporciona el trabajo. Dice: “La génesis histórica del arte, en sentido productivo y en el de la receptividad artística, tiene que tratarse en el marco de la génesis de los cinco sentidos, que es el marco de la historia universal”.

“La división del trabajo entre los sentidos, la facilitación y el perfeccionamiento del trabajo por medio de ellos, la recíproca relación de cada sentido con los demás a través de esa colaboración cada vez mas diferenciada, la creciente conquista del mundo externo e interno del hombre a consecuencia de la imagen cósmica, como consecuencia a todo eso pone, por una parte, los presupuestos materiales y anímicos del origen y la evolución de las diversas artes; por otra parte, una vez constituidas cada una, instaura en ella la tendencia a desarrollar cada vez más peculiarmente las propias cualidades inmanentes y a conseguir para estas una tal universalidad, una tal capacidad de comprensión que —sin perjuicio de la independencia de cada arte en particular— penetre progresivamente en lo que es común a todas, el medio de lo estético”. **Estética**, Georg Luckas, Ed. Grijalbo S.A. Barcelona-Méjico D.F. 1966. T. I. p. 240-245.

¹⁷ “Jaychayo, jaichayooo!”.

presivo de la actividad social que le da origen y se convierte en lenguaje emocional, es decir en vehículo sentimental. El hombre entonces toma conciencia de que puede, con el movimiento, el sonido, la luz, el color, la forma, transmitir la emoción, contagiarla al grupo social.

En todo caso, aun después de conocido el arte, no se manifiesta ninguna forma de protección, hasta después de bien avanzada la historia.

Etapa de protección no jurídica.

Podríamos llamarla mas bien mecenista. Abarca un largo lapso de la historia y es posible que originándose en las sociedades esclavistas se extienda inclusive hasta nuestros días.

El cultivo del espíritu, que es privilegio de las clases dominantes, no solamente en la sociedad esclavista, sino también en la feudal del medio-evo, en el Renacimiento y aun en la propia sociedad capitalista —donde como se ha dicho sólo alcanzan las luces del espíritu los grupos dominantes—, determinó que el ingenio creador fuese protegido patrimonialmente; ayudando económicamente al creador de la obra y también al realizador. Por eso no es extraño que el gran personaje (Mecenas) y en algunos casos el Estado (Atenas) —como sostiene Satanowsky¹⁸, protegiesen a los autores, proporcionándoles condiciones de vida, que les permitiesen la realización de la obra.

Jules de Borchgrave, sostiene que las únicas compensaciones que el escritor o el artista esperaban de su obra eran honores, premio o fama y con ello la posibilidad de contar con el favor del Estado o de un Mecenas¹⁹.

Pero junto al genio creador de la obra, existen multitudes de trabajadores que realizan y construyen las obras, sobre todo en la Edad Media, y mucho mas, bajo la influencia del Cristianismo, donde son legiones de artesanos (maestros y aprendices) los que contribuyen a la realización de las obras de los grandes maestros, de arte religioso.

El mecenismo se extiende en algunos casos a estos sectores sociales y no son pocos los artistas que crean, bajo la protección física y moral de entidades religiosas.

¹⁸ Derecho Intelectual, Isidro Satanowsky. Tipográfica Editora Argentina. Bs.As. 1954. T. I. p. 9.

¹⁹ Evolución Jurídique historique du droit D'auteur, Jules de Borchgrave, Bruselas 1916, citado por Carlos Mouche y Sigfrido A. Radaelli, Derechos Intelectuales sobre las obras literarias y Artísticas. Edit. Guillermo Kraft Lt. Bs. As. 1948, t. I. p. 76.

Aquí tampoco, estamos todavía dentro del campo de la protección jurídica del arte. Se trata simplemente de la protección patrimonial de las clases dominantes, al ingenio creador; protección que desempeña un importante papel en el desarrollo de la producción artística a través de todos los tiempos.

Si la antiguedad greco-romana, el medio-evo o el Renacimiento producen obras de arte, que siguen todavía asombrando al mundo, no fue por que existiesen estatutos jurídicos protectores del arte; fue por la acción de los mecenas, impulsores de esta creación grandiosa, cuya conducta sigue haciéndonos reflexionar sobre aquella discrepancia que existe entre la evolución del arte y el estado de las relaciones de producción de la sociedad que lo crea.

Quizás si como conclusión valedera pudiésemos aportar, que es indudable que la creación espiritual desarrolla, en cuanto desaparecen o se atenúan los problemas atinentes a la satisfacción de las necesidades de subsistencia del creador. Si la filosofía griega desarrolló del modo que lo hizo, fue porque eran los esclavos los que atendían a la satisfacción de las necesidades de subsistencia del filósofo, que destinaba su tiempo a pensar y nada más. Del mismo modo, el arte desarrolla en cuanto, no sólo la obra artística, sino el artista mismo es objeto de protección. Se abren amplias las puertas de la inspiración y el ingenio, ahí donde el artista encuentra libertad de creación, por haberse liberado de los problemas pedestres y sin embargo graves de la atención de sus necesidades de subsistencia personal y familiar.

Además, hay que dejar esclarecido que el arte no desarrolla en estas etapas de la historia, como consecuencia lógica del desarrollo de las relaciones de producción; desarrolla por la protección del Estado y del Mecenas, pero fundamentalmente por la acción de las grandes masas implicadas en su creación. No olvidemos que en la Edad Media, sobre todo gran parte del artesano desenvelope su actividad en menesteres de creación artística, y que son legiones de maestros, aprendices y operarios, los que van sirviendo los intereses de las clases dominantes y realizan la obra de arte, en el campo de una relación de trabajo, mas que en el campo de una protección caritativa o munificente. De otro lado, ese desarrollo considerable del arte en las sociedades esclavista y feudal, nos confirma que también la conciencia social re-obra sobre las condiciones materiales de producción. En este caso, la creación artística promueve la actividad cotidiana de los trabajadores manuales —que también resulta actividad de creación artística, en muchos casos—, que venden

su mano de obra primero, y después la obra artística, para poder subsistir²⁰.

Pero mientras esto sucede en las sociedades esclavista y feudal, en cuanto se ingresa a la sociedad burguesa, donde la mercancía gobierna la vida y el espíritu de los pueblos, se advierte notable descenso en la producción artística. Es que la sociedad burguesa se fundamenta en el poder del dinero. La mercancía gobierna el mundo material y espiritual, y hace entonces, que la preocupación fundamental sea acumular dinero, porque la sociedad capitalista se domina solamente con su poder. Esto determina la alineación de la propia personalidad humana, y no es extraño entonces que se advierta un descenso no sólo en la producción artística, sino en todos los campos de la cultura espiritual. La producción de bienes espirituales, es ajena a la naturaleza de la sociedad clasista.

Por eso decíamos que en la sociedad clasista —desarrollada o subdesarrollada, pero más en esta que en aquella—, los menesteres de la cultura no tienen importancia, sobre todo para las clases gobernantes, representativas y defensoras de esta clase de relaciones de producción.

Este hecho determina dos efectos importantes: de un lado que el artista viva a su albedrío, sin que el Estado tenga interés alguno por su capacidad o ingenio, ni por su obra artística; que tenga libertad de morirse de hambre, si acaso su obra —bien protegida por la ley— no tiene mercado. Y de otro lado, la presencia del arte revolucionario, que suelda la rebeldía del artista —sobre todo de extracción popular— con el anhelo de las

²⁰ En el Archivo Histórico de la Universidad Nacional del Cuzco, encontré el contrato de construcción del retablo del altar mayor de la Catedral de esta ciudad, celebrado por el Obispo Bartolomé María de las Heras, con el "diestro arquitecto" José Lucio Villegas, debiendo ser dicho retablo de madera tallada, de dos rostros y cubierto de plata labrada. En ese mismo contrato se hace figurar ya la participación de los carpinteros y plateristas, oficiales y ayudantes que trabajarán junto al Maestro Villegas. Del mismo modo, en las escribanía públicas de la época colonial —cuyos registros integran este Archivo— se encuentran numerosos contratos, en que el artesano dedica toda su actividad al arte, principalmente religioso.

Otro ejemplo de como las masas trabajadoras intervienen en la producción de arte, aun en la sociedad esclavista o feudal, está en los restos arqueológicos del Sur de China, en la Puerta del Dragón de Lo-Yan, donde en la roca de gigantescas montañas se han tallado más de 110 mil budas, de todas dimensiones.

Los siervos que dejaban de atender sus labores agrícolas, las compensaban con el tallado de budas; esto es que el tallado de imágenes religiosas resultaba en cierta forma, castigo y redención de las obligaciones del trabajador.

grandes masas oprimidas. Es dentro de la sociedad capitalista, donde se ha producido el más importante arte revolucionario de todos los tiempos.

Sin embargo en la sociedad capitalista también se han dado casos importantes de mecenismo y no sería aventurado afirmar que el desarrollo de la actividad artística en la sociedad capitalista, se produce mas bien por la vía de la acción y estímulo particular que por la vía estatal.

Etapa en que se inicia y organiza la protección jurídica del arte.

Pese a que la protección jurídica del arte y de la obra del ingenio humano en general, es todavía en última esencia la protección del derecho de propiedad, no se presenta inmediatamente que aparecen la propiedad privada y el estado, los dos elementos de la relación jurídica.

Tienen que pasar muchos siglos para que los bienes espirituales, o mas bien los bienes resultantes de la creación espiritual, sean valorados y cobren trascendencia social que obligue su protección jurídica. Inclusive se han de suceder todavía hechos decisivos en la historia de la cultura, como la invención de la imprenta y la Revolución Francesa, para que recién aparezca la tutela jurídica de la obra artística.

Pese al tiempo transcurrido, la protección jurídica del arte, en la sociedad clasista, no ha conseguido aún obtener la evolución de la producción artística, que debiera corresponder al grado de evolución de las relaciones generales de producción y a los trascendentales avances de la ciencia y la técnica, sobre todo después del descubrimiento de la energía nuclear.

Satanowsky menciona como remoto antecedente de la protección de la propiedad intelectual (pero no explícitamente de la obra de arte), los textos de Marcial y Quintiliano y sostiene:

“Pero esa falta de protección jurídica o de reglamentación “especial no significa que el derecho del autor fuese desconocido en la antiguedad. Se reconocía en la conciencia “popular, pues si bien el plagiario no era castigado, por los “Tribunales, la opinión pública y especialmente los mismos “autores se ensañaban contra él... ²¹”.

Y luego de mencionar al Digesto ²² como fuente jurídica del

²¹ Satanowsky, op. cit.

²² Digesto, Libro XLI, tit. 65. Principio y en el libro XLVII tit. 2º, 14 párrafo 17.

castigo por el robo de un manuscrito, considera que la protección de los derechos intelectuales, empieza legítimamente con la invención de la imprenta.

Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli ²³, ensayan en cambio, una sistemática más coherente de la evolución de la protección jurídica de la obra intelectual: en el derecho romano, el privilegio real y la propiedad intelectual.

Hablamos solamente de derecho de autor, porque en realidad, no existen trabajos específicos en cuanto a la protección jurídica del derecho del artista, o de la obra de arte.

Sostienen los tratadistas mencionados, que la concepción materialista del derecho romano impidió que se hubiese establecido la diferencia entre el derecho de propiedad material y el derecho de propiedad intelectual. Aunque esta afirmación no es absolutamente exacta, porque el derecho romano diferenció entre las cosas (*res*) que eran objeto del derecho de propiedad y los derechos que sobre esas cosas recaían, es decir las potestades del titular, que por su naturaleza son inmateriales; es innegable que en el derecho romano no se conoció el derecho de autor, que después ha de llamarse propiedad intelectual.

Igual que Satanowsky aluden solamente al desprecio y la burla de que era objeto el plagiario ²⁴.

Con la invención de la imprenta que permite la reproducción de las obras, nace propiamente el interés por proteger su propiedad.

Y surge entonces el privilegio real, la regalía que habría de prolongarse hasta la Revolución Francesa, y en algunos casos hasta la actualidad.

Los autores citados sostienen que entonces nace el privilegio, es decir la concesión que hace el rey al autor de la obra, para explotarla con exclusividad. Este régimen subsistirá desde el siglo XV hasta la Revolución Francesa.

Efectivamente, en el momento en que la filosofía de la Revolución Francesa proscribe los privilegios y los actos del rey, para dar paso al derecho de propiedad, el individualismo exacerbado acentúa las potestades del titular del derecho con más fuerza que el propio derecho romano. No olvidemos que el *jus abu-*

²³ Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli, *op. cit.*

²⁴ *Hos ego versiculos, feci, tulit alter honores —Yo hice los versos y otro se llevó los honores.* Virgilio (*op. cit.*).

tere del derecho romano se convierte en el Código de Napoleón en un derecho al aniquilamiento de la cosa.

Bajo esa influencia se habla entonces, no ya de un privilegio o regalía, de una concesión o de un favor que otorga el rey al autor de la obra, sino de un legítimo derecho de propiedad del autor, que se estima "mas sagrado que la propiedad sobre las cosas". Comparando la legislación resultante de la Revolución Francesa, con la que se promulga inmediatamente después de la Revolución de Octubre en la Unión Soviética, Rene Dekkers²⁵, cita la ley de la Asamblea Constituyente de 31 de diciembre de 1790, y la de 7 de enero de 1791 que crean el derecho de representación, y el Decreto de 19-24 de julio de 1793, que reconoce el derecho de reproducción.

Desde entonces hasta nuestros días la protección jurídica de la obra artística es fundamentalmente protección de su derecho de propiedad.

II. CAUSAS SOCIOLOGICAS DE LA PROTECCION JURIDICA DEL ARTE.

1. — *El producto del ingenio humano.*

Como se advierte, desde el Digesto hasta la legislación de la Revolución Francesa existe una clara tendencia a proteger la propiedad de la obra intelectual y dentro de ella de la obra artística.

No existe todavía otra consideración superior para esa protección. Es el derecho de propiedad del autor, "mas sagrado" y respetable que la propiedad sobre las cosas materiales, el que es objeto de la tutela jurídica.

Podríamos decir así, que la protección jurídica de la obra de arte, nace primeramente como protección del derecho de propiedad sobre la obra de arte.

De ahí que primeramente el privilegio real, vale decir la regalía a favor del estado sea un permiso de explotación; que el Digesto sancione el delito contra la propiedad del manuscrito robado; que las leyes francesas de 1790, 1791 y 1793, protejan el derecho de propiedad sobre la obra inventada y organicen con permiso del dueño los derechos a la representación y reproducción.

²⁵ *Introduction au Droit de L'Union Sovietique et des républiques populaires*, René Dekkers. Institut de Sociología fondé por Ernest Solvay Université Libre de Bruselas. 1963, p. 59.

ción de la obra. Esta tendencia no ha de cambiar con el decurso de los siglos, ni siquiera con la transformación de la sociedad capitalista, en su paso hacia la sociedad socialista²⁶.

Los tratadistas del "derecho intelectual" o del "derecho de autor", debaten tesis sobre la naturaleza jurídica de este derecho.

Unos lo creen un derecho inherente a la personalidad, otros un derecho suigénéris, otros lo consideran un derecho de propiedad intelectual, etc.²⁷.

²⁶ El Instituto de Estado y Derecho de la Academia de la URSS, dice: "El derecho de autor regula las relaciones que nacen de la creación y uso de obras literarias, científicas y artísticas.

Los fines principales del derecho soviético de autor consisten en salvaguardar por todos los medios los intereses patrimoniales y extrapatrimoniales de los autores, lo cual debe estimular su actividad creadora, y también en contribuir a la mas amplia divulgación entre los ciudadanos de obras que pueden servir al fomento de la cultura multinacional socialista".

Fundamentos del derecho soviético. Academia de Ciencias de la URSS. Instituto de Estado y de Derecho, bajo la redacción de P. Romashkin. Capítulo IV Derecho Civil soviético, por V. Serebrovski y R. Jalfina. Ediciones en Lenguas Extranjeras, Moscú 1962. p. 265.

Las bases de la legislación civil de la URSS, que entraron en vigencia el 19 de mayo de 1962, hablan todavía de "Copyright", es decir del derecho a la copia, mas bien que del derecho de autor y lo ubican en el Capítulo XIII de la ley de Obligaciones (art. 96-116).

Seguramente que los caracteres mas relevantes de esta normativa, aparte de la brevedad con que se tratan todos los derechos patrimoniales y extrapatrimoniales del autor, serían el hecho de que el monto de la remuneración de la obra está pre-determinado por la ley (Disposiciones del Gobierno de la URSS y de las Repúblicas federadas), que por "regla general el autor ejercita a través de las organizaciones socialistas su derecho y la publicación o ejecución, reproducción y divulgación de su obra". Fundamentos, op. cit. p. 268, y que por la naturaleza de la obra, y en interés de la colectividad, puede en muchos casos (5 casos señala el art. 103 de las Bases de la Legislación Civil), utilizarse la obra sin consentimiento del autor y sin remuneración. Es cierto que en la legislación de la sociedad clasista también se aceptan casos de esta naturaleza, pero por lo general circunscritos a las publicaciones en periódicos o trabajos de corta extensión.

Véase también *Soviet Civil Legislation and Procedure, official Texts an Commentaries*. Translated from the russian by Yuri Sdobnikov. Foreing Languages Publishing House. Moscow./s.f.

²⁷ Sin embargo que Satanowsky, op. cit. p. 7 ubica a Salvat entre los que tratan de un derecho suigénéris, Salvat dice que se limita a señalar las diversas tendencias y pone énfasis en que el derecho de los autores existe y se le reconoce unánimemente, porque es un derecho impuesto por las mas altas razones de justicia y equidad: "con razón se ha dicho que el derecho del autor sobre sus obras era la mas legítima de todas las propiedades, porque la obra es el fruto por excelencia del trabajo de los hombres".

En realidad, la protección jurídica recae en la manifestación objetiva de la creación del ingenio humano, y en el caso que nos ocupa, del genio artístico. Es pues la obra artística, materializada y no solamente la concepción ideal, la que es objeto de protección jurídica. El derecho protege las manifestaciones objetivas que transforman el mundo exterior. Pero en la esencia de esa protección está indudablemente el reconocimiento al trabajo intelectual creador de bienes que satisfacen necesidades espirituales. Pensamos por eso que cuando se habla de "propiedad intelectual", no se incurre en aberración. La propiedad no es sino el resultado de las relaciones de producción en las que el trabajo creador incorpora valor a los bienes. Del mismo modo el trabajo intelectual incorpora valor a los frutos del ingenio humano que transmitidos a la sociedad satisfacen sus necesidades espirituales.

El arte ya lo hemos dicho, no es sino expresión de la emoción social y está destinado a transmitirla a la sociedad. Su destinataria es la sociedad. Constituye manifestación de la cultura de la sociedad y es parte de ella. Por mucho que la creación sea individual, indudablemente que la obra estética corresponde a la sociedad, tanto porque está destinada a ella (comunicación emocional), como porque resulta así mismo de la inspiración social. Las vivencias que se imprimen en el lienzo o en la partitura, no son simplemente la creación abstracta e idealizada del autor, traducen y expresan la emoción de la colectividad.

Y cuando la colectividad las recibe y se representa en éllas, vale decir, re-encuentra en éllas sus emociones, entonces la obra de arte es tal, resulta trascendente. Y lo es mucho mas cuando la emoción es mas sincera y fidedigna. "La verdad en las obras de arte es la dignidad del talento", solía decir José Martí ²⁸.

Tratado de Derecho Civil Argentino. Derechos Reales, Tipografía Editora Argentina, Bs.As. 1952. t. II. 496-497.

Se inspira el Profesor Argentino, en las frases de Chapelier y Lakanal, textualmente reproducidas por Satanowsky, que asimismo reproducimos por su importancia histórica. Chapelier, relator del decreto francés de 1791 relativo a los espectáculos sostenía que "la mas sagrada, la mas legítima, la mas inatacable y si se puede hablar así, la más personal de todas las propiedades, es la obra, fruto del pensamiento del escritor. Sin embargo es una propiedad de un género completamente diferente de las otras propiedades". Lakanal, al fundamentar la ley de 1793 dice que de todas las propiedades, la menos susceptible de contestación, es sin contradicción, la de las producciones del genio". Satanowsky, op. cit. p. 35.

²⁸ Obras completas, J. Martí.— Nuestra América N 8.— Edit. Nacional de Cuba S. A. Habana, 1963 p. 333.

Entonces, la primera y sustancial causa de la protección jurídica es la defensa del derecho al producto del ingenio humano, vale decir al resultado del trabajo intelectual, a la creación del espíritu.

2.—*La libertad espiritual y la protección jurídica.*

Si el objeto de la tutela jurídica —como hemos examinado— es la protección del derecho al resultado de la obra del espíritu, lo menos que las leyes llamadas de “derechos de autor”, o de “propiedad intelectual” debieran contener, es garantía a la libertad espiritual, es decir a la libertad de creación.

Sin embargo, casi ninguna de las leyes contiene esta norma, quizás porque las garantías a las libertades de pensamiento y expresión son garantías contenidas en las Constituciones de los Estados. Solamente muy pocas de las leyes especializadas han tratado el asunto²⁹.

Esto no es casual en la sociedad clasista. Sabemos bien que la libertad del arte es la libertad del artista y que no hay arte libre, sin sociedad libre.

¿Pero, qué es la libertad de creación en la sociedad capitalista? Si la obra de arte es también una mercancía, que se somete a las leyes de la libre empresa, el artista en la sociedad de clases, goza de la libertad de morirse de hambre, cuando sus obras no tienen mercado, o de la libertad de prostituir su arte, para convertirlo en arte de encargo, para el sabor de ciertos grupos sociales que puedan pagarlo. Esto es, la libertad de luchar por la vida, aun a costa de la propia libertad del ingenio. Como los periodistas de la sociedad de clases —que predicen sonadamente la libertad de expresión— que no es sino la libertad del silencio cuando su opinión sea adversa a la del director o gerente del diario.

En esas condiciones, el artista tiene que corresponder, reproducir o transmitir a través de su ingenio, los intereses de la clase dominante.

Por eso, el artista de la sociedad sub-desarrollada y aun de la sociedad clasista desarrollada, es flor espontánea del pueblo;

²⁹ El art. 19 de la Ley Federal de Derechos de Autor de México, Decreto (4-XI-1963, D. O. N° 43 21-XII-1963), es muy importante en cuanto garantiza el registro de obra, el que no podrá negarse ni suspenderse bajo el supuesto de ser contraria a la moral, al respeto a la vida privada o al orden público, sino por sentencia judicial. Fuente: **Repertorio anual de legislación nacional y extranjera**. Instituto de Derecho Comparado. Universidad Nacional Autónoma de México, t. VI, 1953, p. 185.

que nace, vive y perece, sin que le interese ni al Estado, ni al derecho burgués. César Vallejo, a quien alguna vez llamé "El inmortal Caballero de la Pena", podría ser quizás el ejemplo más vivo y palpitante de esta realidad en Latinoamérica.

Dentro de la organización actual de la tutela jurídica de la obra de arte, el artista tiene el derecho de propiedad; y además de los patrimoniales, tiene también los derechos morales a la paternidad de la obra, a impedir su deformación o mutilación, o a reivindicar su autoría. Pero todos esos derechos no servirán para nada cuando la obra no se venda, porque dentro de este sistema de propiedad intelectual, la obra se transmite por compra-venta, llámese a esta forma contrato de edición, o de representación teatral, o radiotelefónica, o de reproducción musical.

Entonces la libertad de creación y el mismo derecho de propiedad quedan como pendulando en el vacío.

El estatuto jurídico, sobre todo de la sociedad clasista, es protector de la propiedad artística, de la obra, y no del creador; del resultado y no del hombre; del arte y no del artista.

Pero el problema de libertad de creación nos lleva además a otro campo conexo: el arte revolucionario.

Por su naturaleza de intermediario entre las emociones sociales, el artista, que hunde las manos en la realidad y recoge de ellas el mensaje de los pueblos oprimidos, necesariamente, tendrá que expresar la emoción de las grandes masas, ansiosas de transformación. Estamos entonces frente a la creación revolucionaria; el arte con raíz social profunda, que se revela contra las condiciones sociales actuales, que traduce el hambre de millones de niños, semidesnudos y prematuramente envejecidos, que vendieron hace tiempo al precio del dolor, la ingenuidad de su mirada; la miseria de millones de proletarios o campesinos, que van cabando sus fosas en las minas de las compañías extranjeras o en los campos de grandes hacendados, sin saber que minas y campos son suyos.

Este arte, no sólo carece de una norma jurídica protectora de la libertad de creación, sino que está proscrito. Frente a esta clase de arte, el derecho que resulta del Estado de la clase dominante —promulgador de leyes que favorecen sus intereses—, es un derecho represivo, negatorio no sólo de la libertad de creación sino inclusivo de la propia libertad individual del artista⁸⁰.

⁸⁰ En el Colegio Francisco Bolognesi de la ciudad de Arequipa (Perú), Teodoro Núñez Ureta, uno de los mejores muralistas peruanos, interpretó el proceso de la historia nacional. La obra

La naturaleza social del arte determina que además concurren muchos y complejos factores sociales, que amplíen la justificación protectora del arte en el campo del derecho.

Esos factores podrían ser analizados todavía partiendo de un intento de clasificación de las causas sociológicas inspiradoras de la tutela jurídica; la tutela jurídica del arte en sí y la tutela jurídica del arte, como medio de otras manifestaciones de la cultura espiritual.

3.—*El arte, bien espiritual de consumo social.*

La tutela jurídica del arte en sí, resulta porque el arte es por si mismo ingrediente de la cultura humana. Su naturaleza de lenguaje emocional, que comunica a los hombres quizás con mas fuerza de conocimiento y persuación que el propio lenguaje oral o escrito, desempeña un papel trascendental en el desarrollo de la cultura universal, en la unificación del sentimiento humano, en la satisfacción de las necesidades espirituales de la humanidad.

Mientras los hombres vivimos todavía distanciados por la diversidad idiomática, el arte nos relaciona y vincula comunicándonos emociones de las que participamos todos, independientemente de raza, ideología o lenguaje.

Y cuando la palabra es insuficiente para expresar la fuerza de la emoción, la metáfora del poeta, rompe la construcción lógica y hasta el significado tradicional del vocablo y penetra la honda del sentimiento. Resulta su vehículo de contagio emocional.

Esta esencia de la naturaleza del arte, de ser lenguaje emocional, sirve pues a la satisfacción de las necesidades espirituales de la colectividad. El goce estético es indudablemente, también, una necesidad de la humanidad, que se puede obtener solamente gracias a la obra de arte y a la creación artística, permanentemente renovada.

Desde el realismo panteísta, que pretende —sin conseguirlo— reflejar sencillamente la naturaleza, pasando por el pop-art que no es el arte popular, pero que si se produce con los elementos mas sencillos y con los que cotidianamente está en contacto

era indudablemente incompatible con el momento en que gobernaba el general Odría, que ultrajo la obra, y la libertad y mando borrar el mural.

el autor ³¹ hasta llegar seguramente al arte cinético ³² en que se conjugan el movimiento, la luz, y el color, para solaz del espíritu; o la combinación de luz y sonido que crea el teclado electrónico ³³, en todo momento, el propósito fundamental, esencial, del arte, ha sido complacer el espíritu, es decir atender a la satisfacción de la necesidad espiritual del goce estético.

Y ésta de por sí, debiera ser razón importante para la protección jurídica y social del arte. No puede ser solamente objeto de protección jurídica la propiedad de bienes materiales; lo debe ser también la creación, producción, difusión y fomento de los bienes espirituales.

Sin que esto quiera decir que pisemos el terreno de arte-purismo y que pretendamos una protección jurídica del arte por el arte. El arte-purismo para nosotros no existe. Ya lo hemos dicho, el arte nace de la sociedad y vuelve a ella. La representa y traduce. Como toda forma de organización de la conciencia social, expresa indudablemente el grado de evolución de la sociedad que la crea. Y teniendo por tanto una finalidad social, siendo como decimos un producto de consumo social, no puede ser un arte en sí, por mucho que su destino esencial sea simplemente la satisfacción del goce estético.

4.—*El arte vehículo de otras manifestaciones culturales.*

Pero además, de este aspecto sustancial, el arte debe ser protegido, porque constituye medio de desarrollo de otras manifestaciones de la cultura.

³¹ Ha dicho un serio teórico argentino, Jorge Glusberg —dice Taberna Irigoyen, op. cit. p. 176—, que “El pop representa la sátira espiritual y lírica de nuestra existencia urbana”.

³² “Todas nuestras búsquedas en conjunto se denominan de un modo absolutamente convencional arte cinético. Cinético porque se basa en una cualidad distintiva principal: el movimiento como forma de expresión artística (por supuesto que el movimiento se entiende en la acepción más amplia). Proponemos el empleo de todas las posibilidades y medios (técnicos y estéticos), de cualquier fenómeno físico y químico e incluso de todas las especies de arte como medio de expresión artística... El movimiento, la síntesis y la simetría nacieron a consecuencia de diversas sensaciones internas y de la actitud general hacia el mundo y el hombre, hacia la vida y la muerte. León Nusberg. Tomado de *El cinetismo, arte de la vida* de Eugenia Kasatkina. Boletín Informativo de la URSS, México 15. Agt. 1963. p. 20.

³³ K. Leontiev, patentó en 1960 un teclado de luces, dando realización a la idea de Alejandro Skriabin que medio siglo antes pensó en presentar simultánea y armónicamente la música y el color. *Síntesis del color y de la música*, por K. Leontiev. Boletín de Información de la Embajada de la URSS. México, I. Junio. 1966.

La actividad artística es utilizada con sumo éxito en este momento, en la enseñanza, cuando los sistemas audio-visuales, que hacen ingresar en el salón de dictado la cinematografía —el arte de masas por excelencia— que fundiendo plasticidad de imágenes, movimiento y sonido, sale de la condición de elemento auxiliar de la pedagogía, para ingresar en la categoría de un método didáctico.

El arte es asimismo utilizado en la medicina, sobre todo el arte musical. No sólo casas de reposo europeas y de países socialistas, ofrecen el dulce silencio del ensueño musical, sino también hospitales y policlínicos.

Pero estos usos del arte, que debieran igualmente hacerle merecer protección jurídica al derecho del autor, en los contratos de edición, reproducción cinematográfica, representación teatral, etc., tienen su expresión más notable en el llamado diseño industrial, que también es un arte de masas, pero que es resultado de la organización clasista de la sociedad, donde el arte se convierte en vehículo de propaganda, proclama la mercancía y alcanza mayor éxito, en cuanto mayor es la venta del producto que anuncia. Es tal vez el producto artístico más refinado de la sociedad capitalista.

Y está bien pagado por su puesto. Su técnica evolucionada facilita también la producción en serie y la organización comercial del artista.

5.—*Las raíces sociológicas de la protección jurídica del arte histórico y de los bienes del patrimonio cultural de los pueblos.*

En este campo, el asunto es un tanto diferente. La cultura es el proceso de transformación de la naturaleza al servicio de las necesidades materiales y espirituales del hombre.

De ese modo la cultura abarca la propia historia de la humanidad, que es la historia de la lucha del hombre contra la naturaleza, primero y la lucha de clases, después.

Este concepto de cultura, abarca la espiritual y material. En cada momento de la historia, el hombre crea bienes materiales y espirituales. Es cierto que primero atiende sus necesidades materiales de subsistencia. Y ya hemos visto que la satisfacción de las necesidades espirituales viene mucho después; que el arte nace de la propia actividad de producción sin que el hombre tenga conciencia de su valor estético, al principio.

De esas muestras de la cultura quedan restos materiales que tienen valor histórico, artístico, científico.

Porque fueron el resultado del esfuerzo creador de antiguas culturas, no será objeto de protección en estos casos, su "derecho de propiedad", y se ha hecho doctrina entre los juristas que son bienes que pertenecen al patrimonio cultural del Estado.

Sostengo y pongo énfasis en que esos bienes no son del Estado, porque el Estado no es sino mero administrador de los bienes de la nación. Esos bienes, como las fuentes naturales de riqueza, el agua, la tierra o las minas, son de la nación, vale decir del pueblo.

Jurídicamente, el Estado no es titular de ningún derecho de propiedad. Esta doctrina hay que afianzarla en los países en vía de desarrollo, sobre todo sometidos a intereses imperialistas. Es una doctrina que abre las puertas de la liberación. Las raíces sociológicas, que originen la protección jurídica de estos bienes, no están pues en el derecho de autor, ni en la propiedad intelectual, son evidentemente distintas.

Esos bienes deben protegerse por su importancia y trascendencia histórica, es decir científica, por ser muestras de arte del pasado, que por ese hecho ingresan en el patrimonio universal; por ser fuentes de atracción turística, y porque constituyen el patrimonio cultural de los pueblos.

En los pueblos donde la historia, no ha sido replanteada sobre bases científicas, y donde ni siquiera se ha utilizado el auxilio de la energía nuclear para la investigación científica, es preciso conservar fidedignamente esos bienes, sin alteración ni deformación o mixtificación, a las que desgraciadamente llegan algunos tipos de reconstrucción, inspirados sobre todo en el afán de atracción turística. Muchos secretos de la historia quedan todavía guardados en el campo del Juego de la Pelota de Montealban, o en el Intihuatana de Machupijchú. Y la arqueología —que viene sumamente rezagada en los países subdesarrollados—, no ha de alcanzar a desentrañarlos, si es que acaso no existe una protección jurídica que obligue a cuidar estos bienes por el caudal de verdades científicas que encierran.

Pero, además, esos bienes dejados por las antiguas culturas —por muy primitivas que sean— tienen para nosotros valor estético. A nadie se le ocurriría negar por ejemplo la plasticidad de la piedra de Sacsayhuaman, transformada por el antiguo peruano en dócil materia, sin embargo de sus colosales proporciones. Aunque los antiguos mexicanos, que levantaron en muchas generaciones las pirámides del Sol y de la Luna en Teotihuacán, lo

hayan hecho para fines religiosos, a nadie en este momento, se le ocurriría negar la belleza que tiene la precisión de sus líneas, la armonía en el ensamblado de sus piedras, la graciosa solemnidad de su grandeza.

Se trata pues de bienes artísticos que pertenecen al pasado, en los que el tiempo ha universalizado el derecho. Pertenecen a la humanidad.

Junto a ellos, existen otros, que tienen naturaleza artística concientemente creada. Son obras de arte (de la época colonial por ejemplo) que por esa sola condición merecen la protección jurídica del Estado.

Todos estos caracteres de los bienes que denomino del patrimonio cultural de los pueblos, los hacen de importancia y atracción turística, lo que de por si también justifica su protección jurídica, no sólo por la trascendencia patrimonial, que tiene el turismo en la renta nacional de los países, sino también, por que el turismo es fuente de cultura. Se aprende siempre por dos vías de experiencia: por la ajena, en los libros, y por la propia, en los viajes.

Y finalmente, estos bienes, merecen protección jurídica, porque constituyen el patrimonio cultural de los pueblos, porque enriquecen el espíritu y desarrollan el conocimiento, afianzan la conciencia de que volver los ojos al pasado, no es para inmovilizarse como estatua de sal, sino mas bien para recoger la invitación de la esperanza. Hay que conquistar el porvenir y construir en él la mansión de felicidad que el hombre espera, para ser dignos de nuestros mayores.

Pero junto al arte del pasado está también el arte vivo de los pueblos, el arte popular, el arte folklórico, que resulta de la creación colectiva de las masas —por mucho que tenga un iniciador individual— y que carece de protección jurídica en muchos países, seguramente porque el derecho es meramente protector del derecho de propiedad sobre la obra de arte y en el folklore no hay titular definido de ese derecho, que lo es todo el pueblo.

Pero el arte popular, el arte folklórico, que tiene la riqueza y espontaneidad de los pueblos, no puede permanecer sin protección jurídica. Es significativo por eso que en muchos países latinoamericanos de rica tradición folklórica, no exista legislación protectora y promotora del arte folklórico, que quiero seguir llamando arte popular, porque es el legítimo arte popular, el que sale de la entraña del pueblo y traduce ingenuamente su emoción, si acaso no es pantomima y lenguaje que expresa también

rebeldías, que no las pueden decir pueblos de analfabetos que no saben leer ni escribir, pero que sí saben cantar, bailar, modelar o tejer.

Todas estas fuentes sociológicas del derecho protector del arte, concurren, casi siempre mezcladas unas con otras, para generar la norma jurídica, que contenga el derecho tuitivo, aunque es cierto que todavía no existe una legislación específica protectora del arte.

La protección jurídica del arte, está incursa en los llamados derechos del autor o "propiedad intelectual" que en forma generalizada garantizan los productos del ingenio humano, en el campo científico, literario o artístico, como lo proclaman todavía las propias Convenciones Internacionales de Berna y Washington.

Es indudable que muchas de estas causas y quizás todas, confluyen a determinar la protección jurídica del arte. El arte establece relaciones sociales complejas con motivo de su creación, difusión y transmisión, y el derecho las organiza. Junto al derecho del autor, aparecen entonces los derechos derivados (del intérprete, del ejecutor, traductor, etc.).

Decimos que estas causas no concurren aisladas para la protección del arte. Concurren mezcladas unas con otras y en muchos casos todas, pero dentro de las peculiares condiciones de la sociedad en que se producen.

En la sociedad clasista, el derecho de propiedad intelectual o el derecho de autor, tiene seguramente importancia principal. Sin embargo el derecho de propiedad del artista, es tan insignificante frente al apoderamiento de los bienes materiales de producción por las clases dominantes, que llega a crear discrepancia entre el artista y el gobernante o las clases gobernantes.

En la sociedad en vía de desarrollo la contradicción es mucho más profunda. Los menesteres de la cultura no merecen atención del Estado.

Conviene a la explotación feudal-oligárquica el primitivismo y mediocridad de estas sociedades, que las masas queden ignorantes, que el espíritu no desarrolle. No existe interés real por la cultura. No ha de interesar la satisfacción de las necesidades espirituales de la colectividad, cuando no interesa siquiera la satisfacción de sus necesidades materiales.

Por eso el derecho de propiedad intelectual, es menos derecho de propiedad privada, en la sociedad capitalista, que en

la sociedad socialista, donde la protección de la obra y la seguridad de su remuneración garantizan la libertad de creación.

III. LAS CARACTERISTICAS GENERALES DEL DERECHO TUTELAR DE LA OBRA ARTISTICA.

De todo cuanto hemos expuesto, podríamos quizás resumir los caracteres de la normativa jurídica tuitiva del arte, del siguiente modo:

1. No existe aun derecho específico protector de la obra del arte y del artista. Las normas que regulan el derecho de propiedad del autor de la obra de arte, se encuentran involucradas en la legislación general protectora del derecho de autor o de la propiedad intelectual. Esto es, que el derecho protector del arte, no es sino parte integrante del derecho de autor.

2. Dentro de la organización jurídica contemporánea —tanto de la sociedad dividida en clases, como de la sociedad sin clases—, la tutela jurídica del arte, recae en la obra artística. Es el derecho de propiedad sobre el resultado del ingenio creador, el que merece la protección de la ley. Este hecho determina que en la sociedad clasista, si la obra de arte no tiene mercado, el artista perezca y tenga que abandonar su actividad creadora para buscar otras fuentes de subsistencia. En cambio, en la sociedad sin clases, la seguridad que tiene el artista de que la obra de su ingenio ha de ser adquirida por las organizaciones del Estado, cuyo precio inclusive está pre-establecido por la ley, le garantiza mantener su actividad creadora, e incrementarla.

3. La legislación tiende universalmente a incorporar en la formación del espíritu de los estudiantes, la preocupación por la creación artística. Con ese propósito se han organizado siempre dependencias estatales destinadas a la educación y fomento del arte. Sin embargo, el resultado que han tenido hasta ahora —sobre todo en los países sub-desarrollados, con muy pequeñas excepciones, entre las cuales habría que mencionar en lugar importante la Casa de la Cultura Ecuatoriana—, es sumamente limitado. Es imposible pretender, independientemente de las condiciones estructurales, formar alta escuela de los manesteres del espíritu, cuando las propias organizaciones agonizan por falta de aliento estatal, como consecuencia del propio sometimiento y sub-desarrollo. Es difícil crea. academias de arte, ahí donde las mayorías padecen hambre y ni siquiera saben leer.

4. En la legislación protectora del arte están todavía ausentes muchos campos de actividad artística, los que con el desarrollo de la ciencia y la técnica, se van ampliando considerable-

mente. Hemos hablado de la cinética, y del teclado electrónico que produce espectáculo de luz y sonido. Pero circunscribiéndonos únicamente a la cinematografía —que es el arte de masas por excelencia—, cuya proyección en la cultura de los pueblos es importantísima, encontramos que en muchos casos, las normas generales de la ley de derecho de autor y del contrato de reproducción cinematográfica, no abarca las complejas relaciones sociales que se establecen entre el autor de la obra matriz, el autor del guión cinematográfico, el intérprete de la acción o el intérprete fundamental de la imagen; el fotógrafo, cuya participación no es solamente la del colaborador que copia servilmente la realidad, sino del creador, que interpreta a través de las imágenes el color o las sombras, la fuerza expresiva de la emoción original y la enriquece muchas veces.

Podemos decir también, que se caracteriza esa legislación por no conceder atención fundamental al arte popular y al folklore, e inclusive al arte natural, es decir a la belleza que ofrece la naturaleza que no es solamente la belleza espontánea de los parajes pintorescos, sino también la belleza que resulta de la tipicidad arquitectónica de los lugares. Seguramente que el esfuerzo más importante en este sentido lo representa —no en el campo legal—, la reunión de la I Asamblea del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) de junio de 1965 en Varsovia, cuyo programa de acción, en relación con la UNESCO, el Consejo de Europa, el Consejo Internacional de Museos, la Asociación Internacional de Arquitectos, etc., favorecerá el desarrollo del amparo legal de la belleza natural.

Del mismo modo, la legislación protectora del arte, no ha concedido la importancia que merece el patrimonio cultural heredado por los pueblos. Los restos de antiguas culturas, tienen importancia artística, además de su extraordinario valor científico y cultural. Sin embargo no merecen mucha atención por los países que tienen la suerte de poseer estos tesoros, a los que el tiempo les atribuye una naturaleza de patrimonio universal.

5. Debemos mencionar que la legislación protectora del arte, siempre dentro del cuerpo de leyes que ordena los derechos de autor, o de la propiedad intelectual, en general, tiene también como característica su internacionalización, que es la internacionalización de la cultura, que encuentra su primera y fundamental norma, en el código de la dignidad humana: La Declaración Universal de los Derechos Humanos, y que aparte de recogérse en la mayor parte de los países del orbe, se expresó asimismo en convenciones explícitamente destinadas a garan-

tizar el derecho de propiedad de la obra artística en el campo internacional.

6. Finalmente, es preciso señalar también que junto a la ley de derechos de autor —porque ella no contiene una protección específica del artista, es decir del creador, del hombre—, ha tenido que resultar un derecho de asociación de los artistas, que se organizan para defender sus intereses, frente al plagio y la piratería de un lado, o frente a la insensibilidad del Estado, de otro. Es un derecho que podría llamarse mas bien derecho sindical del artista, pues tiene las mismas características del derecho sindical general y su ejercicio produce un derecho colectivo del trabajo del artista, capaz de crear contratos colectivos, o acciones colectivas de los trabajadores del arte.

IV. COLOFON

LA ORIENTACION QUE DEBIERA TENER EL DERECHO PROTECTOR DEL ARTE

Está visto que no es suficiente proteger el derecho de autor o la propiedad del autor sobre el resultado de su ingenio creador. La obra artística no es solamente resultado del genio individual, sino también del genio social. El artista recoge las vivencias que la colectividad le proporciona, las traduce e interpreta y las devuelve transformadas en lenguaje de emociones. Existe una relación mutua y profunda entre el artista y la sociedad, no sólo en cuanto a la etiología y destino del sentimiento de lo bello, sino también en cuanto al lenguaje sentimental, pues el arte supera en fuerza a la palabra hablada o escrita y con él se puede inspirar, educar y conducir a las masas.

Este fundamento conduce a sugerir como tendencia del derecho tutelar del arte, la protección del artista y de su obra, haciendo que el resultado del trabajo del artista, deje de ser mera propiedad individual para convertirse en patrimonio cultural de la colectividad.

La responsabilidad de la promoción de bienes espirituales para satisfacer las correspondientes necesidades de la sociedad, es atinente al Estado. Entonces el fomento de la creación artística debe merecer igual protección que la propia educación de los pueblos.

El artista debiera ser atendido por el Estado, que le aseguraría condiciones de subsistencia decorosa, además de adquirirle necesariamente la obra. De ese modo se pagaría al autor el

trabajo intelectual de creación artística, es decir su derecho de autor, y la obra se difundiría, porque pasaría a ser patrimonio de la sociedad; pero el autor conservaría siempre los derechos extrapatririmoniales o morales de paternidad de la obra y de oposición a sus deformaciones o mutilaciones.

Este sistema de organización jurídica de la protección del arte, requerirá indudablemente dos presupuestos fundamentales: verdadero genio artístico, para que las mediocridades no medren bajo el ala protectora del Estado, y una verdadera organización democrática del Estado, que no transforme al artista en un servil instrumento de acción política.

Como se verá hablamos en términos de aspiración y tendencia para un derecho del futuro, no muy lejano por supuesto.

Los pueblos felizmente están adelantando los relojes de la historia.

Danza de “Los Negritos de Huánuco”

Historia

La danza “Los Negritos de Huánuco”, que representa diversos pasajes de la vida de los esclavos negros desde la época de su llegada en el siglo XVI, y durante la Colonia hasta su liberación, se baila desde el 24 de Diciembre hasta el 6 de Enero en homenaje al Niño Jesús.

Situación Geográfica

La ciudad de Huánuco, conocida por sus ruinas arqueológicas y su brillante trayectoria en la gesta emancipadora, está situada a 1,894 metros de altura sobre el nivel del mar en un valle fértil, de clima templado, rodeado de montañas, con ricos asientos minerales y bañado por los ríos Huallaga e Higueras.

Incorporada al Imperio Incaico en 1457 por Túpac Inca Yupanqui la ciudad ahora llamada “Guánuco viejo”, estaba rodeada por un inmenso muro de piedra y contenía magníficos edificios de cantería, templos dedicados al Sol y la Luna, Casa de escogidas (donde se relegaban las jóvenes más hermosas para servicio del Sol) y el Tambo más importante, después del cuzqueño, que servía de depósito y abastecimiento a los Incas y viajeros. Debido a su situación y condiciones naturales fue considerado por los Incas como cabeza de las provincias circundantes y les sirvió de lugar de descanso, donde poseían una casa de recreo, en sus viajes de Cuzco a Quito a través del “Camino Real de los Incas”.

Según el P. Murúa, estando de tránsito la real pareja, fue la Coya (mujer del Inca) en persona a visitar las faenas del agro y, viendo que no abonaban la tierra, pidió estiércol para mejorar la cosecha. Habiéndolo encontrado ella misma, señaló el montón diciendo: “GUANUCA” o sea “he aquí el estiércol” y ello dio origen al nombre. Otra tradición del mismo cronista

cuenta que, habiendo enfermado gravemente el Inca en esta ciudad, un Capitán preguntó por su salud a la Coya y esta le respondió: "GUANUNCA" que significa "morirá".

Son de particular interés las ruinas del Templo de Kotosh, por considerarse que tiene más de 2,000 años y ser el más antiguo de América.

Pobladores

En 1592 el Gobernador Vaca de Castro encargó a un grupo de capitanes españoles, pobres pero de noble estirpe y en pago a los servicios que habían prestado durante la conquista del Perú, la fundación y población de la que lleva por nombre "Muy noble y muy leal Ciudad de León de Huánuco de los Caballeros", cuyo emblema es el León con el águila Real y que fue edificada en una región un poco más baja que la anterior, que fue abandonada, y es conocida ahora con el nombre de Huánuco Viejo.

Fue considerada durante la Colonia como uno de los lugares más importantes de la Sierra peruana por su cercanía a Lima, sus condiciones naturales y, sobre todo, por sus minas de oro y plata que suscitaron gran interés y expectativa entre los señores españoles.

En ningún otro pueblo del Perú, según Ricardo Palma, tuvo la aristocracia tan marcado prestigio como en esta ciudad, donde el pueblo debía prosternarse ante los descendientes de los Conquistadores por cuyas venas corría sangre azul.

Construyeron éstos inmensas mansiones señoriales donde llevaban una vida de ocio y lujo, rodeados y servidos por esclavos importados del África que llegaron a Huánuco, en el siglo XVI, para trabajar en las faenas del campo, de las minas y del servicio doméstico.

Actualmente la mayoría de estos señores, abandonando sus casas, pues las minas no dieron el éxito económico esperado por la falta de transportes y otras dificultades, emigraron a Lima. Los negros murieron a causa del maltrato, o como consecuencia de un clima que les era hostil o se mezclaron a la población indígena pero, en la actualidad, se encuentran pocos en la ciudad. En cambio, llegaron pobladores de otras regiones en busca de trabajo y alojamiento y han surgido poblaciones pobres, de gente por lo general mestiza; las casas antiguas se han derruido por el descuido y falta de interés de sus actuales ocupantes, lo que ha dado lugar a que pierda su fisonomía aristocrática.

Los esclavos organizaban, durante la Colonia, "Cofradías"

en los galpones. Allí evocaban a sus dioses ancestrales y realizaban ritos mágico-religiosos en forma clandestina y a espaldas de sus amos, organizando incluso conspiraciones contra ellos. Los dueños, de otro lado, para poderlos utilizar en casos de enfrentamientos con los Indios, los alentaban en sus costumbres, tratando de mantenerlos aislados temiendo, sobretodo, el



FIGURA 1

intercambio sexual entre ambos grupos que, por lo demás, en su afán de conservar pura la raza, se habían prohibido ellos mismos. En 1546 expedieron una ordenanza (el gobernador Cristóbal Vaca de Castro) que decía: "Ningún negro ni negra sea osado de servirse de indio ni de india, so pena le sea cortada su na-

tura al negro y al indio le sean dados 100 azotes públicamente". A pesar de lo cual siguió, cada vez mayor, el mestizaje.

Dice Huamán Poma de Ayala: "Los negros de guinea bozales, humildes y cristianísimos y bien casados una vez, aman la fe de Jesucristo, son buenos y fieles... y sirven y obedecen a sus amos... resultando excelentes esclavos. Los negros y negras criollas se creen bachilleres, son revoltosos, ladrones, borrachos, tramposos, de mal vivir; de puro bellacos muchas veces matan a sus propios amos; son mentirosos y badulaques, contestan de boca y tienen el rosario en la mano y son hipócritas; no hacen caso de sermones o prédicas; no les importa ser azotados... no hay que fiarse de los negros esclavos, es una gran cosa y un regalo para éstos (los amos) el que tengan hierro en el cuerpo por cencerros".

En una ocasión se juntaron a conversar varios negros cargados de hierro y al reñir entre ellos el uno le dijo al otro: "vos que estáis cargado de hierro por bellaco, borracho y tabaquero" y el otro respondió: "vos por ser fino ladrón y cimarrón estaís cargado de hierro". "Por ello si un negro resultara bellaco, lo mejor y es hasta una santa obra para el servicio de Dios y de Su Majestad y para el bien de su alma y de su cuerpo, cargarlo de hierro; a estos no hay que azotarlos no embrearlos, porque no hacen caso; sólo el hierro los amanza".

1. Figura. En la figura 275 dice: "Negros. Como lleva en tata paciencia y amor de Jesucristo los buenos negros y negras y el vellaco de su amo no tiene caridad y amor de prójimo".

En la primera historia de negros, Fig. 2, dice: "Cristiano negro o negra salen de negros bozales de Guinea de estos salió el Bienaventurado San Juan Buenaventura. Aparece éste rezando ante una imagen de la Virgen con una leyenda que dice: "Su Majestad, el Rey de Guínea es hombre recio que vencerá al gran turco y sugetará para el servicio de Dios y de vuestra Corona Real ayudándole con armas y alimentos.

ORIGENES DE LA DANZA

Gesta Emancipadora

El 15 de noviembre de 1820 tuvo lugar, en Huánuco, la Jura de la Independencia del Perú pero, años antes y después, jugó el pueblo huanuqueño un papel preponderante en las luchas por la emancipación.

Ya en 1912, en la Provincia de Ambo, se enfrentaron de tres mil a cuatro mil hombres al ejército español y se libró una batalla en la que fueron derrotados los patriotas, sus caudillos condenados a muerte y sus bienes confiscados.

Años después lucharon en las batallas de Junín y Ayacucho, sirviendo la ciudad de Huánuco como lugar de aprovisionamiento al ejército, debido a su estratégica posición geográfica.

De 1821 a 1824 actuaron las guerrillas campesinas, entre Huánuco y Yauli, sustentadas por el pueblo indígena para mantener la independencia; e incluso la Comunidad de Huácar, cedió sus tierras al Estado para ayudar económicamente al ejército peruano, comandado por Bolívar.

Liberación de los esclavos

El 3 de noviembre de 1854 el Mariscal Ramón Castilla dio la Ley de libertad a los esclavos negros. Estos, en multitud, se encaminaron a sus lugares de origen.

Esta luz dio lugar al nacimiento de una danza que se fue propagando hasta llegar a los lugares más apartados del Perú y actualmente es bailada por hombres de ascendencia indígena, con ligeras variantes en la música y vestuario, pero casi siempre con el mismo contenido histórico-social, relatando las penurias y la liberación de los esclavos negros. Es costumbre del pueblo indígena el relatar, a través de sus danzas, todo acontecimiento histórico o de importancia que le llame la atención, para recuerdo de su descendencia, llevando una especie de crónica viviente y directa. Se baila en muchos pueblos del Perú bajo nombres diferentes: Morenada, Negrería, Pachawuara, Negros viejos, Rey Moreno, Negritos, etc.

Según Esteban Pavletich la danza "Los Negritos de Huánuco" tuvo su origen en los galpones de los esclavos, y salió a las calles cuando llegó de Huancayo la noticia de la liberación de los negros. Por ello se celebra en los últimos días de diciembre, y coincide con la fiesta de Navidad.

Javier Pulgar Vidal dice que el origen de la danza data de la época de la Colonia en que los señores nobles daban libertad provisional a sus esclavos durante los días de Navidad y éstos, viéndose obligados a ganarse el sustento, recorrían las calles visitando Nacimientos en las casas de los nobles, y, vestidos de

gala con la ropa en desuso que les regalaban los amos, bailaban y cantaban ante el Niño Jesús a cambio de la comida y bebida que les ofrecían los señores.

Según Nicolás Viscaya, posiblemente los primeros personajes, Caporales y Pampas, nacerían en los fundos; pero la escenificación de la danza misma se debería a la asimilación del problema de la esclavitud por la masa indígena, que se identificaría con los negros por la similitud de sus problemas y, habiendo también ellos sufrido castigos y humillaciones, la danza les serviría como válvula de escape para manifestar su descontento y protesta ante el yugo español.

INFUENCIA CORTESANA

En la danza

Con la llegada de los españoles al Perú y la implantación del sistema colonial tomaron asiento en Lima los Virreyes y, con ellos, todo el aparato palaciego: Lujosos vestidos y costumbres resplandecieron en los salones limeños junto con la música y danzas de la Europa cortesana que iban cambiando, conforme a la moda, y sucediéndose: la Gallarda, la Contradanza, el Pasacalle, el Minué, la Cuadrilla y, posiblemente, las Moriscas, danza española que data del siglo XV.

De la dominación de los Moros en España, que duró casi 800 años, y la influencia que ejercieron en las costumbres y en las artes (la cultura exótica de los musulmanes tuvo un gran atractivo para los españoles, aun después de la salida del Califa de Granada en 1492, pues quedaron más de un millón de moros que se convirtieron al cristianismo y siguieron su vida entre los cristianos) podemos encontrar vestigios en el Perú: en la ornamentación mozárabe (el artesanado del techo de la Iglesia de Santa Clara en Ayacucho); en los antiguos atuendos de las tapadas, de origen árabe (en la actualidad pueden encontrarse, en algunos pueblos de la región montañosa de Marruecos, mujeres ataviadas exactamente de la misma manera con el manto negro cubriendo el rostro y dejando ver sólo un ojo), etc.

En su *Historia Universal de la Danza* nos dice Curt Sachs: "La Morisca es la danza que con más frecuencia se menciona en el siglo XV. Morisco es el nombre español de un moro que, después de la reconquista de la tierra española, permaneció en ella convirtiéndose al catolicismo.

La "Morisca", por lo tanto, debe entenderse como el producto de los recuerdos de la época musulmana, en la Europa meridional, trasladados a la danza. Aparece en dos formas: como danza solista, como deben haberla ejecutado los danzarines en las cortes moriscas, y como danza de pareja o de grupo. En Europa el nombre de *Morisca* se debe a muchas danzas corales en formación de doble frente.

En las islas Baleares encontramos una antigua tradición de la "Morisca". Danzan 6 hombres, uno de ellos vestido de mujer llamado "*Dama*" y un Diablo, todos llevan campanillas cosidas a la ropa".

De la Morisca, según Curt Sachs, se derivó la "Morris Dance" inglesa: "Su forma característica, desde el siglo XV, ha sido un grupo que constaba generalmente de seis hombres con un bufón, un muchacho vestido de mujer y otro que llevaba una figura de caballo. Todos ellos llevan trajes fantásticos adornados con abundantes campanillas. También es común el tiznado del rostro. El músico tiene una flauta y un tambor pequeño.

Es una danza expansiva y su fundamento lo constituye esencialmente la fuerza masculina. No cuenta con movimientos ejecutados en punta de pie, ni deslizamientos ni balanceos; su paso es un acto vigoroso de arrojar hacia adelante una pierna, mientras que la otra da pequeños y livianos saltos. Se agitan a un mismo tiempo y vigorosamente los brazos. La forma clásica es la de dos hileras de tres bailarines. Con variaciones innumerables, estas hileras se mueven de uno y otro lado en columna, o se combinan en cadena o bailan opuesta la una a la otra.

Actualmente se usa los nombres de "Negro" y de "Moro" como sinónimos".

Paul Nettl en su tratado *La Música en la Danza* comenta: "La Moresca", baile moresco, llamada en Inglaterra "Morris Dance" se la nombra muy a menudo en el siglo XV. Se encuentra en todas partes donde existe la tradición de la lucha histórica de los cristianos con los sarracenos. Se supone que este baile representa una lucha originariamente mora. Se componía en su forma más simple de dos partes de 8 compases cada una.

Paulatinamente se convirtió ese sencillo baile en una pantomima, y luego en un ballet, de manera que tomaron esa denominación obras enteras que contenían un baile moro. El concepto de "Moresca" puede significar un todo o una determinada forma del mismo.

Las "Morescas" de comienzo del siglo XVI pertenecen a las mascaradas y, con ello, a la literatura dramática del Madrigal.

Encontramos en las "Morescas" de Orlando de Lassus raras invocaciones a Alá, pero las figuras negras de Lucía y Georgía tienen ese significado. Fue Nápoles donde más viva estaba la tradición de las luchas con los antiguos sarracenos.

Una vez recibió Lucía de Georgia el mensaje de que su señora le otorgaba la libertad.

Las "Morescas" (baile alrededor del muchacho negro) representa un antiquísimo baile de floración.

Se bailan siempre con campanillas, tienen un baile posterior, que se baila dos veces más rápido. El sonido de las campanillas es característico de las Morescas.

La lucha entre moros y cristianos, y el triunfo del cristianismo parecen haber sido identificados en España con la idea de la Reencarnación y de la Resurrección.

En nuestros días, durante la Pascua, en la Catedral de Toledo, se forma una danza con motivos de la lucha contra los sarracenos.

Su paso consiste en un vuelo marcado con un pie, mientras el otro salta levemente. Tiene el compás simple, las melodías en forma de marchas y en marcadas octavas, acentuadas por medio de campanillas... En Viena estuvieron los bailes "Morescos" muy de moda, por cuanto la capital austriaca en 1529 y 1683 estuvo sitiada por los turcos".

En el tratado sobre la danza *Orquesografía* de Theinot Arbeau publicado en 1588, cuando el autor tenía 69 años, encontramos las siguientes referencias: "La "morisca", como su nombre lo indica, es una danza de origen moro que llegó a Europa a través de España. En mis días de juventud he visto a un chicuelo pintarrajeado de negro, que bailaba las "Moriscas" con campanillas en las piernas y que, caminando a lo largo del salón, efectuaba una especie de pasaje. Las "Moriscas" se bailan en tiempo binario".

Agnes de Mille en su tratado *La Danza* hace remontar la "Morisca" a la era romana, cuando dice:

"En tiempos del solsticio de invierno, época del gran miedo, los hombres saltan y patean la tierra para despertarla, para arrojar a la muerte y algunas veces llevaban campanas y tambo-

riles y eran llamados "Moriscos". Eran entonces prechristianos y gritaban y vociferaban y hacían toda la bulla que podían".

Ferdinando Reyno en su *Historia del Ballet* al referirse a la "Morisca" dice:

"La coreografía tuvo su origen en el siglo XV. Al ritmo de tambores y pífanos, únicos instrumentos usados a la sazón. Este Moro, con la faz embadurnada de hollín y tocado con un turbante, danzaba al estilo oriental y pronto veíase rodeado de sus enemigos, parejamente armados. Aquel simulacro de combate concluía invariablemente con la muerte del "Matachín" (personaje popular)."

"De evocación guerrera, la "Morisca" no tardó en convertirse en diversión. A los combatientes se unía una mujer, cuyo papel corría a cargo de un hombre. Después la "Morisca" derivó hacia las representaciones Sacras, en los Autos Sacramentales presentados en el atrio de las Iglesias. La danza preferida en las representaciones era la "Morisca", ya que su argumento permitía todos los desarrollos dramáticos."

La Reconquista de España marcó terminantemente a los testigos de la Edad Media lo que dio por origen a la "Morisca", verdadera crónica coreografiada de los incesantes combates librados entre Moros y Cristianos.

"La "Morisca", como representación, iba emancipándose y acabó por evolucionar hacia una forma lujosa, plena de fantasía. A fuerza de enriquecerse con colores, tejidos de oro y plata y con la música, ya no se sabía concretamente de qué se trataba".

En el *Diccionario de la Música* de A. della Corte y G. M. Gatti, encontramos la siguiente explicación:

"MORESCA: nombre de una danza de los siglos XV, XVI y XVII, que no tuvo, al parecer, ritmo propio, pero que estaba caracterizada por cierta rudeza. Orfeo de Monteverdi concluye con una. Lassus compuso varias".

Para terminar con la danza quiero recordar que no es costumbre entre los árabes, el bailar juntos hombres y mujeres y que, incluso en las fiestas, se encuentran ambos grupos separados.

En la Música

Respecto a la música de la "Morisca" a pesar de lo que dice el *Diccionario* he encontrado dos ejemplos musicales de esta dan-

za en los libros *Orquesografía* de Arbeau y *Música en la Danza* de Paul Nettl, que reproduczo en la sección de ejemplos musicales.

Pero hay otra forma musical que hay que tener muy en cuenta para el estudio de los "Negritos de Huánuco" y es el "Pasacalle".

El baile de la "Pachahuara" de Jauja, muy parecido a los "Negritos" tanto en el vestuario como en el argumento y coreografía, tiene dos partes muy diferenciadas: la "Pasión" en tiempo lento y compás de 4/4 y el "Pasacalle" de compás binario y similar a la música de las "Mudanzas" en los "Negritos". Va el ejemplo en el apéndice musical.

Encontramos el "Pasacalle" en diversas regiones de la Sierra del Perú. El "Pasacalle" es una forma musical que tiene la característica de estar construida sobre un tema corto de 2 a 8 compases, que se inicia en el bajo y se repite, en infinidad de variantes, en las otras voces. El verdadero "Pasacalle", que es de origen español, está en compás de 2/4 y el nombre significaría "Canción callejera", o sea, que se baila como paseando en la calle. Estuvo muy en boga entre los compositores de clave de los siglos XVII y XVIII.

Paul Nettl en su libro *Música en la Danza* nos dice: "La tendencia a la formación en "Suite" constituye uno de los monumentos musicales más característicos de la música de baile de la Edad Media. "Suite", en su más antiguo concepto, quiere decir la prosecución mutua de dos bailes, que se hallan colocados en posición de variación y de cierto contraste. Pero, desde el punto de vista psicológico, corresponde a las continuas emociones de pasar de lo lento a lo rápido, del baile de pasos al saltado. Más tarde el baile de pasos se convierte en el de un compás dividido por dos, el baile de saltos en un compás de tres.

Lo que nos interesa mayormente desde el punto de vista musical de esas "Suite" de bailes, es el hecho de que estos bailes llegan también a sonar como una *Suite con variaciones*. Unas palabras de explicación merece la "Entrada" que encontramos en todas esas composiciones. Entrada quiere decir lo mismo que un Preámbulo y un final, que ejecutan las trompetas al comienzo, es decir para comenzar algo y aguantarlo, a la salida y al final.

La palabra "Entrada" no solamente significa frase de introducción, sino que es también la expresión que se utiliza para una "Procesión" una mascarada y una escena".

Durante el Renacimiento afirmóse una tendencia hacia la música homofónica (es decir una línea melódica única en que las demás voces sólo sirven para reforzarla o acompañarla), de sentido vertical armónico y fue desapareciendo poco a poco el estilo contrapuntístico de sentido horizontal, propio de la Edad Media.

Todas estas características las encontraremos al estudiar la parte musical en la danza "Los Negritos de Huánuco".

Influencia Religiosa

El Calendario Incaico se iniciaba en el mes de diciembre, coincidiendo con la llegada de las lluvias, la siembra de papas, quínuas, coca, etc., en que se celebraba la fiesta más solemne del año, el "Capac Inti Raymi" o Pascua de los Nobles, en que se iniciaba a los jóvenes en las artes de la guerra y se rendía culto y se ofrecía sacrificios a Inti, el Rey Sol representante de Viracocha en la Tierra y que da vida y calor a los hombres y las plantas; a la Luna, a quien rendían homenaje las mujeres y a Illasca, el dios trino: Padre, Hijo y Hermano en sus diversas concepciones: Relámpago (Culebra de luz), Rayo (Hontero del Sol) y Trueno. En las grandes procesiones la imagen de Illasca seguía a la del Astro Sol.

La celebración del Capac Inti Raymi facilitó, entre los indígenas, la aceptación de la Navidad pues, al coincidir las fechas, ésto les permitía seguir celebrando sus antiguos ritos a través de la fiesta católica impuesta. El Dios Inti fue sustituido por Jesús en una asimilación aparente ya que, según los cronistas, los Indios simulaban dirigirse a Cristo, poniéndose de rodillas ante su imagen y levantando los ojos al cielo pero, en realidad, estaban invocando a sus dioses ancestrales. Naturalmente que, con el tiempo, ha seguido el proceso de asimilación y en la actualidad se encuentra una verdadera yuxtaposición de creencias.

Además de la coincidencia de fechas, hubo otros factores que facilitaron la transposición, como fueron las leyendas existentes acerca de la concepción de mujeres vírgenes por obra de algún Dios. En el Norte, según el Padre Calancha, Pachacámac creó al hombre y la mujer y olvidó los alimentos. El varón murió de hambre y entonces su compañera desesperada, impregnó al Cielo. Apiadado el Sol, le engendró un hijo que Pachacámac, indignado, mató recién nacido. La madre enterró sus restos y de su carne nacieron los árboles frutales, de los huesos raíces comestibles y de sus dientes el maíz.

Otra, proveniente de Huarochirí, y recogida por Francisco de Avila cuenta que una virgen, muy hermosa y solicitada pero que desdeñaba a todos sus pretendientes, fue vista por Viracocha cuando tejía al pie de un lúcumo. Muy impresionado por su belleza y decidido a desposarla se convirtió en pájaro, voló hacia una rama y depositó su semen en un fruto y lo dejó caer. Ella lo comió y quedó preñada.

El Padre Buenaventura Salinas nos cuenta que una mujer muy hermosa y deshonesta llamada Mama Huaco tuvo un hijo sin saber quién era el Padre y se lo entregó a su hermana, maga muy venerada, para que se encargara de él. Esta lo crió en una cueva hasta los 4 años y ambas propalaron la noticia que había de aparecer un niño hermosísimo hijo natural del Sol, Dios supremo, para que fuese bendecido y venerado en toda la tierra, y se llamaría Manco Cápac Inca y, según la leyenda, este niño dio origen a la dinastía de los Incas.

No apareció pues, como algo prodigioso la virginidad de María. La presencia del Niño en un pescbre venía a coincidir con el espíritu agrario del indígena, incluso en la forma de las cunas que ellos elaboran para sus hijos y que son similares.

De otro lado, en Europa, la danza formó parte del ritual católico hasta el siglo XII en que fue proscrito pero, con motivo de los festivales cristianos, sobretodo en la época de Navidad, grupos de hombres y mujeres bailaban y cantaban en el atrio de las Iglesias.

Los españoles fueron los últimos en dejar sus danzas, pero tuvieron que acatar el edicto de la Iglesia. Sin embargo, hasta ahora grupos de niños bailan ante el altar, en algunas ciudades de España, con motivo de la Navidad.

En el Renacimiento se puso muy en boga la representación de Autos Sacramentales también en los atrios de las Iglesias.

De la repercusión que tuvieron estas costumbres en el Perú, nos habla Huamán Poma de Ayala en su Crónica: "Los Ca- ciques Principales, los indios comunes y los pastores, se reunen en los pueblos generalmente los días de fiestas grandes como son: Corpus Christi, Jueves Santo, Pascua de Resurrección, *Pascua de Navidad*, y el día de San Juan, sólo con el objeto de emborracharse y algunas veces para hacer sus idolatrías como se juntaban en tiempo de los Incas.

Todas estas ceremonias revueltas juntamente con las Pascuas y fiestas cristianas las realizaban aún cuando tuvieran que concurrir temprano a misa [y] muchas veces no se les daba

nada por las ceremonias cristianas sino que, al contrario se reunían con ese pretexto para celebrar las idolatrías, con cuyo objeto se escondían en su casa sin ir a oír la Misa".

Y añade: "Los Caciques Principales, indios, indias y sus hijos legítimos, tienen derecho de danzar, bailar y cantar sus taquies, cantos: (Entre otros menciona el *Pingollo*) además de los bailes españoles, de *negros* y otras danzas más de indios, estando *obligados* a ejecutarlas bailando durante las fiestas de guardar, las Pascuas y en todas las fiestas del año señaladas por la Madre Santa Iglesia, siendo merecedores de castigo los que no lo hagan. Debe tenerse en cuenta que para las Uacas, Idi-los, Dioses falsos y Demonios lo hicieron en la época de los Incas, por mandato de los pontífices *Laycaconas* y hechiceros, por consiguiente ahora están *obligados para hacerlo para servir al Creador*, Dios verdadero por *mandato de la Madre Santa Iglesia Romana*; lo mismo deben hacer los cristianos procurando no volver a sus Idolatrías; por cuyo motivo no serán estorbados por los padres y los jueces de este Reyno".

De modo que, así como en el Imperio de los Incas el nacimiento de los príncipes se celebró con fiestas y regalos, desde la Colonia hasta nuestros días se rinde homenaje al Niño Jesús (representado en una bella imagen de madera tallada y policromada, de evidente ascendencia española, lujosamente vestida con ropajes de terciopelo bordados con hilos de oro y plata) a través de la danza; actualmente la de "Los Negritos de Huánuco" que ha sufrido numerosos cambios desde su origen y se ha ido enriqueciendo con los acontecimientos históricos o locales, como veremos en el estudio del vestuario de los personajes que forman la cuadrilla.

PERSONAJES Y VESTUARIO

El conjunto está formado por los siguientes personajes:

- a) Lt Cofradía (integrada por 2 Caporales y 4 ó más parrejas de Pampas)
- b) El Turco y la Dama
- c) Uno o dos Curuchanos
- d) Uno o dos Abanderados.

a) *La Cofradía*

Los Caporales, representantes de la autoridad, látigo en mano, dirigen y adiestran a los Pampas (negros de la Pampa, o sea los que ejercían las faenas del campo) amenazando castigarlos al menor descuido y siendo imitados y obedecidos de inmediato por los Pampas.

Caporales y Pampas usan el mismo vestuario, que revela el carácter ostentoso y fatuo, que atribuye al negro el hombre andino. Todos de la misma forma y material, pero con variantes en el color y los adornos. El vestido de los Caporales se distingue por ser el más lujoso.

Sombrero: que imita, en la forma, al de los Charros mejicanos, (posiblemente tomado de las películas mejicanas) es de cartón forrado en tela, de anchas alas con colgaduras de perlas en el contorno y lleva un gran penacho de plumas multicolores en lo alto de la copa. Este ha venido a desplazar a la llamada "Pastorina" de paja, copa baja y alas cortas, adornado con cintas y abalorios y un pequeño penacho de plumas que se usó hasta hace lagunos años. Parece que cada día quiere acentuarse más el carácter fanfarrón de los morenos.

La cabeza viene cubierta por una máscara en forma de gorro de charol o cuero negro que caricaturiza, exagerando las facciones, a la gente morena: ojos saltones, nariz y labios exageradamente gruesos; toda ella adornada con cuentas y abalorios que forman también las cejas o sirven de aretes en las orejas. La máscara desinhibe al que la usa, le permite adentrarse en el personaje que representa y decir todo lo que guarda en el subconsciente sin temor a represalias: hacer suyos, ante el opresor común, su rencor y su protesta. La máscara también confiere las cualidades o poderes del ser que representa y el negro tiene el poder, según los indígenas, de ahuyentar las enfermedades y otros males, de modo que también les confiere estos atributos y se convierte en amuleto.

El llamado "Cotón" (saco) es, en cierto sentido, la prenda más importante del vestuario. Se trata de una chaqueta de pana o terciopelo (de diverso color en cada componente) en tonos brillantes, adornada con perlas, pedrería y bordados con hilos de oro y plata que recuerdan los vestidos de las imágenes españolas (que revelan la fuerte influencia religiosa y en las que cada ornamentación tiene un profundo sentido simbólico). Los artesanos dan en su elaboración rienda suelta a la imaginación y en los diseños se mezclan, superponen y confunden motivos religiosos y profanos: dioses católicos e incaicos; ritos, historia y leyenda: Inti, el Padre Sol y el Niño Jesús; el Cordero de Dios y el maíz (deidad menor de los Incas); el Cáliz, las estrellas, las Sirenas y Ramón Castilla, el Escudo Patrio, etc., en un desfile rico en contenido histórico-religioso.

Sobre los hombros llevan charreteras, antiguamente bordadas en oro y plata, ahora de cartón forrado, dejando sentir la influencia militar, o sea el dominio y, posiblemente, al mismo tiempo, rindiendo homenaje a Castilla y San Martín.

El pantalón por lo general es de paño blanco o gris (en algunos casos el de los Caporales es rojo) y lleva franjas en los costados.

Usan escarpines de terciopelo, bordados, en el mismo color que el "Cotón". Tienen por lo general dos atuendos. Usan el más gastado en las noches y en las mañanas el más suntuoso y en mejor estado.

Llevan además el "Chicotillo", pesada cadena (antiguamente de plata) en señal de sumisión y una campanilla del mismo metal que sacuden al ritmo de la música y que recuerda la que se ponía a los esclavos en la Colonia para que, en caso de intentar fugarse el tintineo los delatase y poder ubicarlos, pues el sonido llegaba desde lejos.

Pendiente del cuello la "Bombilla" de plata (reminiscencia de la que usaban los soldados argentinos para tomar la hierba mate), que les permite beber el aguardiente o chicha (licor de maíz propio de los indios) que les invita constantemente el pueblo, sin quitarse la máscara.

Completan el atavío infinidad de pañuelitos prendidos en el Cotón, por lo general de seda y de diversos colores; y uno grande, también de seda, anudado al cuello.

Los Caporales, como signo de autoridad, llevan un látigo que hacen restallar ordenando o amenazando a los Pampas.

b) *El Turco y la Dama*

El Turco y la Dama son personajes de gran importancia en la danza.

Según Nicolás Viscaya, el Turco representaría al Emperador de Turquía (¿Soliman el Magnífico, Sultán de Constantinopla?) que apresó a miles de cristianos y los vendió en calidad de cautivos. O sería una alusión al Rey de España, el Virrey o el Encamionero, o sea la "autoridad".

Esteban Pavletich y Javier Pulgar Vidal están de acuerdo en la opinión de que representan a los negreros, traficantes de esclavos que viajaban siempre acompañados de su mujer.

También se dice que eran los mismos amos, dueños de grandes haciendas, de quienes los esclavos temían desligarse y los involucraban en las danzas. En cualquier caso, el atuendo de ambos personajes prueba no solamente su opulencia económica sino el deseo de ostentación. La Dama lleva vestido de seda a la moda europea. El Turco, en algunos casos, de Rey (¿el Sul-

tán de Constantinopla?); en otros, y más frecuentemente, de Torero, anteriormente con el deslumbrante traje de luces, ahora con una modesta capa, que refleja al español en su crueldad e indiferencia ante el sufrimiento de los animales en las corridas de toros y, con su actitud despectiva, la misma disposición ante el sufrimiento de los esclavos. Hay que tomar en cuenta que los negreros viajaban constantemente, para vender, cambiar o reposar esclavos, en caso de fallecimiento de alguno y que, para ellos, era como vender ganado. Actualmente, en Huánuco, se llama Turco a todo viajero o turista extranjero que no habla español.

c) *El Corrochano*

Llamado también Curuchano, es el personaje grotesco, temido, odiado y repudiado por todos. Roba a los comerciantes al menor descuido; enamora a las muchachas bonitas asediándolas con insolencia; persigue a los niños amenazando pegarles con su látigo, pero éstos, a pesar del miedo que le tienen, luego de huir vuelven, lo acosan e insultan gritándole: "Viejo Corrochano, abusivo, Viejo tragalocro, ladrón de empanadas" (locro y empanadas son comidas propias de la fiesta de Navidad).

Como es insolente, extravagante y agresivo, el pueblo ve en él al representante de la nobleza, despótica y orgullosa de su estirpe, y le han inventado coplas que le cantan en la calle:

Negrito congo	Viejo pellejo
saca tu mondongo	saca tu chicote
para el Corrochano	para darte
cabeza de porongo	en el cogote

Como todos los personajes del conjunto, proviene de la historia del pueblo mismo. Dicen que vivió en Huánuco, por los años 1620, un rico y noble señor, Don Fermín García Corrochano, quien tenía por divisa "De García arriba, nadie diga", conocido por su orgullo, prepotencia, por sus numerosas historias gallantes, su mal genio y su violencia. En cierta ocasión, en que tenía cita con una dama, mandó llamar a su barbero desde temprano en la mañana. Como el Figaro estaba muy ocupado, a pesar de las numerosas llamadas, sólo pudo presentarse en la tarde cuando la hora de la cita había pasado. Furioso, Don Fermín, apenas llegó el desgraciado barbero, lo tomó por los hombros y lo arrojó por la ventana a la calle, estrellándolo contra el suelo, donde quedó muerto. Dicen que una noble dama huanueña que pasaba por ahí, al verlo dijo: "Feliz barbero, que muere a manos de caballero". Esto dio origen a la creación de un yaraví, al nacimiento de la tradición de Don Ricardo Pal-

ma que lleva por título: "Feliz barbero", y al personaje "El Corrochano".

El nombre, como la danza y el vestuario, ha ido evolucionando y de García Gorrochano pasó a simple Gorrochano, Corrochano, Corochano y, para algunos, Curuchano.

Viste de etiqueta con tongo o tarro (actualmente de cartón forrado en papel), leva o frac con charreteras y pantalón blanco o de fantasía. Se cubre la cabeza con una máscara a manera de gorro, de cuero teñido de blanco, que compendia el odio feroz que se tiene al personaje: ojos saltones (azules o verdes) inyectados, lo mismo que la nariz, de rojo por el exceso de alcohol. Los labios gruesos, entreabiertos, por los que a veces aparecen unos dientes enormes e incisivos. Las cejas, bigotes y barba muy poblados y de cabellos hirsutos. Con una inmensa joroba, llevando una matraca descomunal que sacude al compás de la música, un fuerte látigo con el que persigue y golpea a los muchachos y el pañuelo más sucio que pueda imaginarse, es el personaje repudiado en quien se realiza más claramente la venganza y el rencor del pueblo hacia la prepotencia de la nobleza en época de la Colonia.

d) *Los Abanderados*

Los Abanderados, con sendas banderas de Argentina y el Perú (este uso de la bandera patria ha sido prohibido por considerársele una falta de respeto) van también con vestidos de toreros o soldados españoles, con grandes capas de raso o terciopelo bordadas. Según Viscaya serían: "la personificación del amo español en el afán de exaltar su odioso poderío"; "Con la finalidad de perpetuar la obra de la Independencia" nos dice Pulgar Vidal. "En demostración de la acción combinada de ambas naciones en la peripecia de la libertad. Sus evoluciones dentro de la Coreografía, tratan de reflejar una misión tutelar", opina E. Pavletich.

El Turco, la Dama, y los Abanderados llevan máscaras de fina malla de alambre, con las facciones y el color propios de las personas de raza blanca.

Todos los integrantes del conjunto usan finos pañuelos de seda para bailar cashuas y marineras, a excepción del Curuchano, como mencionamos anteriormente, que lo lleva sucio y viejo.

Aunque no intervengan directamente en la danza, hay otros personajes muy importantes en la realización de la misma. En primer lugar los Mayordomos y el Tesorero organizadores de

la fiesta, y los artesanos que confeccionan el vestuario formando "Cofradías" ellos mismos o alquilando el vestuario a otros conjuntos.

COREOGRAFIA Y DANZA

"Actualmente —nos informa Francisco Daza Sánchez, director huanuqueño de un conjunto de "Negritos"—, los grupos de bailarines se reúnen en casa del dueño del vestuario, pues, generalmente, es la misma persona quien los confecciona y los alquila. De allí, en la mañana —para estar frescos, sin haber bebido todavía— parten hacia la Iglesia llevando la imagen del Niño Jesús que, al llegar, entregan los dueños, que se han adelantado, al Sacerdote con quien ya han arreglado para que empiece de inmediato la Misa. Mientras, delante de la puerta de la Iglesia, inician los "Negritos" la "Cofradía", bailando algunas "Mudanzas". Despues que termina la Misa, entran a hacer el "homenaje". El sacerdote toma al Niño en sus manos, se lo pone delante y ellos ejecutan el baile de "La Adoración". Repiten lo mismo en otras iglesias, luego se van a casa del dueño llevando al Niño y allí almuerzan. En la tarde, sin el Niño, visitan a las "Autoridades", el Prefecto, el Alcalde, etc. Van a sus casas o las oficinas públicas. El Alcalde los recepciona con licores y boqueditos, ellos bailan en agradecimiento a la atención algunas "Mudanzas" y pasan a otro lugar, a otras casas de personas notables o amigos de los bailarines, que generalmente tienen Nacimiento, entonces repiten la Adoración al Niño, bailan y también los recepcionan con comidas y licores. Así es ahora, termina Francisco Daza, Ud. podrá ver".

El baile tiene 4 fases o aspectos diferentes: "La Cofradía", "La Adoración", "El Paseo" o traslado por las calles de un lugar a otro, y el Baile Popular.

La Cofradía

La Cofradía, originalmente solo bailada por hombres, con fuerte influencia de la europa medieval y, posiblemente, árabe, es una danza constituida por diversas figuras llamadas "Mudanzas" que representan desde la llegada de los negros esclavos importados del Africa en el siglo XVI, cargados de cadenas y atados de dos en dos, hasta su liberación.

Cada "Mudanza" tiene su sentido propio y va relatando, a través de la danza, la historia de la esclavitud, imitando los diversos movimientos del trabajo, los castigos, torturas y humillaciones a que eran sometidos los esclavos.

"Las Mudanzas", que no siguen un orden riguroso, son siempre iniciadas por los Caporales —látigo en mano en señal de au-

Danza de "Los Negritos de Huánuco"



Máscara usada por los "caporales" que en la danza representan a la autoridad.



UNMSM CEDOC
1. La Cofradía con el antiguo sombrero de paja "La Pastorina".

LA COFRADIA



2. Los Caporales iniciando una "Mudanza".

UNMSM CEDOC



3. **El Turco y La Dama entre dos Curuchanos.**



4. **Los Abanderados en "El Paseo".**



5. Mano a Mano.



6. Corvas enganchadas.

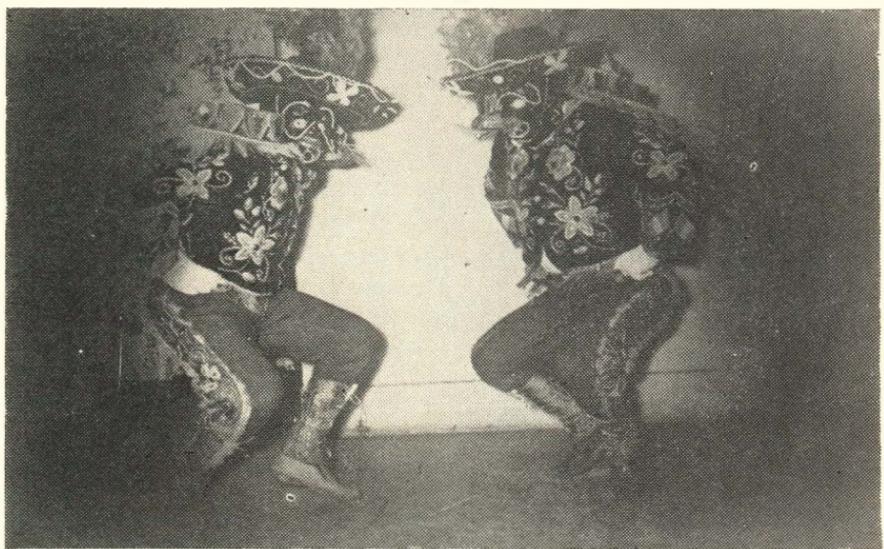
UNMSM-CEDOC



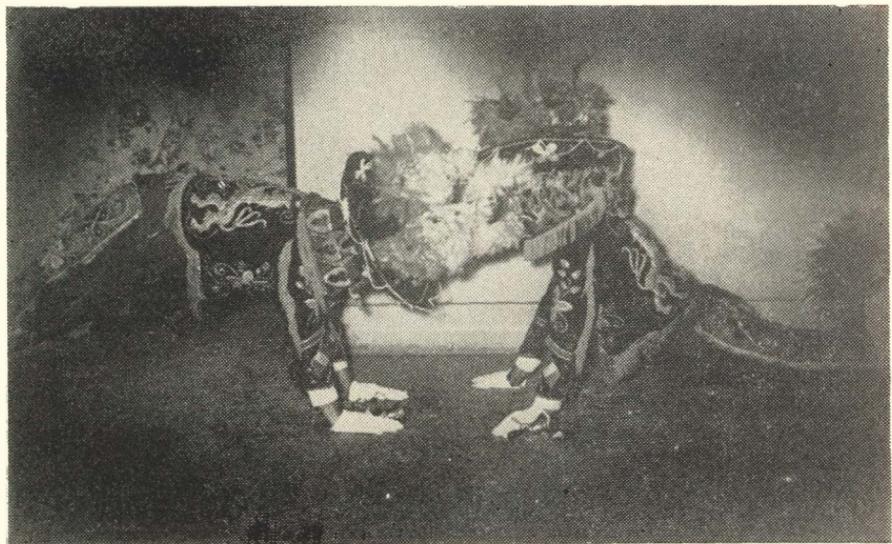
7. Chicotillos enganchados.



9. Trenzado de rodillas.



8. El Sapo.



10. El Caimán.



11. La Adoración.

toridad, dispuestos a castigar cualquier error o desfallecimiento— e imitadas de inmediato y estrictamente por los Pampas bajo el peso de sus cadenas que sacuden acentuando el ritmo de la música, al mismo tiempo que agitan las campanillas de plata. Los Caporales, siempre al Centro, ordenan dando el ejemplo ellos mismos —como hicieron los Incas cuando procedían las faenas del agro— vigilando que la ejecución sea fielmente cumplida y amenazando castigar con el látigo la menor infracción.

Hay infinidad de variantes o "Mudanzas". Las más importantes son: Mano a mano (o saludo), Trenzado de rodillas, Corbas enganchadas, Chicotillos enganchados, Chicotillos cruzados entre las piernas; "El Sapo", variante en que se ponen en cuclillas y se levantan; "El Caimán", en que se tiran al suelo y quedan boca abajo con las manos extendidas moviendo la cabeza a ambos lados; posiciones que recuerdan las torturas que sufrían. Cada año se enriquece el número de figuras.

Precedidos por los Caporales y siempre por parejas, entran los Pampas que inician el baile formando dos filas frente a frente. Primero se saludan dándose la mano para luego, a cada orden del Caporal, desplazarse con pasos cortos de ritmo muy marcado en los que, apoyados sobre un pie, llevan el otro hacia adelante sobre el talón y luego hacia atrás sobre la punta, una o varias veces, para luego repetir el mismo movimiento sobre el otro pie. Este es el paso principal sobre el cual se elaboran una serie de variantes: pie sobre la punta o talón, al costado y atrás sobre el talón o punta; o pie adelante, al costado y atrás, primero con un pie luego con el otro, a derecha e izquierda con pequeños saltos o levantando ligeramente las piernas —se supone que las cadenas no los dejan moverse libremente. Acentuando cada tiempo con el sonido de cadenas y campanillas, se suceden las "Mudanzas" formando círculos, cadenas o entrecruzándose para volver a formar filas, representando las fases del trabajo; entrecruzan brazos, piernas o cadenas, mostrando como los amarraban por parejas; en cuclillas, sufriendo una de las formas de tortura; de rodillas, implorando perdón, para volver, después de cada "Mudanza", a formar dos filas. La melodía va cobrando mayor intensidad y dinamismo, hasta llegar al clímax, en que desatan las cadenas y las arrojan en señal de liberación; se rompen filas, para bailar luego con gran alegría, celebrando su libertad.

En esta danza, más que los pasos mismos, lo que tiene mayor importancia es la precisión en las "Mudanzas" y, sobre todo, su significado. O sea que es el contenido simbólico lo que predomina en el baile.

Durante la Cofradía, el Turco y la Dama del brazo, en actitud despectiva pero vigilante, se pasean en torno a la Cuadri-

lla, sin realizar los pasos de la danza; los Abanderados, portando sus grandes banderas y marcando el ritmo a largos pasos, pasan por entre las filas de los Pampas o dan vueltas, en su con-



FIGURA 2

torno. El Corrochano baila en forma libre imitando a los Pam-
pas o Abanderados, inventando cuanto se le ocurre, haciendo to-
da suerte de Payasadas o interrumpiendo la danza para discutir
o pelear con los espectadores que le contestan con gritos e insul-
tos.

La Adoración

Es una danza de carácter litúrgico, en homenaje al Niño

Jesús, que se realiza en los Templos o casas donde hay Nacimientos.

Presiden el cortejo, como siempre, los Caporales; siguen los Pampas en parejas, formando dos filas y luego entran los demás personajes. La danza es muy alegre y en ella avanzan y retroceden con pequeños saltos, sobre uno y otro pie, a un ritmo muy vivaz. Se van acercando pareja por pareja al Nacimiento y uno de ellos se arrodilla suplicante, golpea con ambas manos la cadena contra la campanilla, mientras el otro baila a pequeños saltos a su alrededor, sin dar la espalda a la imagen sagrada, hasta que termina su compañero, le toca su turno y repite idéntico ritual. En seguida vienen las otras parejas, en forma sucesiva a repetir los movimientos y, al terminar los Pampas su homenaje, levantan y agitan las manos en señal de agradecimiento al Niño que los ha liberado de las cadenas, mostrándole las muñecas libres ahora.

Terminado el acto, se retiran girando alegremente sobre sí mismos.

El Paseo

Además de los bailes indicados, existen los trasladados por las calles, de un lugar a otro o "Paseo": de casa del dueño a la Iglesia, a las visitas, a las Plazas para el baile popular y, por último, el día de la despedida, para retirarse definitivamente. Como siempre, lo hacen por parejas, precedidos por los Caporales y sus Pampas, en doble fila, marcando el mismo paso que usan en las mudanzas. El Corrochano aprovecha para hacer de las suyas: roba en las tiendas todo lo que puede al menor descuido del dueño; a los ambulantes les sustrae helados y empanadas; enamora a las muchachas bonitas; persigue, amenaza, insulta y golpea a los muchachos.

Cada una de estas fases tiene su propia música, como veremos al hacer el estudio de la misma.

Baile Popular

Terminados los actos de la Adoración y las Mudanzas y rodeados por el pueblo que se ha volcado a las calles, empieza el baile popular. Al son de Cashuas (especie de Huayno o baile indígena), Marineras y Mulizas (bailes mestizos) que interpreta la Banda, los Pampas y demás personajes de la cuadrilla invitan a jóvenes y viejos a bailar con ellos. En estos momentos, intervienen todos los presentes; bailan y beben juntos blancos y mes-

tizos, campesinos y terratenientes. Desaparecen momentáneamente las clases sociales para dar paso al espíritu colectivo, propio del alma indígena. No faltan algunos descendientes de la nobleza que miran el espectáculo con desprecio y se mantienen alejados. Refiriéndose a ellos —siendo la palabra "gente" sinónimo de persona blanca de alto nivel económico— los niños cantan:

Negrito congo
saca tu garrote
para matar "gente"
como pericote

MUSICA

La danza de los "Negritos de Huánuco" que según Francisco Daza Sánchez fue originalmente acompañada por el Pincullo (flauta vertical indígena, hecha de madera) y el bombo; o solamente con el ritmo del bombo, actualmente lo es por una banda de instrumentos de metal, en su totalidad europeos, tanto por la factura como por la disposición: clarinete, trompeta, requinto, trombón, a los cuales ha venido a sumarse el saxofón y, como percusión: platillos, tambor y bombo, a los que hay que agregar el sonido de las cadenas y las campanillas (estas últimas con sonido de diversas alturas, lo que presta una gran sonoridad al conjunto).

Como en el baile, en la música también puede distinguirse 4 aspectos: la Cofradía, la Adoración, El Paseo y el Baile Popular.

La Cofradía

La música para la Cofradía, de la que existen muchas variantes utiliza, a su vez, diversas melodías con características propias para los diversos pasajes del acto, que conforman una "suite".

Las principales serían: Salida, Mudanzas, Final y Despedida. Salida y Despedida corresponden al "paseo" y "final" es la última mudanza.

Características generales

Es común a todas ellas: la concepción vertical homofónica en que todas las voces van subordinadas al modelo, sirvién-

dole de acompañamiento, siendo la melodía doblada continuamente a la octava inferior, y en algunos momentos, a la tercera o sexta inferior, dando lugar a formaciones acórdicas.

El uso de un tema corto, por lo general de 4 compases, que se repite en infinidad de variantes y que, por la forma, corresponde a la antigua danza española: "Pasacalle".

El uso constante del salto de cuarta: dominante tónica y viceversa y el predominio de estas dos notas en la melodía, como en un afán de reafirmar la tonalidad.

El uso de movimientos ascendentes seguidos de movimientos descendentes que, al mismo tiempo que crean la sensación de tensión y relajamiento, dan lugar a una melodía ondulante.

La contraposición de motivos diatónicos a motivos acórdicos; estos últimos crean una armonía latente, dentro de la melodía, que le presta un aire marcial, de carácter masculino.

La ausencia total de síncopas en la melodía, el uso de las cuales es característica esencial a toda música negroide.

La repetición constante de pequeños motivos rítmicos.

El uso de compases binarios de 2/4.

La acentuación de cada compás por el bombo.

Características con excepciones

El uso de la escala diatónica mayor europea a excepción del ejemplo número 6 (Despedida).

El uso de la forma bipartita AA-BB a excepción de los ejemplos 4 y 5 (Mudanzas III y final).

El comienzo en el tiempo fuerte en los ejemplos 2, 3, 4 y 6, o sean las 3 Mudanzas y la Despedida; y el comienzo en anacrusa en los ejemplos 1 y 5, o sea traslado de Salida y Final de la danza.

El uso del salto dominante tónica al iniciar la melodía, a excepción de los ejemplos número 2 (Mudanza A) y 6 (Despedida).

El terminar la melodía en la tónica a excepción del ejemplo número 2 (Mudanza I).

El uso de gran número de valores cortos (semitonos) que dan la impresión de agilidad y ligereza a la melodía a pesar

de su tiempo, más bien lento, a excepción del número 5 (Final) que usa un ritmo realmente agitado.

La contraposición de grupos de semicorcheas a negras o corcheas, como motivos rítmicos, a excepción del ejemplo número 5 (Final) que usa tresillos de corcheas en vez de las semicorcheas.

La acentuación de cada tiempo con el sonido de las campanas y campanillas de plata (con sus diversos tonos) a excepción del número 5 (Final).

El uso del ritmo del huayno (corchea y dos semicorcheas por tiempo) marcado como acompañamiento por el bombo, a excepción del número 5 (Final).

Ahora veamos las características particulares de cada una de ellas:

Salida (Ej. No. 1)

El punto de reunión del grupo de bailarines es, generalmente, la casa del artesano que confecciona los vestidos y los alquila. De allí parten al son de la melodía de salida. Es una pieza de forma bipartita compuesta de dos períodos con temas diferentes que se repiten intermitentemente.

El primer período, regular y de ocho compases, aparentemente en tono de Fa Mayor sólo usa 5 sonidos que corresponden a una escala pentatónica, formada por las notas: Fa, Sol, La, Do y Re; en la segunda parte, utiliza las 7 notas correspondientes a la escala mayor europea. Sin embargo usa el 3er. grado como dominante en la cadencia, lo que es propio de la música indígena.

La primera cadencia del semiperíodo termina en el 3er. grado y la segunda en la tónica.

Los dos semi-períodos, en sus primeros compases, son de ritmo paralelo, o sea una repetición exacta con sólo una nota que cambia. En el primer período la melodía está comprendida entre el límite de una 8va. teniendo como límites de altura el Fa bajo en el 1er. espacio, y Fa alto en la 5ta. línea; forma, con semicorcheas, un motivo acórdico ascendente en contraposición a otro diatónico descendente que lo devuelve a la dominante; una variante en la anacrusa al que se añade dos notas, con el doble salto: dominante-tónica-dominante, para repetir, en una imitación exacta, a excepción de la cadencia, el 1er. semi-período.

El primer tema es un período regular formado por 8 compases. El 2do. tema usa corcheas y es, en su primer semiperíodo, de carácter ascendente, llegando, en forma progresiva y usando notas de apoyo, hasta la nota cumbre, el La en 1ra. línea adicional superior. También la melodía está comprendida entre el límite de la 8va. pero esta vez, partiendo de la nota La, segundo espacio, al La en la primera línea adicional superior. En la repetición del semiperíodo sólo asciende hasta el Fa 5ta. línea para bajar luego a la tónica Fa en el 1er. espacio. O sea que la melodía llega a su máxima altura en el segundo período, lo que presta a éste una gran tensión y una sensación de crecimiento interior, que decae rápidamente en el 2do. compás de la repetición para bajar hasta el Fa del 1er. espacio.

Mudanzas

La melodía de las mudanzas, de la que existen numerosas variantes, proviene de la "Morisca" y el "Pasacalle" español que se caracteriza por el hecho de desarrollarse a partir de un tema simple, repetido, de 8 compases con variaciones.

Mudanza A Ej. No. 2

La melodía, que se desarrolla dentro del ámbito de un intervalo de 13ava., empieza con una línea diatónica ascendente, para alcanzar el La de la 1ra. línea adicional superior, la nota más alta de la melodía, y bajar hasta el Do primera línea adicional inferior, la nota más baja; o sea que empieza con las notas extremas de las cuales la nota cumbre La, no vuelve a aparecer en el 2do. tema, que sólo llega hasta el Sol en la 5ta. línea.

Los períodos son irregulares: en el 1er. período, la 1ra. frase, el antecedente, consta de $2\frac{1}{2}$ compases y el consecuente de 3; en el 2do. semiperíodo se repiten exactamente los dos primeros compases para terminar con $2\frac{1}{2}$ compases en lugar de los $3\frac{1}{2}$ anteriores y además con un compás intercalado de 3 tiempos la 1ra. vez, y normal en la repetición. El 2do. período consta de 9 compases a los que se añade, en la repetición, una coda de 2 compases.

Es característico de esta pieza el uso de La dominante para la cadencia final.

Mudanza B y C. Ej. No. 3 y 4

Se inician en idéntica forma, los tres primeros tiempos son exactos; ambos tienen períodos irregulares de 9 compases; y usan

notas alteradas en la segunda variante sobre todo en el ejemplo 3 que introduce 3 de ellas, lo que enriquece mucho la melodía.

En la 3ra. variación del ejemplo III, se nota un cambio en el número de las figuras. Mientras en los dos primeros compases de la 1ra. variante se usaron 10 valores de nota, en esta se usan 13, o sea que se crea una tensión por enriquecimiento.

La cuarta variante es una inversión de la 1ra., una imitación por movimiento contrario en la que se empieza el movimiento con un salto de 4ta. descendente para dar impulso a la línea acórdica ascendente de Re, abajo del Pentagrama, a Re cuarta línea, seguido de un movimiento diatónico de línea ondulada.

En la 5ta. variante, de 14 compases, es donde encontramos la 1ra. cumbre de esta melodía, con el uso de 14 valores en los 2 primeros compases y, sobre todo, con la subida hasta la nota Si sobre la primera línea superior en el 1er. compás, repetida en los compases 4to. y 9º para bajar luego hasta el Sol y terminar en dominante en tercera línea. El ámbito de esta melodía se desarrolla en un intervalo de décima. La 6ta. variante se inicia con un movimiento acórdico descendente de Sol, sobre el Pentagrama, a Re, bajo el mismo; con 8 sonidos, seguidos de una ascension diatónica de más de una 8va. hasta el Mi, donde se detiene, con algunos adornos, para continuar ascendiendo hasta el Si, sobre la 1ra. línea superior, recorriendo así un intervalo de 13ava. el de mayor extensión de la melodía, con lo cual llega a su clímax final; luego desciende violentamente hasta el Re, bajo el Pentagrama, seguido de adornos alrededor de las notas Si tercera línea y Sol segunda línea, para volver, en el acorde final, al Sol sobre el Pentagrama.

Final. Ej. No. 5

Esta melodía que se toca después de la liberación y en la que se celebra con regocijo este acontecimiento, viene a ser la última "Mudanza" del baile y tiene, a diferencia de los otros ejemplos, un solo tema. El tiempo es casi el doble de rápido.

En ella se sustituye los grupos de semicorcheas por tresillos de corcheas que se contraponen a las negras.

Todas las melodías se desarrollan en el ámbito de una 8va., de Fa primer espacio a Fa quinta línea. Empieza con un salto de cuarta para realizar un acorde arpegiado, seguido de un movimiento diatónico, todo en línea descendente para ascender en movimientos diatónicos hasta la dominante, en una imitación por movimiento contrario, para luego repetir el primer motivo y terminar en un salto de 8va. a la tónica que da una gran ten-

sión a la melodía, bajar a la dominante para volver a la 8va. superior, usando corcheas con puntos y semicorcheas en la repetición que dan un aire marcial y, para terminar, en la repetición baja a la 8va. inferior con lo que decae la tensión.

El tambor abandona el ritmo de huayno, usado en las otras melodías, por otro de carácter militar.

Despedida. Ej. No. 6

Esta melodía cierra el Ciclo de la "Suite" y es una respuesta al primer semiperíodo de la melodía inicial: "Salida", por su estructura tonal, pues está íntegramente elaborado sobre la escala pentatónica Re, Fa, Sol, La, Do (que corresponde al Re menor europeo), lo que altera profundamente la sonoridad del conjunto y al mismo tiempo le presta unidad al volver a la sonoridad inicial, aún cuando ésta se presentó en forma velada. O sea que es la única abiertamente indígena de la serie, no solamente por la escala que usa, sino por tener como eje de la misma el tercer grado (característica esencial de la música andina) en vez del quinto grado usado en la música europea.

De forma bipartita, como la mayoría de la serie, usa períodos irregulares que le prestan una gran inquietud. El primer semiperíodo está formado por 3 y medio compases, luego una anacrusa (que es como un eco) antes de iniciar el segundo semiperíodo, imitación de ritmo paralelo al anterior en los 2 primeros compases, pero que usa en total 4 compases.

Usa también la contraposición de cortos motivos rítmicos de distintos valores; de movimientos ascendentes que corresponden a descendentes; de formaciones acórdicas que se contraponen a diatónicas, predominando, en este caso, las primeras.

Es en el segundo período donde alcanza su momento culminante la melodía, al retardar el movimiento con el uso de corcheas, en figuras armónicas, hasta llegar a la nota cumbre, el La en primera línea adicional sobre el Pentagrama.

Se desarrolla dentro del ámbito de un intervalo de 13ava. del Do primera línea adicional bajo el pentagrama al La primera línea adicional sobre el pentagrama.

Adoración. Ej. No. 7

Como en las "Suites" del Renacimiento, la Adoración representa el movimiento de contraste melódico-rítmico. La melodía escrita como las "Mudanzas" en el brillante tono de Fa Mayor, está concebida en compás ternario de 3/4, el tiempo más

del doble de ligero (Negra=172) y usando como material motívico la contraposición de elementos acórdicos y diatónicos y de negras y corcheas (en vez de semicorcheas), o sea imitación por aumentación.

Está formada por dos períodos irregulares de 8 compases cada uno y en que el último tiempo de cada semiperíodo consta de 2 tiempos, en vez de tres. Esta eliminación de un tiempo produce una irregularidad que sirve para impulsar vigorosamente la marcha de la melodía.

Se desenvuelve dentro del ámbito de una novena del Fa primer espacio al Sol sobre el pentagrama.

Empieza con dos acordes, arpegiados ascendentes, sobre la dominante, usando negras, que se resuelven en una bajada por movimiento contrario diatónico y contraponiendo corcheas.

La segunda parte está formada por una línea ondulada diatónica, que parte de la tónica Fa quinta línea a la que responde una especie de secuencia desde la subdominante, Si bemol, tercera línea, que termina con una cadencia en la dominante para, luego de ser repetida, volver con mayor impulso al tema inicial que concluye en la Tónica.

El tambor abandona el ritmo de Huayno con semicorcheas y se limita a usar corcheas o negras, con punto, marcando pronunciadamente cada tiempo.

Los saltos acórdicos son propios a la danza de saltos, por eso se les da mayor énfasis al usar para ellos las Negras.

BAILE POPULAR

En el baile popular las melodías son libres, se toca lo que el pueblo baila en la época. En la actualidad los bailes más usados son: Cashuas, Mulizas, Marineras, Valses, etc.

Tomo las dos primeras por considerarlas las más características.

La Cashua. Ej. No. 8

Cashua es uno de los nombres que se da al baile indígena Huayno, generalmente de ritmo binario, escrito en 2/4. Consta de tres partes: Entrada, Cashua y Fuga.

La entrada es una especie de invitación al público a bailar. De 7 compases, o sea un período irregular, está escrito en la tonalidad de Mi mayor y termina en el penúltimo compás modulado a Mi menor, tono de la Cashua, y se desarrolla dentro del ámbito de una octava. Empieza con una anacrusa dominante tónica para terminar en la misma tónica pero a la octava inferior. Esta entrada podría ser de una Marinera si se alterara el ritmo de 2/4 por el de 6/8, por el diseño melódico.

La Cashua o Huayno (baile indígena) está construido sobre la escala pentatónica Re, Fa, Sol, La y Do a la que se ha añadido en el primer compás un Re sostenido, o sea la sensible, para afirmar la tonalidad. Consta de dos períodos de 10 compases cada uno en que cada semiperíodo se repite en forma exactamente igual en el primero y, en el segundo, la primera cadencia es al tercer grado (eje de la música pentatónica peruana, como hemos visto anteriormente) y la segunda a la tónica. Cada semiperíodo está formado por la repetición, con ligeras variantes, de un mismo motivo rítmico.

Se llama Fuga, no a la forma fugada clásica, sino a un movimiento más rápido con que terminan algunas danzas en el Perú. En este caso es otro Huayno que generalmente se ejecuta en ritmo un poco más rápido y con mayor número de figuras, lo que da la impresión de mayor agilidad, aún en el caso de ser ejecutado al mismo tiempo.

En el caso del Huayno que analizamos, se trata de una melodía irregular con compases alternados de 2 y tres tiempos en un solo diseño rítmico que se repite cada 2 compases (Irregularidad propia de los Huaynos del Centro del Perú) y se desenvuelve en el ámbito de un intervalo de una 11va. teniendo como notas extremas el Re bajo el pentagrama y el Sol sobre el pentagrama. En esta parte va la melodía sin ninguna nota extraña a la escala pentatónica, salvo en la Coda final, en que vuelve al tono de Mi mayor inicial.

Muliza. Ej. No. 9

La Muliza es una canción lírica de ritmo lento, con frecuencia irregular, de los Departamentos de Huánuco, Pasco y Junín que, según la tradición, entonaban marcando el paso de sus mulas, los arrieros que venían de Bolivia o Argentina atravesando la cordillera de los Andes, y va seguida de un final (llamado fuga) en ritmo de Huayno.

El ejemplo presentado en la sección musical consta, como la Cashua, de tres partes: Entrada, Muliza y Huayno.

La Entrada, de 5 compases, es un adorno melódico alrededor de la tónica, en este caso la nota Mi, como enunciando la tonalidad.

La Muliza en su primer tema, de 8 compases que se repiten, empieza con un salto en la anacrusa dominante tónica, baja medio tono para ascender, en corcheas y movimiento diatónico, hasta el Sol arriba del pentagrama, y la nota más alta de la melodía, para bajar nuevamente a la tónica cuarto espacio donde permanece la nota sostenida durante 4 tiempos; luego prosigue, con las corcheas en un movimiento de ascensión y descenso para realizar un salto que forma el acorde arpegiado de Sol, Si, Re, tercer grado de la melodía, o sea que ya estamos dentro del sistema pentatónico, a pesar del Re sostenido y del aparente reposo en la dominante porque, en realidad, este reposo va apoyado en el acorde de Sol mayor (3er. grado, eje de las melodías indígenas).

La segunda frase está construida puramente sobre la escala pentatónica sin ninguna nota ajena a ella. Es una réplica alterada de la frase anterior y en la que se contraponen corcheas a negras, en vez de la nota mantenida, y en el tercer compás encontramos un grupo de semicorcheas que dan mayor agilidad a la melodía, para terminar descendiendo en forma acórdica hacia la tónica Mi en primera línea. El acompañamiento va marcando un ritmo de corcheas. Vienen luego dos compases antes de iniciar la fuga de Huayno.

El Huayno lo forman dos frases de ritmo paralelo que se repiten, en el ámbito de una onceava, de Re bajo el pentagrama a Sol sobre el pentagrama y sobre la escala pentatónica Mi, Sol, La, Si, Re. El acompañamiento usa el ritmo clásico de Huayno: corchea y dos semicorcheas por tiempo.

En los compases finales se introducen las notas Do y Re sostenidas, propias de la escala de Mi menor melódica.

Se trata pues, como la Cashua, de una melodía mestiza en que la base sería la escala pentatónica con notas agregadas a la misma, que dan la impresión de estar en la escala europea de Mi menor melódico, pero que guarda la relación de tercer grado tónica como dominante, o sea el clásico eje indígena.

Van en la sección musical, además de la música de la danza, algunos ejemplos de motivos paralelos para ilustración de todo lo expuesto, y algunas melodías: Morisca, Ej. No. 10; Morris Dance, Ej. No. 11; Alla Turca de Mozart, Ej. No. 12; La Chonguinada y la Pachahuara, Ej. Nos. 13 y 14 (danzas del

Centro del Perú) que, por la similitud de motivos melódicos y ritmicos, evidencian una procedencia común.

CONCLUSIONES

La danza "Los Negritos de Huánuco" a pesar de referirse directamente al problema de los esclavos negros en el Perú, nos sorprende —al hacer un análisis de los elementos que la conforman— con la ausencia de elementos negroides y la presencia, en cambio, de notables influencias: europea, árabe-española, religiosa e indígena, y con alguna reminiscencia patriótica militar. Corresponde, en casi todos sus aspectos, a la danza medioeval la "Morisca", de origen español e influencia árabe y anterior al descubrimiento de América.

Veamos las diversas influencias en cada uno de sus aspectos.

Lugar

Como en la Europa medieval, se baila en el atrio de las Iglesias.

Intérpretes

Actualmente es bailada por mestizos y, durante la Colonia —de acuerdo con la Crónica de Huamán Poma— se obligaba a los indios a bailar en las fiestas sacras, entre otros, el baile de los "Negritos".

Personajes

Negros, Turcos y Dama (encarnada por un hombre) aparecen ya en la "Morisca". El Curuchano sería el personaje grotesco de la comparsa, asimilado a un huanuqueño, representante de la nobleza española.

Los Abanderados representarían el aporte de la gesta emancipadora.

Vestuario

Tienen una marcada influencia:

Europea: El Curuchano, con su frac o chaqué y tarro, y la Dama.

Española: Turco y Abanderados con sus vestidos de toreros.

Religiosa: Los negros en sus “Cotones” en que se yuxtaponen y confunden símbolos de las religiones incaica y católica.

Militar: Negros y Curuchanos con el uso de charreteras. Abanderados cuando se visten de soldados.

Patriótica: Presencia de las banderas peruana y argentina, y algunas veces las figuras de San Martín y Castilla o del escudo nacional bordados en los “Cotones”.

Danza

La exclusividad del elemento masculino de sus componentes, la forma abierta y el desplazamiento por parejas, es propio de la “Morisca”. Los pasos corresponden a los de las danzas medievales europeas. Los movimientos con las cadenas que se refieren a los trabajos y castigos, serían el aporte nacional.

Música

La forma global corresponde a la de la antigua “Suite” europea con sus danzas binarias y un movimiento de contraste de tres tiempos intercalado en el conjunto, en este caso la “Adoración”. La melodía actual guarda una similitud con las de “Morisca” que hemos encontrado —aparecen en la sección musical— y con el “Pasacalle español”, en la tonalidad, forma, motivos y contraposición de los mismos y ritmo.

Es característico de la “Morisca” el sonido de las campanillas. En cambio, la presencia de elementos indígenas en ciertas melodías, como son el uso de la escala pentatónica y del tercer grado como eje principal de la melodía en vez de la dominante, y la acentuación del ritmo de Huayno en las “Mudanzas”, indican su procedencia nativa.

Recuento final.

Una danza no es la suma de sus elementos, como dice Carlos Vega: es la manera de combinarlos, en el proceso de fusión de los mismos, en que aparece el carácter particular a cada una.

Seguramente los negros, como dice Pulgar Vidal, bailaron en Navidad ante los Nacimientos para ganar su sustento y ésto fue observado por la población indígena —que había sido testigo de la llegada de los esclavos encadenados de dos en dos a Huánuco y de los castigos y humillaciones a que fueron sometidos— y se identificó con ellos por la similitud de sus problemas y condiciones de vida. Más tarde presenció el desborde de alegría, a causa de la liberación, y todo ésto debió impactarlo profundamente.

Los negros no necesitaban usar máscaras para aparecer como tales y, siendo esclavos, no se les hubiera permitido llevarlas para ocultar su identidad y tampoco se hubieran atrevido a exhibir y denunciar públicamente los castigos que sufrían o a enfatizar la importancia de las cadenas que les imponían, lo que hubiera agravado su situación con peores castigos —incluso la pérdida de la vida— al volver a sus amos, terminados los días de libertad provisional.

Fueron los indios quienes, impresionados por el dolor de los negros y contentos luego, de verlos libres, decidieron plasmar en una danza que formaría parte de esa crónica histórica que guarda el pueblo indígena a través de sus danzas. Ellos registran todo cuanto ha sucedido de importante y así conservan leyendas, hechos históricos, y todo cuanto los impresiona y conmueve.

Así encontramos en varios lugares de la Sierra del Perú, la reproducción artística de la historia de la Conquista de América por los españoles, Captura y Muerte de Atahualpa; numerosas versiones sobre acontecimientos políticos: "Avelinos", "Guerilleros de Yauli", los "Chilenos", referentes a la guerra con Chile; versiones de Historia Universal en: "Historia de Carlomagno y los doce Pares de Francia" y las diferentes versiones sobre las luchas entre "Moros y Cristianos".

Según Curt Sachs, en danza, las palabras "Negro" y "Morro" son sinónimas.

Ahora bien, como dice Huamán Poma, durante la Colonia se obligó a los indios a bailar los "Negritos". Posiblemente lo que bailaban era "Moros y Cristianos" (derivada de la "Morisca") y, sobre ella se plasmó, a raíz de la dación de la Ley de manumisión de los esclavos, la de los "Negritos de Huánuco", utilizando la coreografía y música y agregando nuevos elementos complementarios, de la que salió esta interesante crítica histórico-social.

De modo que sería la superposición de una nueva creación sobre una danza medieval, impuesta por la iglesia, y cuyos orígenes, según Agnes de Mille, se remontarían a la época romana.

Envío

Quiero agradecer en forma muy especial a Esteban Pavlechich, quien me proporcionó el libro *Antología de los Negritos*; a los Directores de Conjuntos de Negritos, señores Francisco Daza Sánchez y Miguel Guerra Garay, y al señor Tomás Atencio, huanuqueño, ex-integrante de un Conjunto de Negritos, quienes me han proporcionado una valiosa información sobre la Danza de los Negritos.

BIBLIOGRAFIA

- ANTIGUEDADES PERUANAS.** (Relaciones: Lic. Fernando de Santillan, Anónima, Joan de Santacruz Pachacuti). Madrid, Publicadas por el Ministerio de Fomento, 1879.
- ANTOLOGIA DE LOS NEGRITOS.** (Estevan Pavletich, Javier Pulgar Vidal, Nicolás Viscaya). Huánuco Ed. Sta. María, Publicada por el I.N.C. filial Huánuco, 1973.
- ARBEAU, Thoinot.** *Orquesografia.* Bs. As. Ediciones Centurión, 1946.
- AVILA, Francisco de.** *Dioses y Hombres de Huarochirí.* (Recopilación de narraciones quechua). Lima, Editado por el Museo Nacional de Historia, 1966.
- BARIS, Jacques.** *Dictionnaire de Danse.* París, Editions du Seuil, 1964.
- BURGAT, Marcelle.** *Técnica de la Danza.* Bs. As., Ed. Universitaria, 1966.
- CIEZA DE LEON, Pedro.** *La Crónica del Perú.* Lima, Ed PEISA, 1973.
- CONTRERAS SOSA, Alejandro.** *Xauxa.* Lima, Ed. Libertad, 1972.
- CORTAZAR, Pedro Felipe.** *Huánuco.* (De la colección "Documental del Perú"). Lima, Ed. IOPPE S.A.
- HARTH TERRE, Emilio.** *Negros e Indios.* Lima, Ed. Juan Mejia Baca, 1973.
- HASKELL, Arnold L.** *El maravilloso mundo de la danza.* Madrid Ed. Aguilar, 1972.
- HORST, Louis.** *Formas preclásicas de la danza.* Bs. Aires, Ed. Universitaria, 1966.
- HUIZINGA, Johan.** *El Otoño de la edad media.* Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- LIFAR, Serge.** *La Danza.* Paris.
- MILLE, Agnes de.** *The Book of the dance.* New York, Golden Press Inc., 1963.
- MIRO QUESADA, Aurelio.** *Costa Sierra y Montaña.* Lima, Ed. Cultura Antártica, 1947.
- NETTL, Paul.** *Música en la danza.* Bs. Aires, Ed. Espasa Calpe, 1945.
- PALMA, Ricardo.** *Tradiciones Peruanas.* Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1930.
- POMA DE AYALA, Felipe Guamán.** *La nueva crónica y buen gobierno.* Lima, Ed. Cultura, 1956. (Publicado por el Ministerio de Educación del Perú).
- REYNA, Ferdinando.** *Historia del Ballet.* Madrid, Ed. Daimon 1965.
- SACHS, Curt.** *Historia Universal de la Danza.* Bs. Aires, Ed. Centurión, 1944.
- SALAZAR, Adolfo.** *La Danza y el Ballet.* México, Ed. Fondo de Cultura Económica, 1949.
- VALCARCEL, Luis E.** *Historia del Perú antiguo.* Lima, Ed. Universitaria, 1971.
- VEGA, Garcilaso de la.** *Comentarios Reales de los Incas.* Lima, Colección "Autores Peruanos", Ed. Universo.
- VERGER, Pierre.** *Fiestas y danzas en el Cuzco y en los Andes.* Bs, Aires, Ed. Sudamericana, 1945.

EJEMPLO N° 1

LENTO $\text{d} = 69$

COFRADIA I
(TRASLADO DE SALIDA)
PASEO A

TRANSCRIPCION
ROSA ALARCO

Bombo

ESCALA 1ª parte ESCALA 2ª parte

EJEMPLO N° 2

LENTO $\text{d} = 69$

COFRADIA II
(MUDANZAS A)

TRANS: ROSA ALARCO

BOMBO

S.
16
22
D.C. al 3. FIN

EJEMPLO N° 3

LENTO $\text{d} = 69$

(MUDANZAS B)

2 *4* *8* *16*

TAMBOR

COFRADIA II
(MUDANZAS B)

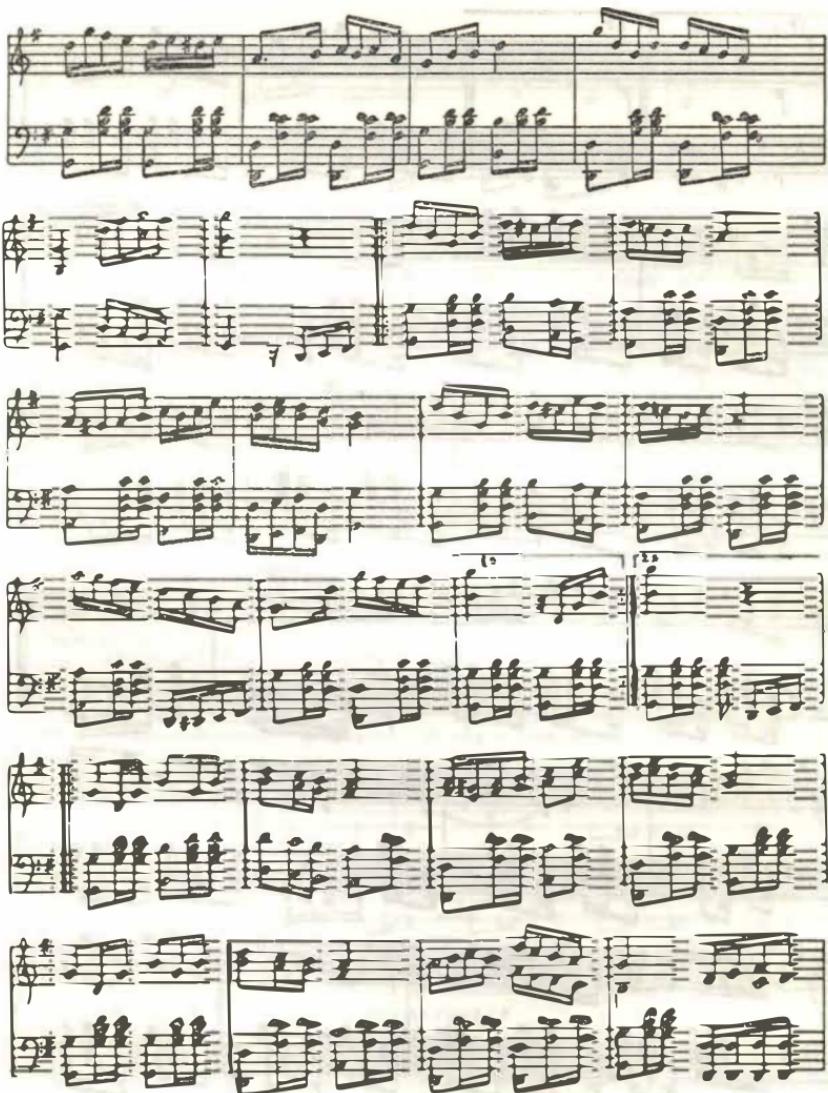
TRANSL: ROSA ALARCO

EJEMPLO N° 4

COFRADIA III
(MUDANZAS C)TIEMPO DE TANGO
PERO DE AIRE LIGERO

"LOS NEGRITOS"

TRANSCRIPCION DE
CIRIO GARMIENTO MILAN



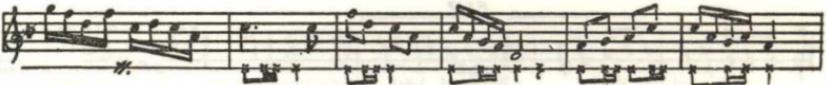
A handwritten musical score for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). The key signature is one sharp (F#). Measure 19 starts with a quarter note in the treble staff, followed by a half note in the bass staff. Measures 20 begin with eighth-note patterns in both staves. The music consists of six measures in total, with measure 20 continuing from measure 19. The score is written on five-line staff paper.



EJEMPLO N° 5 ALEGRE $\text{J} = 125$ COFRADIA III (FINAL) TRANS: ROSA ALARCO



EJEMPLO N° 6 LENTO $\text{J} = 69$ COFRADIA IV (DESPEDIDA) TRANS. ROSA ALARCO



ESCALA PENTATONICA USADA

EJEMPLO N° 7
ALEGRE $\text{d} = 138$

"ADORACION"

VI

Handwritten musical score for 'ADORACION' in 3/4 time. The score consists of two staves. The first staff starts with a bassoon part (BOMBO) and a vocal part. The vocal part has lyrics: 'Dios te bendiga' (line 1), 'Dios te bendiga' (line 2), 'Dios te bendiga' (line 3), 'Dios te bendiga' (line 4), and 'Dios te bendiga' (line 5). The vocal part ends with 'D.C. FIN'. The second staff continues the vocal line. The score is labeled 'ALEGRE $\text{d} = 138$ '.

EJEMPLO N° 8

CASHUA
(HUAYNO)

TRANS: ROSA ALARCO

ALEGRE $\text{d} = 120$

ENTRADA

Handwritten musical score for 'CASHUA (HUAYNO)' in 4/4 time. The score consists of five staves. The first staff starts with a bassoon part (BOMBO). The second staff starts with a vocal part (CASHUA). The third staff starts with a vocal part. The fourth staff starts with a vocal part. The fifth staff starts with a vocal part. The score is labeled 'ALEGRE $\text{d} = 120$ '. It includes sections labeled 'ENTRADA', 'CASHUA', 'FUGA', 'FIN', and 'ESCALA ENTRADA'. The bottom staff is labeled 'ESCALA CASHUA FUGA'.

EJEMPLO N° 9
LENTO $\text{d}=69$

MULIZA Y HUAYNO **TRANS ROSAALARCO**

ENTRADA **MULIZA**

S. HUAYNO

FINAL

ESCALA ENTRADA **ESCALA PENTATONICA**
MULIZA Y HUAYNO

EJEMPLO N° 10 **"MORISCA"** **ORQUESTOGRAFIA (1888)**
T. ARBEAU

EJEMPLO N° 11 **MORRIS DANCE DEL DUQUE** **E. N. AMMERBARG (1641)**

63

Teorías de la Neutralidad y el no Alineamiento

La posición actual de los países de uno u otro grado de desarrollo político y económico tiene implícitos los conceptos modernos de no alineamiento, Tercer Mundo, subdesarrollo, neutralidad, colonialismo, anti-imperialismo, liberación, neocolonialismo, etc.

Son materia de este ensayo los conceptos de neutralidad y no alineamiento: pues, a menudo se entiende ambos conceptos con el mismo significado, dimensión y trascendencia, sin tener en cuenta que uno y otro difieren entre sí. Conviene referirse a ambos aspectos.

La Teoría de la Neutralidad.—

Este concepto data desde la antigüedad y es en el Siglo XIX que tomará preponderancia. Ser neutral significaba para un Estado no ser partícipe en una guerra; es decir, la neutralidad funcionaba y aún funciona sólo durante una guerra entre Estados o en una guerra civil, siempre que la organización insurgen- te haya sido reconocida como beligerante. Verdross coincide con este concepto¹. La conducta de neutral, en Derecho Interna- cional, funcionó a base de propias decisiones (como la de Suecia, Austria) o mediante tratados o actas protocolares en las que se imponían obligaciones recíprocas (como en Suiza). En estos casos jugó un rol importante la figura de la garantía de los Estados que imponían la neutralidad, aunque el D. I. no definió con claridad las obligaciones de los Estados garantes de un tratado de neutralización. Tal vez esta indefinición se debió a la poca concreción de las promesas y a las diversas formas de garantías acordadas, al extremo que se pecaba de mera enunciación.

¹ Verdross, Alfred. **Derecho Internacional Público.** 5^a Edición Madrid, Editorial Aguilar 1967, pág. 399.

Los Estados neutrales se debieron generalmente a la imposición de las grandes potencias, status que tenía carácter permanente, o sea, para las guerras futuras. Charles Fenwick² refiere que en el acta de neutralización, en forma de tratado, las partes estipulaban las garantías de la independencia y de la integridad territorial del Estado neutralizado.

La Convención sobre los Deberes y Derechos de los Estados Neutrales de la Guerra terrestre, adoptada en la Conferencia de Paz de La Haya de 1907, acordó, en sus Arts. 1º y 2º, que los territorios neutrales eran inviolables, y que a los beligerantes les estaba prohibido transportar tropas o convoyes, incluso municiones o abastecimientos de guerra, a través del territorio de un país neutral. Así, un Estado neutral se comprometía a no participar en guerra alguna que no fuera en defensa propia; tampoco podía intervenir en la celebración de convenios de guerra presente o futura. Consecuentemente, quedaba liberado de los efectos de la guerra entre terceros, pero con su territorio e independencia garantizados.

Se conocen Estados neutrales permanentes y Estados neutrales temporarios. En el primer caso, o sea de neutralidad permanente, tal conducta se garantiza por el acuerdo explícito de un número de potencias, complementado por sanción definitiva y por la obligación del Estado neutralizado de permanecer como tal. En el segundo caso, de neutralidad temporaria, no se estipulaban garantías específicas, excepto las sanciones usuales del Derecho Internacional; no existía tampoco obligación del Estado neutral de mantenerse en tal actitud.

El Estado neutral tenía la obligación de otorgar el mismo trato a las partes beligerantes, sin tener en cuenta quién era el agresor y quién la víctima. Cabe aclarar que un Estado neutral no pierde su capacidad para sus relaciones internacionales o como sujeto de Derecho Internacional Público; la particularidad está en que no puede tomar parte en caso de guerra o en su preparación durante la paz, y que debe abstenerse de todo tratado de alianza o de garantía, pero conserva el legítimo derecho de defensa en caso de ataque, recurriendo al empleo incluso de las represalias.

En la actualidad, esta institución viene siendo de poca práctica. A la fecha Suecia, Austria, Suiza y El Vaticano quedan como Estados neutrales; a ellos se agrega Laos, con otro carác-

² Fenwick, Charles. **Derecho Internacional**. Buenos Aires, Biblioteca Omeba, 1963, pág. 122.

ter. Al grupo de Estados neutrales pertenecían: Bélgica, Luxemburgo y las Islas Jónicas, además de los anteriormente citados. Estos últimos países tienen condición distinta a Suiza y al Vaticano. Veamos, resumidamente, cómo devinieron en neutrales algunos de estos países.

Suiza.—Resultó neutral por el acta final del Congreso de Viena del 9 de junio de 1815 (según su Art. LXXXIV), confirmada por la Declaración de París del 20 de noviembre del mismo año. Ambos actos reconocieron formal y auténticamente la neutralidad perpetua de Suiza. En esas mismas actas se garantizó la inviolabilidad perpetua de su territorio. Por ese entonces ser neutral era de enorme significación, pues la neutralidad como máxima de política interior estaba en boga. El posterior ingreso de Suiza a la Sociedad de Naciones no afectó su condición de neutral; el Consejo de dicha organización, en 13-2-1920, la dispuso de tomar parte en cualquier acción militar, así como estaba impedida de permitir el paso de tropas por su territorio, según el Art. 16 apartado 3 del Pacto.

Bélgica.—Para este país, en 1831 se adoptó un procedimiento similar al de Suiza. Ese acuerdo fue cambiado por los tratados de Londres del 19 de abril de 1839, entre las grandes potencias con Bélgica y de Holanda con Bélgica. Por estos últimos convenios, Bélgica se constituyó en Estado independiente y permanentemente neutral frente a todos los Estados, y a su vez fue garantizado por las grandes potencias. Posteriormente, el ingreso de Bélgica a la Sociedad de Naciones motivó el fin de su condición de neutral, ya que no se le dio estatuto similar al de Suiza.

Austria.—La neutralidad perpetua austriaca se produce con posterioridad a la Segunda Guerra Mundial. En efecto, por su Constitución del 26 de octubre de 1955 se proclamó como Estado de neutralidad perpetua, obligándose a no formar parte en el futuro de alianzas militares, a defender su condición de neutral y como tal prohibir que en su territorio se instalen bases militares.

Luxemburgo.—Determinado como neutral por el tratado de 1897, por el cual las partes suscriptores se comprometieron a respetar el principio de su neutralidad, constituyéndose en garantes y de esta obligación se excluyó a Bélgica por ser neutral. Dejó de ser neutral en 1914.

Otros casos de neutralidad impuesta fueron los de las Islas Jónicas, según los tratados de 1863 y 1964, y de Laos en 1962.

En 1885, las potencias signatarias de la Conferencia del Congo, en Berlín, se obligaron a respetar la neutralidad de los territorios de la Cuenca del Congo, los cuales posteriormente fueron absorbidos por Bélgica en 1908, hecho que motivó el cuestionamiento del tratado de 1885.

Además están neutralizados: el Canal de Suez, según tratado de 1888; el Canal de Panamá, por los tratados entre EE.UU. de Norteamérica e Inglaterra, suscritos en 1901, y de EE.UU. de N. A. con Panamá en 1903; y el Estrecho de Magallanes, según tratado de 1881 entre Argentina y Chile.

Decadencia de la Neutralidad.—

La neutralidad funcionó casi durante toda la vigencia del Derecho Internacional, primero como costumbre, luego por convenios de imposición o influencia de los Estados fuertes; pero esta conducta declinó al término de la Segunda Guerra Mundial, al extremo que en la Carta de las Naciones Unidas no se estipula sobre la figura de la neutralidad. La decadente tendencia neutralista se debió en lo esencial a las nuevas formas de relación que surgieron en el Derecho Internacional, al movimiento de liberación de los pueblos, al relativo fortalecimiento de la soberanía de los Estados que siempre fueron manejados por las grandes potencias y por la misma razón que el organismo internacional aludido se convirtió en tribuna para todos los Estados, inclusive los que no eran miembros.

Recientemente, los No Alienados en su Res. 119, que forma parte de la Declaración Política de su V Conferencia de Ministros de RR. EE., expresan:

“La Conferencia acuerda que, en el caso de que un país No Alineado sea objeto de amenazas de uso de la fuerza o de agresión, o soporte medidas bajo presión destinadas a impedir el ejercicio pleno, libre y efectivo de sus derechos soberanos, deberá considerarse que tales medidas están dirigidas contra los países No Alineados en su conjunto que, a solicitud del país afectado, le proporcionarán asistencia de conformidad con la Resolución No. 3 de la Declaración Económica de Argel”.

Esto determina que los países No Alineados e implícitamente la mayoría de los países del Tercer Mundo se ponen al margen de una conducta estrictamente neutral, la que tampoco se podrá esperar ya de los países europeos agrupados en bloques políticos y económicos; incluso se prevé alguna variación del sentido neutralista de Austria, Suiza, El Vaticano, países que se de-

senvuelven al igual que Laos, en el rigor de las contradicciones políticas y económicas del campo internacional, máxime si la Iglesia y el Papado toman cada vez un giro político a favor del Tercer Mundo. Esta concepción variada del neutralismo anterior se inicia en esta época precisamente con los propósitos de los No Alineados. Ya, en su I Conferencia, esta agrupación reconocía los peligros del conflicto mundial, cuyo origen está en el colonialismo y en toda manifestación de política imperialista. Reconocieron también que la solución a esa crítica situación mundial está en la erradicación del colonialismo y el imperialismo; en la participación activa de los pueblos, alejados de los bloques; y en toda forma de solución de los problemas que amenazan la paz y el destino del mundo.

Los Estados No Alineados bosquejan formas de neutralidad, entendiendo esta conducta diferenciada de su teoría tradicional. En la Resolución 26 de la reunión de Lima reafirman su apoyo incondicional a la lucha que libran los países del Sud-este Asiático para la verdadera independencia, paz, libertad y neutralidad; para la eliminación de las bases militares y de la presencia de fuerzas militares imperialistas en esa región; y por la disolución de la SEATO (Organización del Tratado del Sud-este Asiático, suscrito el 8-9-1954). Así la neutralidad no podría funcionar sin paz, libertad e independencia, porque cada vez es más difícil obligar a un Estado, incluso si es dependiente, a adoptar decisiones o conductas contra sus propios intereses y su voluntad, como ocurría con los neutrales.

Yugoslavia es a menudo el ejemplo de los teóricos que piensan que el No Alineamiento es política de neutralidad activa, sin tener en cuenta que Yugoslavia, como otros muchos países no alineados, es miembro promotor y activo militante de los No Alineados. Pues en todas las conferencias de una u otra categoría ha motivado y suscrito acciones que no son precisamente de neutralidad, como la Res. 119 antes anotada. Esto significa que ni Yugoslavia, ni otro miembro No Alineado se abstendrán en época de guerra; es decir que, conforme a sus propósitos irían más lejos, lucharían al lado de otro No Alineado que hubiera sido agredido, atacado o afectado; y esta actitud importa tomar partido por una de las partes en acción bélica o de agresión.

La conducta de un No Alineado, al participar en cualquier beligerancia que los afecte, lo convierte al mismo tiempo en actor de paz, para evitar la guerra entre pueblos hermanos. Gammal Abdel Nasser, al inaugurar la Conferencia reunida en El Cairo, en 1962, expresó: "La política de No Alineamiento no es pasiva, no se desinteresa de los problemas del mundo. Prueba de ello

es que hemos encontrado soluciones que hemos opuesto a la política de los Bloques".

De este panorama se inferirá que la participación activa o inactiva de los Estados en sus relaciones, dada la nueva correlación internacional, no presenta perspectivas de poder enclaustrarse en la vieja figura de la neutralidad. Y si la circunstancia obligara a una actitud neutral, ella será de carácter circunstancial y diferenciada en todos sus aspectos de la clásica neutralidad.

Estado de Paz o Estado Pacifista.—

La política decadente de la neutralidad será reemplazada en el futuro por la política intensiva de paz de los nuevos Estados; acción estimulada por el imperativo de consolidar la autodeterminación. Un Estado frente a una guerra, o situación de beligerancia, o actos que pretendan alterar la armonía internacional, recurrirá a proclamarse ya no como Estado Neutral sino como Estado de Paz o Estado Pacífico. Las causas de esta nueva figura radican en las nuevas formas de relación y las perspectivas que se avecinan en el Derecho Internacional, tanto más si cada vez es creciente la activa participación de todos o la mayoría de los Estados en los problemas del mundo, a diferencia del pasado, en que sólo era exclusividad de los grandes con facultad y conveniencia propia para obligar a otros Estados a tomar la neutralidad.

Como los vínculos económicos actuales entre los países, así como la paz, los derechos de autodeterminación y la soberanía tienden a materializarse o reforzarse en toda su extensión, las causas que justificaron la vieja neutralidad han sufrido variación; conductas fácticas aquellas que se traducen en el Derecho Internacional en otros tipos de derechos y obligaciones normados ya por convención colectiva o por actos sucesivos unilaterales aislados. Esta dialéctica es paralela a las variaciones internas del desarrollo nacional que también comportan un equilibrio con los diferentes tipos de instituciones del Derecho Internacional.

Un Estado moderno ya no puede tener la exclusiva actividad de permanecer al margen de conflictos, sin participar en guerras, agrupaciones o armas militares, como identificación con la neutralidad. El proceso contemporáneo inevitable de vinculación y reciprocidad internacional, obliga a tener conductas políticas y económicas diferenciadas en casos de guerra, amenazas a la paz, beligerancia o intentos de agresión, etc. Ya no es época en que un Estado debe ser necesariamente neutral para

resguardar su territorio y la inviolabilidad a que tiene derecho. El Estado moderno debe participar en la solución de todos aquellos problemas que amenazan más allá de su sola integridad o inviolabilidad como Estado, es decir también de los otros Estados. Y esa participación no podrá ser únicamente proclamada, sino practicada, hasta recurrir a los medios militares si las necesidades de autodefensa o defensa de los Estados y pueblos amigos lo requiere. Siendo exigible tal conducta internacional resultaría no muy útil defender aún la teoría de la neutralidad.

Esta teoría fue concebida en una época en que los Estados concurrían a contiendas bélicas generalmente por razones de hegemonía económica, de expansión de mercados o expansión territorial, pero basados en una ideología común. A estas motivaciones que no han desaparecido, se han adicionado otras más complejas, como las de influencia ideológica y política, por la presencia de la pluralidad ideológica expresada en la pugna de los campos antagónicos: capitalista, socialista. En esta correlación internacional, los Estados jóvenes se adhieren y proclaman la política de paz e independencia, con ciertos visos de neutralidad para evitar las intervenciones y agresiones de los Estados que se han visto forzados a liberar a sus ex-colonias. Pero esta cierta forma de neutralidad es en lo esencial una actitud de paz, es decir que va más allá de la simple neutralidad, vgr. el caso de las condiciones de paz de Camboya y Laos, que prevén formas de neutralidad, pero diferentes a la figura clásica. Además, los No Alineados establecen otras formas de comportamiento internacional, las que de modo directo o indirecto superan a la tradicional neutralidad. La decisión de los No Alineados de luchar por la paz, la independencia, la libertad nacional, contra el colonialismo, el subdesarrollo o formas de dependencia, está impulsando otro contenido y hasta tiende a proscribir la figura del neutralismo, institución que, como casi todas las del Derecho Internacional, tendrá existencia duradera pero esta vez con tendencia a ser reemplazada, a nuestro modo de ver, por Estados de Paz o Estados Pacíficos.

De otro lado, en la neutralidad, a excepción de los países que unilateralmente se deciden por tal política, el ámbito de las obligaciones de la neutralidad, emanadas de tratados bilaterales o multilaterales, afecta sólo a los Estados signatarios no siendo obligatorio para quienes no participen en dichos convenios. Y en una supuesta conflagración actual no funcionaría la neutralidad en la forma configurada.

Intentando resumir las tareas de los Estados de Paz o Estados Pacíficos podemos señalar las siguientes: a) luchar por la pacificación de Estados en guerra o beligerantes; b) no pertene-

cer a bloques militares y procurar su disolución; c) lograr la eliminación de focos de tensión, procurando terminar con la guerra fría; d) activar la liberación, la independencia y autodeterminación de los países aún dependientes en diversos grados y e) participar en la defensa armada de los países con quienes se ha suscrito tal obligación.

Estas características del Estado de Paz o Estado Pacífico corresponderían a todos los países No Alineados y que en ulterior época así tenderán a denominarse; darán la partida de lenta defunción a la figura de la neutralidad.

Causas de la Teoría del No Alineamiento.—

Es necesario, a guisa de apuntes, anotar los móviles que determinaron la política del No Alineamiento, que no es, como muchos sostienen, sólo la no pertenencia a alianzas militares de los centros dominantes de la política mundial, sino mucho más que eso.

Al término de la Segunda Guerra Mundial se reforzó una tendencia socio-histórica anticolonialista, democrática, liberal y a su vez se agudizó el desarrollo imperialista, motivando la propensión a los bloques en ambos campos ideológicamente antagónicos de post guerra. Tal polaridad nos permite presenciar lo siguiente: de un lado, la mayor penetración imperialista en los países dependientes y semi-dependientes; la culminación de acuerdos inter-estatales entre los países de un mismo bloque, con participación de Estados controlados por potencias imperialistas, muchos de ellos incorporados hoy al bloque del Tercer Mundo, imponiendo pautas internacionales de conducta en el comercio o en el seno de las Naciones Unidas; las formas de intervención militar imperialista en países que pretenden su autodeterminación, etc., etc., y, de otro lado, el desenvolvimiento ampliado y acelerado de la revolución socialista en Europa Oriental, el propósito de descongelar la guerra fría entre los centros de poder mundial, la aceleración del movimiento liberador de las colonias afro-asiáticas y latinoamericanas; la reacción ante la agudización estructural socio-económica que genera miseria, explotación y sometimiento en más de 2/3 de países del globo, conocidos como países dependientes y semi-dependientes o con relativa independencia política de sus Estados. Además, el movimiento por la independencia nacional hizo suyos los principios y normas progresistas del Derecho Internacional, tratando de cambiar el sistema de relaciones económicas y políticas internacionales, poniendo en práctica, como necesidad nacional, especialmente los principios de igualdad jurídica, autodeterminación,

soberanía, no intervención y coexistencia pacífica, subsumidos en la Carta de las Naciones Unidas; cuya significación para los pueblos dependientes no solamente es un deseo sino el concreto y real ejercicio del derecho de cambiar su modus vivendi, sus formas de relación y, en lo fundamental, de ejercer el derecho pleno a una existencia libre y democrática. Condicionados por estos factores, y por los de orden moral y de prestigio, así como por la imposibilidad de conciliar con formas novedosas y antiguas de dominación e instrumentación, los Estados sin plena libertad ni posibilidades de autodeterminarse dieron comienzo a lo que hoy se conoce por la No Alineación. Cabe destacar que, si bien este fenómeno de la No Alineación fue impulsado por los factores antes referidos, también contó históricamente con los hombres que lo auspiciaron con habilidad, adecuada técnica y capacidad de proyectar la estrategia política necesaria; correspondió a Nehrú, Tito, Nasser y Sukarno (representantes de la India, Yugoslavia, Egipto e Indonesia, respectivamente) dar el paso inicial en este hecho importante, como acto visionario en unos, con convencimiento pleno en otros, de la marcha de la sociedad hacia el socialismo que no será necesariamente idéntico en unos y otros países.

Estas son las causas generales que procuraron la formación de los No Alineados y posteriormente del Tercer Mundo, movimiento y agrupación que muestran algunos éxitos a pesar de que no escapan, y será posiblemente durante un tiempo largo, a sus propias debilidades, defectos de organización y contradicciones internas y externas; pero sin duda, la No Alineación deviene como acontecer internacional de gran alcance en la vida de los pueblos, en las nuevas formas de relación y como coyuntura para la lucha de liberación nacional.

Conciencia Unitaria.—

Hasta la actual época de la historia universal, la Conferencia de Lima (agosto de 1975), como acto preparatorio, así como para la reunión de Jefes de Estado en Sri Lanka en 1976, son la culminación del mayor esfuerzo conjunto, de conciencia unitaria de los pueblos subdesarrollados en su propósito de mejorar sus realidades, no obstante: a) las estructuras disímiles entre sus miembros, b) las contradicciones existentes entre ellos y c) especialmente la existencia de manifiestas prácticas ideológicas antipopulares.

La convicción de estos países con respecto a su cruda realidad, de ser dependientes, no plenamente soberanos, permite y facilita las coincidencias y la unidad de grupo en la medida que

se están dando los elementos, condiciones y no pocas medidas efectivas en las tareas comunes de procurar la paz, las posibilidades de liberación y opción para la vigencia del principio de autodeterminación, condición sustancial para el ejercicio de la plena soberanía nacional.

Como los No Alineados no pueden bosquejar formas de liberación nacional para cada uno de sus integrantes, su actitud unitaria liberadora es lo más encomiable. Sus propósitos tocan en modo directo las raíces de los males de la dependencia, porque la suma de sus voluntades independentistas y reivindicativas toman formas de posibilidades concretas para liberarse del efecto internacional del colonialismo, de las guerras, del poder de las transnacionales, modo último de vigencia del imperialismo en nuestros países, sometidos aún a su arbitrio y control económico.

Los No Alineados han logrado tal grado de conciencia de la precariedad y limitación de la distención de las fuerzas en permanente amenaza de confrontación nuclear, que ya están convencidos de que ello afecta en una u otra medida al desarrollo interno de sus países. Por eso decidieron unirse activamente en la creación de condiciones favorables para la solución de los problemas de la guerra fría, que cada vez amenaza con una confrontación nuclear, de efectos catastróficos para la humanidad. Resultado de esa política es su reconocimiento del efecto favorable del éxito de las fuerzas revolucionarias en Cambodia, Vietnam y Laos; del mayor afianzamiento de las corrientes nacionalistas en los países de América Latina, Asia y África, reconociendo a su vez que no es posible mantener una situación de neutralidad entre agresor y víctima, ni puede mantenerse situaciones de "ni guerra ni paz"; es decir, que todo acto de abstención, silenciamiento o inactividad frente a medidas contrarias a los intereses de cualquier miembro de la sociedad universal de países subdesarrollados, anti-imperialistas, anti-colonialistas, equivale a la cooperación con las fuerzas opresoras.

Es de mucha importancia la labor unitaria de los No Alineados en su lucha por el cumplimiento de las resoluciones de las Naciones Unidas sobre la descolonización, el racismo, el apartheid y toda forma de marginación de grupos humanos. Los No Alineados logran conciencia de que las medidas políticas no pueden tener sentido ni efecto, si paralelamente no se plantea y concreta medidas económicas en la dimensión que la agrupación lo requiere y permite dar solución a las disyuntivas de los países insuficientemente desarrollados. En la Resolución 127, aprobada en la Conferencia de Lima, declaran haber comprobado que el progreso hacia la liberación económica y la afirmación

de la soberanía de los países en vías de desarrollo, si bien ha contribuido al cuestionamiento de la estructura de las relaciones internacionales, financieras y económicas, en lo sustancial han sido obstaculizadas sistemáticamente por los países imperialistas, empeñados en perpetuar su situación económica de privilegio mediante la explotación económica de los países en desarrollo a través del intercambio desigual y la apropiación de excedentes; mediante la repatriación de utilidades, intereses, regalías y sobrefacturación que realizan las empresas transnacionales. Esta política económica dominante, desequilibrada, se hace cada vez más clara y variable en los criterios de entendimiento político de los pueblos en desarrollo, motivando que a través de los No Alineados hagan responsables a las sociedades opulentas, caracterizadas por su concentración monopólica de capitales, uso irracional y abusivo de la tecnología y especulación de la comercialización de las materias primas, controlada por las grandes fuerzas imperialistas. Se toma conciencia ya no por mero snobismo, sino como necesidad imperativa, de los efectos de la crisis económica, que tiene su impacto en las economías de los países subdesarrollados, cuyas situaciones son agravadas por coyunturas de inestabilidad, desorden monetario, recesión, ya por causas naturales como sequías, ya por los efectos del aumento de los precios de importación, aspectos que influyen en las balanzas de pagos.

Los No Alineados son conscientes de que las transferencias de recursos financieros de los países desarrollados hacia los subdesarrollados se realizan afectando los intereses de los segundos; que estos últimos han sufrido cada vez mayor deterioro, pues las transferencias han sido cada vez más onerosas, reflejadas en el pago de los intereses de la misma deuda y otras formas de obstáculos o dificultades que siempre han ido en detrimento de los países carentes de capital financiero, y han aumentado la carga de la deuda externa, lo que afecta de vez en vez la soberanía, las libertades de las masas nacionales.

Es evidente que las medidas económicas defensivas de los No Alineados propugnan la reafirmación del proceso de afirmación de la soberanía nacional, previa materialización del principio de autodeterminación, pero tal aspiración no funcionaría si no se procura previamente la unidad y comunión de acciones.

Todas las medidas económicas, desde los países altamente desarrollados hacia los subdesarrollados, han engendrado mayor conciencia en estos últimos y poco a poco han obligado a éstos a tomar medidas de mayor contacto, solidaridad y mutua colaboración para que atenúen y signifiquen cambios de las formas de relación económica entre los fuertes y los débiles como medio

esencial de la liberación nacional, de la distención de la guerra fría y como medida objetiva para la plena independencia de los otros países en desarrollo.

La unidad hasta ahora lograda en el seno de los No Alineados permite auspiciar se establezca un nuevo orden económico internacional, como expresión de la segunda liberación o independencia; porque ya es conciencia plena de los países subdesarrollados que la llamada "ayuda internacional" sólo contribuye a reforzar las estructuras de dominación internacional, y que con la mutua ayuda, la cohesión, la unidad de los países afectados se podrá librar una lucha común contra el imperialismo y asegurar la independencia de los pueblos, erradicar el colonialismo, la ocupación foránea, el apartheid, la discriminación racial, el neocolonialismo, el sionismo y toda clase de agresión y dominación extranjera.

Sin embargo, aún no es suficiente la toma de conciencia, la unidad hasta aquí lograda por los No Alineados. Falta mucho camino por recorrer y, descuidar el logro de una mayor unidad y mayor conciencia política y social, puede motivar que el movimiento del No Alineamiento sucumba, lo que sería trágico.

Pluralismo Ideológico.—

Las afirmaciones de Fidel Castro (en la IV Conferencia de Jefes de Estado o de Gobierno, efectuada en setiembre de 1973, en Argel), según las cuales "el mundo se divide en países capitalistas y países socialistas, países imperialistas y países neocolonizados, países colonialistas y países colonizados, países reaccionarios y países progresistas, gobiernos, en fin, que apoyan al imperialismo, al colonialismo, el neocolonialismo y el racismo" son plenamente válidas. Países de toda esta gama política están presentes en las Naciones Unidas. Más de 100 de estos países se agrupan en el Tercer Mundo y 81 de ellos han constituido el grupo de los No Alineados. ¿Pero todos los países y gobiernos No Alineados responden a una misma estructura político-económica, a una sola ideología? Evidentemente no, como tampoco ocurre en el grupo del Tercer Mundo ni en las Naciones Unidas.

A los No Alineados cabe tipificarlos en un movimiento eminentemente pluralista, por la presencia en su seno de países estructuralmente diferentes en lo político y económico, aunque con una política internacional: común frente a las fuerzas imperialistas, diferenciada frente a los socialistas y al movimiento de liberación nacional de los países que luchan por su autodeterminación, su soberanía o por lo menos para formar sus Estados.

Esa diferencia estructural político-económica entre los No Alineados radica en la variedad de sus sistemas de producción, grado de desarrollo y en las formas de relación social; así, unos países pertenecen al sistema feudal, otros están en tránsito de lo feudal al capitalismo, otros tienen un desarrollo capitalista embrionario, otros un poco más desarrollado, otros se encuentran en tránsito al sistema socialista o ya son de pleno desarrollo socialista. La forma de conexión económica y política de cada país No Alineado con los países socialistas, y su relación o dependencia con los países imperialistas configura una postura que muestra el grado de independencia o dependencia. No obstante, este fenómeno real que, con lógica formal, no posibilitaría la unidad necesaria entre los integrantes de los No Alineados, suceden contradictoriamente las coincidencias o comunidad de tácticas y estrategias en el plano internacional frente a los países fuertes.

Esta diferenciación ideológica se supera con la unidad de criterio anti-imperialista y anti-colonialista, de mutuo apoyo en la tarea colectiva e individual, límite y ámbito requerible para sostener y evidenciar la unidad necesaria de los No Alineados. Pero también se rompe dicha unidad en tanto que cada país toma medidas internas, convenientes para sí mismo, pero divergentes con la causa común, precisamente porque entra en actividad la discrepancia ideológica que no rara vez presenta vacilaciones, capitulaciones, renuncias, etc., etc. Ambos aspectos evidencian la dialéctica del proceso de los países en desarrollo; y se muestra en esa diferencia, entre la particularidad del país en su organización interna y la posición general contra las fuerzas e imperios colonialistas y de guerra.

Cada vez se produce mayor convencimiento en cada Estado y gobierno de los No Alineados respecto de cómo debe desarrollarse económica, cultural, política, jurídicamente en el plano interno, aunque no siempre coincide con el resto de los No Alineados. Pero también se da unidad de criterios en las relaciones internacionales pese a la diferenciación ideológica, porque hay tareas comunes como la paz, la emancipación, la liberación, la real igualdad jurídica y social y por último la autodeterminación, que son bases para fortalecer y lograr la soberanía nacional. El representante peruano y Presidente de la V Conferencia en Lima (agosto, 1975), General Miguel Angel de la Flor, expresó: "Encontramos en el movimiento países de orientación capitalista, socialista e incluso algunos cuya formación económica social es básicamente de carácter semifeudal"; "no es una ideología como generalmente se confunde, ni tampoco un movimiento de países orientados hacia determinada ideología".

Esto es evidente, pues en el No Alineamiento no sólo se reconoce sino funciona el pluralismo ideológico; de no ser así sería imposible su existencia, ni habría sentido para lograr la relativa unidad, aún débil, pero de gran significación para nuestros países.

Precedentes en el No Alineamiento.—

Las declaraciones y planes de acción de la Declaración de Lima son producto de la propia Conferencia reunida en Lima, así como de las anteriores reuniones y trabajos de los No Alineados. Sus actos precedentes tienen su punto de partida en la Reunión Preparatoria de la Primera Conferencia de Países No Alineados, celebrada en El Cairo en junio de 1961, por invitación de los presidentes iniciadores. Concurrieron a esa primera reunión 20 países, entre los que estuvo Cuba, como único país latinoamericano. Ya en esa reunión preparatoria se hizo hincapié en el interés del movimiento No Alineado por la paz mundial, la eficaz colaboración internacional, la independencia, la autodeterminación, etc., que serían materias de discusión meses más tarde en Belgrado, del 1º al 6 de setiembre de 1961, en la I Conferencia Cumbre de los No Alineados.

En esas circunstancias Cuba era víctima del rigor imperialista y sus asociados en esta parte de América; Indochina y otros países afroasiáticos eran intervenidos violentamente por las fuerzas del imperialismo. Los No Alineados, en número ya de 25 países, proclamaron a través de la "Declaración de los Jefes de Estado o Gobierno de los Países No Alineados" su intención de no formar un bloque nuevo, de encontrar formas de contribución para la consolidación de la paz, apoyando toda lucha de independencia, el cese inmediato de toda ocupación de territorio extranjero o restitución de los territorios ocupados. En esta primera reunión ya proclamaron su oposición a la discriminación racial y el apartheid; se pronunciaron por el intercambio de opiniones como base de orientación para sus acuerdos, por la lucha contra el colonialismo, el imperialismo, el neocolonialismo y en favor de la autodeterminación; apoyaron el desarme total, la prohibición de ensayos nucleares, el desarrollo pacífico, la coexistencia pacífica, el fomento de colaboración económica y técnica internacional.

Las posteriores reuniones de Jefes de Estado en El Cairo (1964) y Lusaka (1970), incluyendo las Reuniones Consultivas de Cancilleres en fechas intermedias (1962 Conferencia Económica en El Cairo; 1969 Reunión Consultiva de representantes especiales de Gobiernos en Belgrado, y otra en New York; en

1970, la Reunión Ministerial en Dar-es-Salaam Tanzania; en 1971, Reunión Consultiva en New York; en 1972, Conferencia de Cancilleres en Georgetown, Guyana), han ido enriqueciendo los distintos acuerdos y planes de acción hasta la Conferencia de Lima. En cada una de las Conferencias de Jefes de Estado y Cancilleres se ha insistido —a través de proclamas, declaraciones, métodos o formas de trabajo conjunto, etc.— en los propósitos y fines de los No Alineados. El enriquecimiento del contenido de propósitos de los No Alineados ha sido paralelo al ingreso de países miembros, que a la fecha hacen un total de 81 miembros, 8 observadores, 9 invitados, 5 organizaciones políticas de liberación nacional y 4 organizaciones internacionales³. En la reunión de Jefes de Estado del Cairo se condenó a los regímenes de Rhodesia del Sur y África Sud Occidental por la política de discriminación y apartheid; se condenó la intervención en el Congo, y se apoyó al pueblo palestino en su lucha reivindicativa. Se reiteró la lucha por la autodeterminación, por la condena al uso de la fuerza; se reafirmó la coexistencia pacífica, el respeto por la soberanía de los Estados, el desarme general y completo; se apoyó a Cuba y se rechazó el bloqueo comercial a ese país; se apoyó a la Organización de las Naciones Unidas. Es manifiesta la oposición a los pactos militares, y la exigencia de la suspensión de las bases militares en Chipre, etc., etc. Tal vez el hecho más importante en El Cairo fue la declaración del derecho de autodeterminación, cuyo contenido en parte fue descrito y que, ciertamente, es la piedra angular para el desarrollo e independencia de los países. En esta Conferencia destacó el respaldo a la Organización de la Unidad Africana (creada en 1963),

³ Miembros: Afganistán, Alto Volta, Arabia Saudita, Argelia, Argentina, Bahrein, Bangladesh, Bhután, Birmania, Botswana, Burundi, Cabo Verde, Cambodia, Congo, Costa de Marfil, Cuba, Chad, Chipre, Dahomey, Egipto, Emiratos Árabes Unidos, Etiopía, Gabón, Gambia, Ghana, Guinea, Guinea-Bissau, Guinea Ecuatorial, Guyana, India, Indonesia, Irak, Jamaica, Jordania, Kenia, Kuwait, Laos, Lesotho, Líbano, Liberia, Madagascar, Malasia, Mali, Malta, Marruecos, Mauricio, Mauritania, Mozambique, Nepal, Niger, Nigeria, OLP, Oman, Panamá, Perú, Qatar, República Árabe Libia, República Árabe Siria, República Centro Africana, República Democrática Popular de Corea, República Democrática de Vietnam, República de Vietnam del Sur, República Unida de Camerún, República Unida de Tanzania, Rwanda, Senegal, Sierra Leona, Singapur, Somalia, Sr. Lanka, Sudán, Swazilandia, Togo, Trinidad y Tobago, Túnez, Uganda, Yemen, Yemen Democrático, Yugoslavia, Zaire, Zambia. Los ocho observadores últimos: Bolivia, Brasil, Colombia, Ecuador, El Salvador, México, Uruguay, Venezuela. Organizaciones políticas que luchan por independizar a sus países: ANC, FICS, MPLA, PAC, Partido Socialista Puertorriqueño. Y Organizaciones Internacionales: ONU, OUA, Liga Árabe, OSPAA.

cuya Carta, suscrita en Addis Abeba, prácticamente subsume todos los principios generales de los No Alineados, razón por la que cada país ingresante a esa organización africana adscribe también la política de No Alineación.

Los problemas económicos para los No Alineados comenzaron a ser tarea de significación mayor o igual que el político, a partir de la Conferencia Económica de los Países en Desarrollo efectuada en El Cairo, en julio de 1962. En esa reunión los No Alineados bosquejaron los puntos saltantes a tratarse en la I Conferencia de las Naciones Unidas para el Comercio y el Desarrollo (UNCTAD), celebrada en 1964 en Ginebra, reunión que fue a su vez la partida de nacimiento de los 77 o Tercer Mundo. A partir de esta etapa los No Alineados se dedicaron a examinar los aspectos capitales de sus economías: la eliminación de los obstáculos para las exportaciones de sus productos, el problema de sus mercados, de los precios fijados a sus productos, y, en general, auspiciaron el logro de un trato no discriminatorio en las relaciones económicas internacionales. Esta primera etapa será caracterizada por sus generales tendencias hacia la liberación económica; conducta que paulatinamente irá tomando otro giro en el futuro, tal cual en estos días se muestra no aislado de la condena al imperialismo, al subdesarrollo, al colonialismo, y neocolonialismo. Así el problema llega a ser entendido en su esencia, aunque sin lograr el límite de una revolución universal económica por las contradicciones propias dentro de los mismos alineados y tercumerdistas, pero sí van llegando a tal grado de actividad que, se acelerará cada vez más la distensión de la guerra fría entre las dos grandes potencias en fricción política y económica.

Hoy día los No Alineados realizan trabajos permanentes a través de las Conferencias, los organismos internacionales propios y del Tercer Mundo o de las Naciones Unidas, o creando organizaciones económicas que hagan viables y efectivos los planes y las medidas económicas: v gr., en la consolidación de organismos sugeridos en el Tercer Mundo para defender el café, el azúcar, el algodón, la lana, el cobre, el hierro, etc., etc. Con este propósito se efectuó en Lima la VIII Conferencia de Exportadores de Cobre (CIPEC) durante el pasado mes de noviembre de 1975, de cuyos 7 miembros, 4 (Zaire, Zambia, Perú e Indonesia) pertenecen a los No Alineados.

La tendencia a lograr defensas para cada producto de los No Alineados es un buen propósito, pues en ello se funda el futuro de estas naciones.

Propósitos y Tareas de los No Alineados.—

Los No Alineados reafirman su política de paz y liberación, en cada Conferencia de sus Ministros de Relaciones Exteriores y de sus Jefes de Estado. Entre otras, por la Resolución 100 aprobada en la V Conferencia de Ministros de Relaciones Exteriores, de Lima, se comprometen a fortalecer la coordinación del Grupo de manera continua y sistemática, en su afán de: lograr la eliminación de focos de tensión, la disolución de las alianzas militares, la terminación de las políticas de la guerra fría, el desmantelamiento y la liquidación de las bases militares, de suerte que la seguridad internacional abarque todas las áreas del mundo y a todos los pueblos. Se proponen que la distensión iniciada por las grandes potencias alcance a toda la humanidad. Mediante posteriores resoluciones de la misma Conferencia, se avocan a coordinar acciones conjuntas, concretas, para solucionar los focos de tensión en el mundo, señalando especialmente los problemas del momento: en África Austral, Oriente Medio y Chipre. Es su tarea dedicarse a buscar formas de desmantelar las bases militares instaladas en territorios No Alineados, y para tal efecto crean grupos de trabajo para cuando sea apropiado considerar la solución de los focos de tensión, así como la práctica de consultas sobre tales problemas.

Las tareas proyectadas por los No Alineados, a través de sus reuniones, no solamente se circunscriben a medidas políticas y económicas relacionadas con la independencia de los pueblos, y de la paz, sino también a problemas diversos de cada país; v. gr., respecto de los derechos a la recuperación de sus recursos naturales, del derecho a la nacionalización, el cambio o modificación de sus estructuras sociales y económicas, la defensa de sus materias primas y de los precios, el proceso de integración regional y sub-regional, los cambios en la estructura del comercio internacional, la creación de normas que rijan las operaciones y actividades de las empresas transnacionales, la obtención de tecnología en condiciones favorables y especialmente el fomento de la tecnología en los países en desarrollo.

Los No Alineados hacen esfuerzos por superar la dependencia y llaman a estructurar políticas basadas en principios de autosuficiencia colectiva, y a esbozar nuevas estrategias y nuevos conceptos de desarrollo.

Los No Alineados reconocen como efectividad histórica que las medidas de OPEP han causado legítimos reajustes en favor de sus economías, caracterizadas como explotadoras de materia

primas, comprendiendo a su vez la necesidad de organizarse en forma similar a la OPEP, para defender la comercialización, y el precio de sus productos y combatir en una u otra medida la inflación y las dificultades que acarrea el acceso a los mercados comerciales.

Planes de Acción Mediata e Inmediata de los No Alineados.—

La presencia de los No Alineados se expresa en sus declaraciones y propósitos que a su vez carecía de sentido si no proyectaran planes de acción tendientes a materializar esas declaraciones y aspiraciones. Esta es la razón por la que, en fechas y circunstancias diferentes, han proyectado y concretado medidas efectivas en pro del proceso de descolonización colectiva, habida cuenta que la acción fundamental de descolonización nacional corresponde individualmente a cada Estado o pueblo dependiente o semidependiente.

Es plan de acción permanente de los No Alineados:⁴

a) Forjar nuevos vínculos en cuanto afecta al comercio, a los transportes, a la moneda y las finanzas, a la cooperación agrícola, técnica y científica. Como estos propósitos necesitan de un trabajo conjunto, planificado, y al margen de actos anarquizantes entre los integrantes de los no alineados, se proponen armonizar programas de industrialización, de diversificación horizontal y vertical de los productos básicos, así como programas políticos de desarrollo económico en general.

b) Establecer tareas preferenciales o prioritarias que deben ser actuadas a plazo largo y corto, según la proyección propuesta. Concretamente, se dan planes de acción en cuestiones de materias primas, para lo que se proyecta la creación de un Fondo de Financiación de Reservas Reguladoras de Materias Primas y Productos Básicos, que facilitará la exportación de las materias primas y productos de los países subdesarrollados. Con estos fines, los países en desarrollo, mediante sus representantes Plenipotenciarios, se reunieron en la Conferencia de Ginebra, del 26 al 27 de abril de 1976, para efectos de redactar el texto final del Fondo, a base de los antecedentes preparados por el Grupo Intergubernamental que se constituye en Comité Preparatorio. Dentro de este mismo rubro, la Conferencia de Lima estableció un Consejo de Asociaciones de Países en Desarrollo

⁴ Documento oficial de la Declaración y planes de la Conferencia de Ministros de RREE de los Países No Alineados efectuada en Lima del 25 al 30-8-75.

Productores-Exportadores de Materias Primas, cuyos expertos se reunirán en Ginebra, en junio de 1976, para aprobar el convenio constitutivo del Fondo de materias primas.

Para los países productores de materias primas, en particular para los llamados monoproductores, son de enorme trascendencia estos proyectos, dado que responden a los intereses fundamentales de mayor desarrollo, liberación del poder extranjero y de libre comercialización, así como para el pago justo y compensatorio de las materias primas, que son la piedra angular de la existencia de los países subdesarrollados. Estos países monoproductores son los más afectados a menudo por la baja impronta de los precios de sus productos, perjuicio que no escapa a los países de producción múltiple, pues éstos sólo ven entonces posibilidades de vender uno o dos de sus múltiples productos. Este fenómeno trasciende aún con más efecto crítico en países de producción de materias estrictamente estratégicas, porque a veces resultan éstos prácticamente controlados en las posibilidades de mayor producción y comercialización de sus productos; y como los mismos están en función de las grandes transnacionales, no obstante sea el país semidependiente, el hecho es a su vez causa de su pobreza de divisas. Las restricciones en el mercado internacional determinan bloques directos o indirectos al desarrollo de países que cuentan incluso con política considerada plenamente independiente, si están atados al bloque de los Estados sustentados por transnacionales; y ello causa una evidente declinación de la participación de los países en desarrollo en el comercio internacional, contrastando con el aumento considerable que en esos rubros asumen, por ejemplo, Japón, la Comunidad Económica Europea, los Estados Unidos de Norteamérica, e incluso los países socialistas.

Es evidente que la política de los No Alineados respecto de las materias primas tendrá que estar conectada con los propósitos del Tercer Mundo a través de la UNCTAD, como forma de reforzar la inevitable unidad entre todos los países que forman el bloque del Tercer Mundo, es decir, incluyendo en esta tarea común a los no alineados; de no ser así, será difícil o imposible el logro de reivindicaciones elementales para los países aún dependientes. Es loable que, conscientes de este hecho, los No Alineados busquen su unidad, especialmente en los campos siguientes: 1), fortalecimiento de las asociaciones de países en desarrollo que son productores de materias primas; 2), establecimiento de mejores sistemas de información sobre mercados y productos para los países en desarrollo; y 3), respecto de la creación del Fondo para el Financiamiento de Reservas de Estabilización de Materias Primas y Productos Básicos (Res. No.

162, Declaración de Lima). Coadyuva a estas perspectivas la Resolución No. 163, que aprueba el texto de la Convención que establece el Fondo de Solidaridad para el Desarrollo Económico y Social de los Países No Alineados, fija la suscripción igual de los miembros al capital inicial del Fondo, y abre la Convención a la firma de los países, encargando esta tarea al Ministerio de RR. EE. de Kuwait hasta el 31 de diciembre de 1975, como acto previo a la Reunión Cumbre de 1976 en Sri Lanka. Tal política solidaria refuerza el espíritu de comunidad de intereses y posibilita la materialización de medidas conjuntas de los países en desarrollo, para defender sus riquezas naturales, aunque ello no basta, porque en último término corresponde a la planificación política y económica de cada país para comercializar su producción nacional.

c) En los planes estrictamente comerciales los No Alineados se deciden a amparar medidas tanto entre ellos como con los centros comerciales ajenos al grupo. Para comerciar entre sí adoptan medidas de liberalización mediante acuerdos preferenciales sobre productos primarios, bienes manufacturados y otros servicios como la banca, el transporte marítimo, los seguros y reaseguros. En cuanto a la cobertura de productos y las preferencias arancelarias deciden sugerir la ampliación de los acuerdos preferenciales subregionales y regionales, así como esquemas globales similares al Protocolo del Convenio General de Aranceles y Comercio (GATT), suscrito entre los países sub desarrollados o en desarrollo. Se tiende a la prestación de servicios nacionales, regionales e inter-regionales de transporte marítimo, aspecto último que afecta enormemente a los países que no tienen medios de transporte propios, y los obliga a efectuar enormes desembolsos por los fletes, en favor de las empresas transnacionales que tienen prácticamente monopolizado ese servicio internacional. En esta parte también se prevé medidas concretas y específicas de ayuda para los países que no tienen litoral, y se hallan cada vez más agravados por la crisis económica internacional. Los No Alineados prepararon un programa de acción en favor de los países sin litoral, para la V Conferencia de Jefes de Estado en Sri Lanka.

En cuanto al comercio directo con las grandes potencias sugieren que la estrategia general de la UNCTAD sea adaptada a los objetivos del Nuevo Orden Económico Internacional y que los países desarrollados reduzcan las barreras arancelarias y no arancelarias, así como otros obstáculos, con tendencia a eliminarlos y sobre una base preferencial y no recíproca; se incluye en tal política los subsidios a las importaciones de que gozan sectores ineficientes, a fin de permitir a los países en de-

sarrollo que ingresen a sus mercados materias primas, alimentos, productos agrícolas y productos de exportación manufacturados y semimanufacturados.

d) Debe agregarse a estas medidas, aquéllas que se refieren al sistema general de preferencias, a las negociaciones comerciales multilaterales y a los nuevos campos de cooperación. En este último aspecto se prevé la ampliación de la cooperación en otros campos, como en los proyectos de inversión, desarrollo de instituciones agrícolas, adiestramiento de personal, producción de insumos agrícolas especialmente fertilizantes y pesticidas, industrialización, salud, aplicación de energía nuclear con fines pacíficos. Se proyecta un Estatuto del Centro de Información de los Países No Alineados sobre Empresas Transnacionales, según estudio hecho por la delegación cubana y para cuyo efecto se convocará a una reunión de expertos.

e) Toman algunas medidas generales en el campo de la investigación y el desarrollo científico y tecnológico, en el sistema de investigación e información, y en la tecnología propiamente dicha. Fue acuerdo importante señalar la capital del Perú para la reunión que debió tener lugar en marzo de 1976 y que estudiaría, así como recomendaría el programa de cooperación en materia científica y tecnológica. Dicha reunión se realizó en New York del 20 al 21 de abril de 1976. Del mismo modo se estudia la posibilidad de establecer un sistema de investigación e información de los países No Alineados y otros países en vías de desarrollo, a base de un Centro que promueva dicho cooperación. Se confía su administración a comités especiales integrados por representantes de los países participantes. Se proyecta que el Comité de Expertos recomienda las bases de una estrategia común de los Países No Alineados en lo científico y tecnológico, y sirva como foro de coordinación de los países miembros en el Comité de Expertos sobre Transferencia de Tecnología de la UNCTAD. Paralelo a este Comité se proyecta igualmente la creación de un Sistema de Investigaciones e Información, que analizaría la situación y las tendencias registradas en la economía mundial, en las relaciones económicas internacionales, en los problemas relacionados con la industria y el comercio, en la agricultura y en la alimentación, la cooperación monetaria y financiera y en otros aspectos de interés para los países en vías de desarrollo.

f) Se agrega a estos planes lo referente a la cooperación entre bancos centrales, la reforma monetaria, la recomendación para que los miembros No Alineados se incorporen al Centro Internacional para las Empresas Públicas, en Ljubljana (Yugoes-

lavia), sobre mecanismos financieros entre los países en vías de desarrollo.

g) Finalmente, como hecho significativo y complemento de todas las tareas que los No Alineados se proponen, está la organización de competencias y eventos deportivos entre los países No Alineados.

Medidas de Liberación y de Paz.—

Los No Alineados en Lima emitieron resoluciones sobre problemas concretos, como expresión de solidaridad y manifiesta cooperación en pro de la paz y del mayor desarrollo de la independencia de muchos países afectados por el colonialismo y el neocolonialismo. Señalaremos algunos aspectos saltantes:

1.—En la Resolución No. 1, reafirman enérgicamente su apoyo al pueblo de la llamada Somalia Francesa (Djibuti) para la obtención de su independencia, y solicitan su inmediata liberación.

2.—Tiene importancia relevante la Res. IV que condena actos de fuerza o agresión llevados a cabo por potencias imperialistas en los países del Tercer Mundo.

3.—Condenan a los agresores o a las potencias colonialistas que no han retirado los restos o materiales de las guerras o actos de agresión —tales como minas, explosivos e instalaciones destruidas— y denuncian su no retiro.

4.—Con referencia a Sudáfrica, emiten la Res. VII y rechazan categóricamente la política de Bantustan que desarrolla el régimen del apartheid, destacando que tales patrias no deben ser reconocidas internacionalmente. Por esa razón exhortan a todos los Estados miembros a brindar el máximo apoyo al pueblo de Sudáfrica, a fin de que se intensifique la lucha armada, y especialmente para el cumplimiento de la Declaración sobre la lucha por la liberación, formulada por la Cuarta Conferencia de Jefes de Estado o de Gobierno de los Países No Alineados, celebrada en Argel.

5.—Recomiendan la creación de un fondo de solidaridad y ayuda mutua para aumentar la eficacia de los movimientos de liberación.

6.—Por la Res. VIII se pronuncian respecto del Oriente Medio y los Territorios Arabes ocupados a consecuencia de la política de agresión de Israel, y reafirman que sólo puede conseguirse la paz mediante el completo retiro de los israelíes de todos los territorios árabes ocupados, así como a favor del pleno ejercicio de los palestinos en cuanto atañe a su soberanía, independencia nacional y la autodeterminación en sus territorios.

7.—Mediante la Res. IX han declarado su decidido apoyo al pueblo palestino para que retorne a su patria, donde han establecido una legítima lucha para recuperar sus derechos nacionales, sus propiedades, su derecho a autodeterminarse sin intervención foránea, el ejercicio de su soberanía sobre su territorio, el establecimiento de su autoridad nacional independiente y la acción desplegada en diferentes esferas para su reconocimiento.

8.—Por la Res. III reafirman la Declaración aprobada por los No Alineados en Lusaka, durante la III Conferencia de Jefes de Estado y de Gobierno en setiembre de 1970, en sentido de mantener al Océano Índico como zona de Paz, y que fuera ratificada en la Asamblea General de la NN.UU. el 16-9-1971 mediante la Res. No. 2832 (XXVI), así como por la Res. 2992 (XXVII del 13-12-1972) que invitaba a los Estados de la Región, a los miembros permanentes del Consejo de Seguridad y a otros usuarios principales del Océano Índico, que apoyaran la moción de conservarla como zona de paz.

En las diferentes conferencias se han avocado a todos estos aspectos, unas veces en forma detallada y otras genéricamente, mostrando que los No Alineados incursionan en los varios campos que tocan a su desarrollo de grupo y nacional.

Los No Alineados y el Principio de Autodeterminación.—

Uno de los hechos más significativos en los propósitos y la materialización de ciertas medidas concretas de los No Alineados, es lo relativo a la viabilidad de la praxis del principio de autodeterminación. Su lucha esencial no se limita sólo contra el colonialismo y el imperialismo, por la paz y por un equilibrado trato comercial, a base de precios justos para sus materias primas y otros productos que acondicionan y facilitan el desarrollo de la lucha independentista y libertadora, así como la consolidación u obtención de la independencia misma. Esta actividad compromete a cada uno de sus miembros, y a quienes no son miembros los incita a imponer su autodeterminación, y a consolidar también su soberanía como Estado. Porque, como ya señalamos en obra anterior⁵, no puede haber Estado soberano si previamente no ha consolidado el principio de autodeterminación, que no es otra cosa que la real identificación del pueblo con su Estado, decidiendo la táctica y estrategia políticas y el sistema económico que convenga a sus intereses. Por el principio de autodeterminación, el Derecho Internacional Público garantiza a las naciones la libre disposición de las riquezas naturales

⁵ W. Durán Abarca, La autodeterminación de las Colonias en América, Lima, Ed. Thesis, 1966. pág. 54 ss.

y humanas, la libertad de organización económica, social, política, religiosa, como corresponde a su etapa histórica. Ya en la Conferencia de Argel, y luego en sucesivas reuniones los No Alineados reiteran su identidad con los criterios del principio de autodeterminación.

Liberarse económica, significa para un país liberarse a su vez de la influencia negativa externa, en lo educacional, social, cultural y político e incluso en lo jurídico. Pues la libertad política ejercitada al estructurarse los Estados y gobiernos de los países sometidos (por ejemplo, en el neocolonialismo), es tan formal que ni siquiera sus leyes obedecen a esa libertad política. Tal los enunciados constitucionales, que son generalmente copia extranjera o imposición de las fuerzas extranjeras dominantes en los centros de producción económica y de poder nacional, con la asistencia y colaboración de nativos a su pleno servicio, como acontece con los grupos o clases conservadoras. Similar fenómeno acontece con los Códigos Civiles, el Derecho Administrativo, etc., etc., que no son cuerpos jurídicos en los que se refleja la realidad nacional, sino el fruto de los trasladados de legislaciones de los países dominantes o copias de otras realidades. No sucede cosa diferente en la educación, la prensa, la TV u otras formas de cultura nacional. Y todo esto podrá adecuarse a la realidad nacional sólo cuando objetivamente se tenga pleno dominio sobre las riquezas nacionales, los medios fundamentales para el desarrollo, el control del aparato del Estado, la planificación económica nacional; y, esencialmente, cuando se haya liquidado en escala nacional la política de discriminación clasista, de ricos y pobres. Sólo si ese Estado llega a socializar o humanizar (o como se le quiera llamar) los medios de producción, al grado de que no exista rico y pobre, señor y siervo, asalariado o empresario, y que no se margine por creencia ideológica, religiosa o cultural; entonces sí se tendrá un pueblo autodeterminado, soberano y capaz de influir poderosamente en el desarrollo mundial en pro de la paz, de la justicia internacional. Estos logros de la autodeterminación dependen, por un lado, del propio país y, por otro, del movimiento internacional de los países dependientes o semidependientes. De ahí el significado trascendente que los No Alineados aportan al principio de autodeterminación, con su proyección y sus planes de acción política y económica; porque hoy en día no hay país que pueda lograr su autodeterminación por sí mismo, sin conexión, sin colaboración y ayuda de otros países hermanos, con criterios no necesariamente idénticos pero sí afines: antiimperialistas, anticolonialistas, pacifistas y que marchen hacia el socialismo.

El Perú y los No Alineados.—

El Perú, desde su incorporación al seno de los No Alineados en la IV Conferencia Cumbre de Argel (setiembre de 1973), convirtiéndose entonces en el 73º miembro, ha desempeñado un significativo rol en las perspectivas y tareas de ese movimiento, mediante acciones coincidentes con ciertas medidas cualitativas en algunos aspectos de la vida nacional, a partir del surgimiento del movimiento político de 1968. Esas acciones significaron un vuelco positivo de la conducta tradicional peruana, de pleno apoyo permanente a las fuerzas imperialistas, conservadoras y defensoras de la política del garrote, del colonialismo, del sometimiento. Desde la observancia de relaciones inter-estatales de ese carácter, se pasó a las relaciones de pleno apoyo a los países que luchan por su liberación nacional; al restablecimiento o a la iniciación de relaciones diplomáticas y comerciales con los países antes vetados; a la activación del rompimiento del bloqueo a Cuba; al divorcio con algunas empresas multinacionales como la International Petroleum Company, la Marcona Mining Company, etc.; a la defensa de las 200 millas de Mar Territorial, a la recuperación de algunos recursos naturales, etc., etc. Medidas que significan acelerar y fortalecer la lucha nacional por la autodeterminación y la soberanía nacional, iniciada por Tupac Amaru y otros y, siglos después con Mariátegui y miles de ciudadanos desde distintas actividades y mediante diversas formas de enfrentarse al común enemigo nacional: el imperialismo, el subdesarrollo, la ignorancia, el atraso, la alienación, los prejuicios, la discriminación e incluso contra la intolerancia entre concienciales.

De los 154 años de vida republicana, como alineado, el Perú marca en esta etapa el hito posiblemente más significativo en sus relaciones internacionales, después de la guerra de liberación librada frente a España, la conducta relevante de Porras Barrenechea en defensa de Cuba y no obstante algunas débiles actitudes internacionales en casos particulares. Y negar esta realidad sería comulgar con la terquedad y la ceguera.

Esta política nacional de No Alineado ha posibilitado que el Perú sea uno de los miembros más activos de los No Alineados, gracias también a la actividad permanente de sus representantes nacionales. El Perú, en este último quinquenio, colabora intensamente para redefinir la política de relaciones en el mundo y fortalecer los planes de acción del Tercer Mundo. Propone y apoya la adopción de mecanismos contra todas las medidas coercitivas o agresiones armadas imperialistas en agra-

vio de los países en desarrollo. Propone el establecimiento de un Nuevo Orden Internacional, adoptado por las NN.UU. en su VI Asamblea Especial (mayo de 1974). Auspicia la convocatoria para la Conferencia de Dakar sobre materias primas, ratificada en la Conferencia de Lima de los No Alineados. Participa intensamente en todas las reuniones generales y especializadas para lograr un cambio real en la marcha de las fuerzas sociales del poder mundial hacia perspectivas progresistas.

Las futuras acciones del Perú en el seno de los No Alineados dependerán, de un lado y en gran medida, de las pautas previstas para sus futuras relaciones internacionales, que deben orientarse hacia un mayor afianzamiento de la estrategia No Alineada de liberación anticolonialista; y de la otra, fundamentalmente, dependerán del grado de aceleración y profundización de la revolución en su segunda etapa, como ya ofreciera el gobierno, respondiendo a una esperanza peruana largamente dirigida al no menos difícil camino de la liberación, la unidad nacional y la socialización del país.

Una lectura estructuralista de Vallejo*

Comentario a una exégesis de Enrique Ballón A.

II

CRITICA DEL PLANTEO DE BALLON

1

Las condiciones de la crítica literaria

Dado que las condiciones que Ballón impone a la crítica son poseer una base metódica sólida, mostrar las estructuras latentes de la obra y ser clara, examinaremos separadamente estos tres puntos.

1. Nietzsche decía: "No es la victoria de la *ciencia* lo que caracteriza nuestro siglo XIX, sino la victoria del *método científico sobre la ciencia*" (La voluntad de poderío, aforismo 466). Esta frase tiene validez también para nuestro siglo que en este como en otros respecto sigue viviendo del siglo pasado. Que esto es así se observa por ejemplo de los presupuestos que formula Ballón para toda crítica literaria: lo que importa no es en primer lugar el "objeto" de la literatura (o para permanecer dentro de la terminología de Ballón la "función" literaria), sino el método con que se lo trate. Por esto, la objeción principal que dirige contra la crítica de Higgins y contra toda la tradición vallejista anterior, no es que no haya acertado a mostrar lo peculiar de la obra de Vallejo, sino la insuficiencia metódica con que la ha tratado.

Ahora bien, ¿qué caracteres tiene el pensar metódico? Los ha fijado Descartes al comienzo de la modernidad: el pensar me-

* Véase la primera parte del presente ensayo en el número 12 de la revista **SAN MARCOS**.

tódico nos proporciona un conocimiento *cierto e indudable*, consiste en el *orden* y la disposición de las cosas hacia las cuales volvemos la mirada de nuestro espíritu para descubrir alguna verdad (Regla V^a) y el criterio de ésta consiste en la *claridad* y la *distinción* (Principios, 50 y 60). Ballón no hace sino colocarse en esta tradición cuando objeta a Higgins, y a toda la tradición hermenéutica vallejiana, que no provee conocimientos *ciertos*, que su insuficiencia metódica lo conduce al *desorden* gnoseológico y que transgrede el axioma de *claridad* que toda crítica debe respetar.

Desde esta perspectiva, no puede admirar que la teoría del conocimiento, la disciplina que pregunta por la posibilidad, el origen, la esencia, las clases y la verdad del conocimiento, haya alcanzado el rango de *regina scientiarum*. Ballón no hace sino corroborarlo al referirse a ella calificándola como jupiteresca, un adjetivo tomado prestado del mundo grecorromano para mitigar el efecto que la apelación a lo religioso produce. El adjetivo no puede sin embargo sorprender: si sólo nos salvamos por medio de un conocimiento cierto y seguro y si éste nos lo proporciona la teoría del conocimiento, es sólo consecuente que se califique a esta de jupiteresca. Frente a la impotencia de una crítica carente de conciencia epistemológica, la dotada de ella no puede aparecer sino como omnipotente y lanzando sus rayos a diestra y siniestra.

En este lugar no podemos realizar una crítica del pensar metódico, pero posteriormente veremos hasta qué punto cumple Ballón con sus exigencias metódicas y cuál es el rendimiento de su crítica.

Acá hay que observar todavía que es incoherente que Ballón censure a Higgins su carencia de método y luego ponga reparos a su adhesión al comparatismo. Veamos más de cerca sus puntos de vista. En un sentido tiene razón sin duda Ballón: a menudo se compara entre magnitudes que no son equiparables y esta operación se lleva a cabo únicamente para soslayar un examen detenido del texto. Pero por otro lado es un prejuicio sostener que estas comparaciones sólo son fructíferas en un ámbito externo o que el sentido de lo absurdo está presente tanto en Vallejo como en Camus, en la Biblia y en Kierkegaard, en Blake o en Sófocles. El hecho es que hay *Stimmungen*, templos de ánimo, que son característicos de una época y de ello atestiguan —no son su expresión, pues de estas *Stimmungen* no tenemos otra huella que los textos de que disponemos— sus escritores. En este sentido, el sentimiento del mal digamos por caso en la Biblia, Sófocles o en Blake es en cada caso distinto, mientras

que en Kierkegaard, Vallejo o Camus muestra rasgos comunes por su pertenencia a nuestra época. No hay pues por qué afirmar que un estudio comparatista que se cerciore en primer lugar de la equiparabilidad de las magnitudes que emplea y que no sea ejercitado únicamente por un afán de distracción, sólo tenga resultados en un ámbito externo.

En este lugar y frente a las pretensiones imperialistas de la tendencia crítica desarrollada por R. Barthes y sus discípulos, es necesario subrayar en relación al reparo de intuicionismo que ésta hace a las demás tendencias, que ningún método puede prescindir por completo de la intuición, sino solamente circunscribirla¹, y además recordar las palabras reflexivas de C. Lévi-Strauss: "El análisis de las obras literarias con ayuda del método estructural esclarece mucho, pero este método sólo renueva y completa los métodos tradicionales sin hacerlos supérfluos. Una investigación que quiere ser positiva no formula ninguna pretensión de exclusividad, antes bien aplica todos los medios concebibles" (*Les lettres françaises*, No. 1159, Diciembre de 1966; p. 98 y sgtes.).

2. Ballón exige que la crítica literaria ponga de manifiesto las estructuras latentes de la obra. Esta exigencia se basa en un desarrollo de la escuela norteamericana transformacionalista del lenguaje de Noam Chomsky. En opinión de Chomsky el lenguaje consta de un componente sintáctico, que es el central, y de dos componentes puramente interpretativos: uno fonológico y otro semántico. El componente sintáctico consta a su vez de un subcomponente de base que produce estructuras profundas y de un subcomponente transformacional que produce estructuras superficiales. Para estudiar el funcionamiento del lenguaje Chomsky construye tres modelos: el primero se puede denominar relacional (*finite state language*), porque consiste en construir diagramas de relaciones lingüísticas dispuestas como arborescencias. Estas comienzan por un punto que representa la palabra inicial posible de una frase y se halla vinculada por una

¹ "El conocimiento racional presenta aspectos intuitivos y aspectos formales. Tan racional es el conocimiento lógico-matemático intuitivo, como el formalizado. Ninguno puede reducirse al otro. Para constituir el conocimiento racional es imprescindible proceder de manera intuitiva. Por más esfuerzos que se hagan no puede llegarse a una total formalización. Siempre quedará un **residuo** intuitivo. Este hecho prueba que, en último término, la intuición es el punto de partida de la razón y a la vez el hontanar inagotable que la provee de nueva materia en la constitución de sus conocimientos" Francisco Miró Quesada, *Apuntes para una teoría de la razón*; Universidad de San Marcos; Lima, 1963; p. 314.

serie de trazos con otros puntos que representan las palabras que siguen y conforman la frase. El segundo modelo se puede llamar clasificatorio (gramática de estructura de frases), debido a que en él las arborescencias son concebidas como sistemas de clasificación. "Se ubica un primer punto que simboliza la clase más general de lenguaje —la clase "frase", por ejemplo—; luego, mediante los puntos de un segundo nivel vinculado al primero, se indican las clases cuyos representantes deben figurar en cada miembro de la clase más general (por ejemplo, la frase se descompone en expresiones nominales y verbales). Elaborando la arborescencia, se continúa con la descomposición de las clases en subclases" (L. Apostel, "Epistemología de la lingüística" en Epistemología de las ciencias humanas; Proteo; Buenos Aires, 1972; pág. 124). El tercer modelo lo podemos nombrar operacional, porque en él se combinan los modelos anteriores mediante la noción de transformación o de operación, y es el único que satisface a la "gramática transformadora". "Ante todo, esta gramática describe lo que ella llama un "núcleo" de frases para cada lengua; este núcleo está dado por una gramática relacional o por una gramática clasificadora. Pero en este punto lo importante es subrayar, sobre todo, que el núcleo no agota toda la lengua: al margen del núcleo, las frases se obtienen a partir de éste por transformaciones o por operaciones, entre las cuales la transformación global —a un tiempo permuta y cambio cualitativo, que transforma una frase activa en una pasiva— es el prototipo" (Ibidem).

Algunos seguidores de Chomsky se han apartado parcialmente de sus planteamientos y han sostenido que también la semántica desempeña un papel central en la gramática y es generativa, es decir, que las transformaciones ponen en relación representaciones semánticas y estructuras superficiales. "La semántica generativa, en otras palabras, sostiene que no hay nivel de estructura profunda en el sentido definido por Chomsky, i.e., el nivel donde todas las transformaciones léxicas, excepto las transformaciones gramaticales, se han aplicado. La semántica generativa se propone demostrar que la estructura profunda no existe, señalando que hay casos en que algunas transformaciones deben explicarse antes de la inserción léxica. Los proponentes de la semántica generativa, y Lakoff en particular, sostienen que la noción de "restricción derivacional global" ("reglas globales") que se extiende sobre derivaciones íntegras o parte de derivaciones, representa una innovación en la gramática transformacional tanto como la gramática generativa lo fue respecto de la gramática de estructura frasal" (Claude Asselin, De la sintaxis genera-

tiva a la semántica generativa; San Marcos; Lima, 1972; pág. 51).

El estructuralismo francés ha tomado muchas de las ideas de la escuela norteamericana transformacionalista y las ha elaborado a su manera. En opinión de A. J. Greimas la semántica no puede guiarse por los modelos de la sintaxis porque, como carece de funciones de control, se perdería en la descripción de las aserciones posibles sobre los eventos del mundo. Es pues necesario, sostiene, hallar los medios de reducir la sintaxis a la semántica y los eventos a las estructuras. El universo semántico se divide según Greimas en un universo inmanente, que comprende un nivel semiológico (caracterizado por semas nucleares) y otro semántico (caracterizado por clasemas); y en un universo manifestado, cuya unidad es el semema (compuesto de sema nuclear + un clasema) y se subdivide en una combinatoria de primer grado (con dimensiones cosmológica y noológica) y en el discurso, una combinatoria de segundo grado generadora de mensajes (actante + predicados: función y cualificación). El universo semántico se fracciona en una serie de microuniversos semánticos, que son los únicos que pueden ser percibidos, memorizados y "vividos". El microuniverso es "un modelo inmanente, constituido, por una parte, por un pequeño número de categorías sémicas captables simultáneamente como una estructura, y capaz de dar cuenta, por otra parte, gracias a sus articulaciones hipotácticas, del contenido manifestado bajo forma de un texto isótopo" (Greimas, Semántica Estructural, Gredos, Madrid, 1971; pág. 194-195). La noción fundamental elaborada por A. J. Greimas es la de isotopía de un texto: "la permanencia de una base clasemática jerarquizada, que permite, gracias a la apertura de los paradigmas constituidos por las categorías clasemáticas, las variaciones de las unidades de manifestación, variaciones que, en lugar de destruir la isotopía, no hacen, por el contrario, sino confirmarla" (Id., p. 146). Es la isotopía de un texto la que permite describir su contenido semántico prescindiendo de los elementos variables o meras realizaciones de ese contenido. Las tareas propias de la semántica consisten en efectuar esa descripción y establecer por medio de las categorías actanciales "una tipología de los modos de existencia, en la forma de estructuras actanciales simples, de los microuniversos semánticos, cuyos contenidos, descritos gracias a los procedimientos de análisis funcional o del análisis cualificativo (o de ambos a la vez), no constituyen sino variables" (Id., pág. 203).

Los procedimientos de descripción comprenden la constitución del corpus, la normalización de la descripción y la construcción del modelo. El corpus debe ser representativo y lo puede

ser gracias a la redundancia y clausura del discurso; exhaustivo, esto es, que el modelo a construirse ha de ser adecuado a la totalidad de sus elementos implícitamente contenidos en el *corpus*, y homogéneo. Por texto hay que entender "el conjunto de elementos de significación que se hallan situados sobre la isotopía elegida y están encerrados en los límites del *corpus*" (p. 222). La transformación del *corpus* en texto aparece bajo dos aspectos complementarios: positivamente, como la elección de la isotopía, que "aunque lógicamente posterior a la constitución del *corpus*" se hace "casi siempre en función del texto que tratamos de describir"; y negativamente, como la eliminación de los elementos pertenecientes a otras isotopías contenidas en el *corpus*. El *corpus* depurado aparece como un texto isótropo, como un inventario de mensajes, de proposiciones semánticas protocolares, cuya disposición ulterior equivaldrá a la construcción de modelos.

La normalización de la descripción consiste en "transformar el discurso, que se encuentra en estado bruto en el *corpus*, en manifestación discursiva", y comprende: 1. la objetivación del texto: la eliminación de las categorías lingüísticas que dicen relación a la situación no lingüística del discurso; 2. la institución de una sintaxis elemental de la descripción, "que consistirá en establecer, introduciendo una notación simbólica muy elemental, clases de sememas, que hemos definido ya, y en hacer uniforme la expresión de un reducido número de reglas de combinación de esas clases de mensajes, construidos a partir de los enunciados del discurso" (p. 235); 3. "la institución de una lexemática de la descripción, cuyo fin sea el de normalizar la expresión de los sememas denominados, es decir, lexicalizados una vez más, pero ya en el interior del lenguaje descriptivo" (p. 235).

La construcción de un modelo consiste en la transformación del inventario de mensajes en estructura y comprende dos procedimientos: la reducción de los inventarios, que puede ser simple o compleja; y su estructuración, es decir, la identificación de los principios de organización relacional de la significación. Un último paso lo constituye la homologación de los procedimientos de reducción y de estructuración. El modelo así obtenido representa una particularización en relación a los contenidos semánticos, pues su modo de existencia es el del microuniverso descrito; pero al mismo tiempo aparece como una generalización y como invariante, "como tipo de organización de la significación en microuniversos, de los cuales los contenidos investidos no son más que variables" (p. 262).

Otra elaboración que hay que tener en cuenta para analizar los presupuestos y el trabajo de Ballón es la de Julia Kristeva,

de la que examinaremos con detenimiento su programático artículo “Problèmes du texte” (aparecido en el número de *La Nouvelle Critique* correspondiente a noviembre de 1968). J. Kristeva comienza por sentar un postulado: mientras la crítica tradicional, dice, define a la literatura como a un objeto real con un valor estético, la epistemología marxista renuncia al concepto aparentemente operativo de “literatura”, ya que ésta es una forma histórica procedente de la sociedad de consumo, y distingue entre el *objeto real*, un *tipo de estructura lingüística* y el *objeto cognoscitivo*, que se busca de aprehender en el objeto real y que denominamos *texto*. Acá surgen las siguientes preguntas; ¿cuál es la diferencia entre nuestro objeto real y nuestro objeto cognoscitivo?, ¿cuál es la diferencia entre el texto que tratamos y todos los otros textos que tienen una estructura lingüística, pero no pertenecen a la literatura? y, finalmente, ¿por qué hablamos acá de *texto* y no de *discurso*, un concepto que nos hubiera llevado a la lingüística?

Que la semiología designe un objeto, como literario sólo constituye una praxis significante especial, afirma la autora, que no equivale a una atribución de valor estético o de alguna otra clase. Determinar una estructura lingüística como práctica semiótica significa establecer nuestra forma de proceder de dos maneras: 1. Que el organismo en cuestión es aprehendido como discurso, que ingresa al círculo de comunicación de la sociedad, al que le debe también su significado. 2. Empero, la praxis significante no puede ser considerada simplemente como discurso, esto es, como un *objeto de intercambio* entre un emisor y un destinatario, sino como un *proceso de producción de sentido*. En efecto, nuestra praxis significante no la comprendemos como una estructura, sino como una *estructuración*: como un aparato que produce y altera el sentido, aún antes de que este sea puesto en circulación. Por otro lado, no hablar simplemente de discurso sino de *texto* nos protege del peligro de asimilar toda praxis al lenguaje hablado y pone en libertad una perspectiva marxista, en cuanto la distinción discurso/texto permite que surja la *producción de sentido* y no la *esfera de intercambio* de sentidos. Por esto definimos el texto, dice J. Kristeva, como *aparato translíngüístico*, que transforma el orden del lenguaje, en tanto vincula la forma de hablar comunicativa con diferentes modos enunciativos precedentes o simultáneos. El texto sería pues una fuerza de producción y esto significa: 1. su relación al lenguaje en que se manifiesta es transformadora (destructiva-constructiva) y por ello puede ser aprehendida antes a partir de categorías lógicas y matemáticas que da categorías puramente lingüísticas; 2. el texto es permutación textual, es intertextual: en el espacio de un

texto se cruzan y neutralizan diferentes modos enunciativos tomados de otros textos. En resumen, sostiene la autora, la semiología considera al texto no tanto como un producto sino como una producción y/o una transformación y es por esto que no busca de formalizar la estructura sino la estructuración.

El análisis que propone J. Kristeva se apoya en la "gramática generativa" de Chomsky, de la que elabora sus resultados en la siguiente forma: 1. la autora postula que la distinción entre estructura superficial y estructura profunda se puede aplicar a estructuras discursivas más amplias que la frase, así por ej. a la novela, en que la estructura superficial es incapaz de mostrar la estructura profunda. 2. La distinción entre conocimiento (linguistic competence) y uso de la lengua (linguistic performance) la reemplaza por la de complejos/estructura de los *strings*. La noción de complejo, una sucesión ordenada de elementos en que el orden es irrelevante, la toma la Kristeva del lingüista soviético Saumjan. El modelo a construirse supone reglas de formación y de transformación de complejos y no sólo una clase de frases posibles, sino además de palabras posibles.

El problema más difícil que plantea la ampliación del método transformacional, dice la autora, es el de la continuidad del sentido: si es posible considerar equivalentes dos discursos (o dos secuencias discursivas) que son evidentemente distintas al nivel del significante, y en qué medida y con respecto a qué tipo de discurso literario se puede hablar de una equivalencia de sentido más allá y a pesar de la transformación. J. Kristeva cree que estas preguntas son dictadas gracias al predominio del pensar lingüístico que postula la identidad y que exige la verosimilitud. A esto hay que observar, señala, que la ordenación de las secuencias, la estructura del acontecimiento y el juego del acontecimiento, están sometidos a un proceso de cambio, que se cumple al nivel de los *significantes narrativos* (las estructuras del uso lingüístico), pero que no afecta al significado que apoya la ordenación narrativa (las estructuras del conocimiento lingüístico). Este significado constituye, para emplear el vocabulario de la retórica clásica, la moral del libro o, como hoy se dice, su mensaje. Este *mensaje*, esta *moral*, este *significado* permanecerían presentes en el texto, pese a la evidente transformación de sus signos discursivos. El texto de una novela es un *texto clausurado*, que posibilita la aplicación del modelo transformacional.

De lo que se trata es, por consiguiente, de convertir el análisis transformacional en un *método transformacional* y de considerar las diferentes secuencias (o sistemas) de una estructura textual determinada como un "transformema" de secuencias (o

sistemas), que han sido tomados de otros textos. Es así como la estructura de la novela del siglo XV puede verse como el resultado de la transformación de varios sistemas de signos: la escolástica, la poesía cortesana, la literatura oral (pública) de la ciudad, del carnaval. El método transformacional nos muestra un camino para ordenar la estructura literaria en el contexto social, al que aprehendemos como totalidad textual. Con el nombre de *intertextualidad* designamos, manifiesta J. Kristeva, aquella interacción textual que se origina en el interior de un solo texto. Para el sujeto cognosciente intertextualidad es un concepto que muestra el modo como un texto descifra la historia y se inscribe en ella. La realización específica de la intertextualidad en un texto determinado es el signo principal ("social", "estético") de una estructura textual.

Llamamos a la función que vincula una estructura concreta (por ej. la novela) con otras estructuras (así con el discurso de la ciencia) en un espacio intertextual *ideologema*, dice la autora. El ideologema de un texto está determinado por sus relaciones con otros textos. Vemos un ideologema en el entrecruzamiento, en la asimilación y en la relación de remisión de una organización textual (de una praxis semiótica) con las formas de enunciación (secuencias) de otros textos (de otras prácticas semióticas): él designa aquella función intertextual, que está "materializada" en los distintos niveles de una estructura textual y se delimita con el texto de tal manera que da a conocer un sistema de coordenadas histórico y social. La concepción de un texto como ideologema, determina desde un comienzo el procedimiento metódico de una semiología que conceptúa un texto como intertextualidad y con ello lo refleja en el texto de la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es el foco en que el conocimiento científico aprehende tanto las transformaciones de los *enunciados* (a los que el texto no se deja reducir) en un todo (el texto) así como la inscripción de este todo en el texto histórico y social.

Así se abre un campo en el que J. Kristeva cree poder establecer un ideologema del símbolo (reconocible en el mito y en todas las prácticas significantes/textos de la sociedad sincretizante) y un ideologema del signo (reconocible en la sociedad y en la novela del siglo de la economía burguesa). En nuestro siglo cree que se está formando un nuevo ideologema. Es difícil predecir sus características y más arduo aún definirlas. Unicamente podemos sostener la tesis, manifiesta la autora, a que nos obliga el pensamiento marxista, de pensar en una *tipología de las culturas*, que no pueden ser reducidas unas a otras y, armados

con el instrumento de la semiología (una ciencia que es al mismo tiempo su propia teoría), hacer el intento de crear esta tipología de culturas "según la relación que mantienen con el signo". En caso de que investiguemos de este modo las prácticas significantes en su relación al signo, agrega, determinaremos su puesto en la historia y la semiología dejará de ser una afición y pasará a convertirse en una ciencia de las ideologías que apoyan aquella práctica significante.

Estos son algunos de los principales planteos que se han hecho en el campo de la lingüística y de la crítica "literaria" para mostrar las estructuras latentes en el discurso. En este trabajo no podemos realizar un juzgamiento de estos planteos; posteriormente veremos si Ballón ha cumplido con mostrar las estructuras latentes en los textos de Vallejo que considera. Pero en todo caso, acá quisiéramos mencionar un supuesto común que los planteos reseñados comparten y ponerlo en cuestión. Esencial nos parece ser en todos los casos la idea de que de lo que se trata es de construir un modelo del lenguaje o del texto examinado, para comprobar después si concuerda con la "realidad". Lo cuestionable es si este procedimiento, que es típico de las ciencias naturales, se puede aplicar también al lenguaje y a la "literatura". Por lo demás y como Coseriu repara (*Einführung in die transformationelle Grammatik*, Tübinga, s.d.; p. 29), acá hay que dejar sentado que para esta construcción es menester apelar a la intuición con cuya ayuda se formula el modelo con el rango de una hipótesis.

3. Por último, veíamos que Ballón exige que la crítica sea clara. No malentenderemos su requerimiento, concibiéndolo como si solicitara que el crítico tradujera el texto del caso a un lenguaje más claro, pues, de acuerdo a Barthes (Cf. "Critique et vérité"), al que como sabemos Ballón adhiere, esta no puede ser la misión de la crítica, ya que no hay nada más claro que la obra, sino más bien concebir la red de significados a partir de la cual y según reglas lógicas determinadas, se puede deducir los distintos temas que la componen. No, de lo que se trata es de no enturbiar el texto y de no poner tropiezos en el camino llano del lector, "de comprender, sentir, transmitir la fruición y función del mensaje abisal de Vallejo". Aunque las formulaciones de Ballón se mueven en el límite de lo requerido por Barthes, no haremos cuestión de su fidelidad a sus planteamientos. Quisiéramos más bien considerar si Ballón cumple este tercer requisito. En nuestra opinión no es así, desgraciadamente, por dos razones. En primer lugar, porque ha alejado la obra de la vida y la ha transformado en un "objeto" científico. Esto es aún más percepti-

ble por la terminología que usa. Ahora bien, a este respecto debe hacerse por lo menos una observación: la necesidad de una terminología científica reposa en la ausencia de equivocidad que permite, en su precisión; pero, como es obvio, esto se logra al precio de restringir ineludiblemente el círculo de los lectores, por la preparación que una terminología supone. Barthes que sabe esto, usa apenas *termini tecnicci*. Ballón parece en cambio que se escudara en ellos para hacer intencionalmente herméticos sus textos. Es por esto que, prescindiendo de la diferencia de rango, los escritos de Barthes comparados con los de Ballón parecen un ejemplo de claridad. Este afán de hermetismo de Ballón se muestra también en su empleo de palabras inusuales o coloquiales como "abatanar" o "mojicón".

¿Para quién se escribe una obra de crítica literaria? ¿para los semantistas o para "el hombre que pasa con un pan al hombre" (Vallejo)? Criticando una interpretación de Higgins Ballón dice: "la cereza del postre será naturalmente 'la redención del hombre' (p. 338) cosa que los maestros de secundaria encuentran todos los días en el mensaje de 'Masa' ". Es difícil no tener la impresión de que Ballón escribe para los semantistas —y únicamente para los de su escuela— y que pone casi invencibles tropiezos a la comprensión del lector medio. Difícilmente se podrá conceder que su crítica "trasmite la fruición y función del mensaje abisal de Vallejo".

2

Los presupuestos de la teoría

La teoría semiológica y gramatológica de la literatura desarrollada por Ballón nos parece que puede ser criticada principalmente en tres aspectos: en relación a su concepción del lenguaje, del signo y de la literatura.

1. El fenómeno lingüístico es concebido por Ballón según el siguiente modelo de Saussure: un codificador A trasmite una onda a un decodificador B. Para trasmisir su "mensaje" A lo cifra de acuerdo con un código. Las palabras del código son trasmisidas por un "canal" y recibidas por un decodificador, que las descifra interpretándolas. El círculo del habla se cierra al cambiarse los papeles de A y B. Esta representación la desarrolla Saussure en el § 2 del Capítulo III⁹ de su *Curso* que lleva por título *Lugar de la lengua en los hechos del lenguaje*, y la hemos referido sin tener en cuenta la distinción que él hace anteriormente entre lenguaje y lengua y con algunas ligeras variantes.

Este modelo supone que A y B existen aisladamente y sólo después se ponen en comunicación. Parece indudable que esta concepción del fenómeno lingüístico ha sido desarrollada sobre la base de un modelo técnico: la emisión y recepción de las ondas electromagnéticas en la radiotelefonía. Valioso parece el modelo especialmente por su operatividad.

Esta concepción puede ser criticada sobre todo en dos respectos: porque concibe el mundo externo al hombre en forma extra-lingüística y porque concibe al hombre existiendo aisladamente como una mónada, para ponerse sólo después en comunicación con los demás hombres. Frente a estas proposiciones hay que afirmar en primer lugar que no existe ninguna realidad en forma extralingüística y que la primera función del lenguaje consiste precisamente en constituir el mundo. Podemos decirlo con una frase de Wittgenstein: "*Los límites de mi lenguaje* significan los límites de mi mundo" (Tractatus, 5.6). No hay en este sentido lenguaje y mundo, sino que el mundo siempre aparece gracias al lenguaje. En este contexto no se trata de que el mundo se hallara como un noumeno allende el lenguaje y que el hombre sólo pudiera acceder a él por medio del lenguaje, sino que el lenguaje constituye *originariamente* el mundo. Frente al animal que solamente posee comunicación y un medio, el hombre se halla igualmente caracterizado por su ser en el mundo y por el lenguaje, que son dos de sus marcas fundamentales que se hallan en una correspondencia que no podemos esclarecer acá.

En segundo lugar, no es cierto que el hombre exista primero como una mónada y que sólo después se ponga en comunicación con los demás hombres. El hombre existe más bien desde el lenguaje y en un mundo común *con* los demás hombres. Esto significa de un lado que el fenómeno lingüístico es anterior a la representación técnica de los procesos de producción o de recepción de los mensajes lingüísticos. En efecto, solamente nuestro conocimiento del lenguaje (linguistic competence), para decirlo con Chomsky, nos permite codificar y decodificar mensajes. De otro lado, es precisamente ésta referencia a un lenguaje y a un mundo solidario, la que muestra que desde un comienzo nos movemos en una comunidad originaria, únicamente a partir de la cual podemos aislarnos o excluirlas. El hecho primigenio no es que el hombre existe como una mónada sino, justamente, en comunidad con los demás hombres. Por estas razones, y aunque el modelo de Saussure pueda ser muy útil, nos parece que falsea los hechos.

2. La unidad de análisis del fenómeno lingüístico concebido según el modelo anterior es el signo. Este es según Saussure

la unión del concepto y de la imagen acústica —la huella psíquica que el sonido deja—, esto es, la unión del significante y del significado (Cf. *Curso*, § Signo, Significado, Significante, del Capítulo I: Naturaleza del signo lingüístico, de la Primera Parte). La problemática que esta idea del signo suscita se remonta al comienzo del *De Interpretatione* de Aristóteles:

“Las palabras habladas son símbolos o signos de las afecciones o impresiones del alma; las palabras escritas son signos de las palabras habladas. Al igual que la escritura, tampoco el lenguaje es el mismo para todas las razas de los hombres. Pero las afecciones mentales en sí mismas, de las que esas palabras son primariamente signos, son las mismas para toda la humanidad, como lo son también los objetos, de los que esas afecciones son representaciones, semejanzas, imágenes o copias”.

(Aristóteles, Obras; Trad. de F. de P. Samaranch; Aguilar; Madrid, 1964; p. 258).

Heidegger comenta este texto de la siguiente forma:

“El texto de Aristóteles contiene el dicho claro y sobrio que pone de manifiesto aquella estructura clásica en que está oculto el lenguaje como habla (Sprechen). Las letras muestran los sonidos, los sonidos muestran las afecciones del alma, las cuales muestran las cosas a las que conciernen. El mostrar forma y porta los apuntalamientos de la estructura. El mostrar hace aparecer de modo múltiple, descubriendo o encubriendo, algo, hace percibir lo que aparece y captar lo percibido (tratarlo). La referencia del mostrar o lo mostrado, que nunca se desplegó puramente a partir de sí misma, se transforma en la posteridad en la relación, sobre la que se llegó a un acuerdo, entre el signo y lo designado. En la gran época de los griegos se experimentó el signo a partir del mostrar, el signo es acuñado por éste para sí mismo. En cambio, a partir del helenismo (Estoicismo) se origina el signo por una convención como un instrumento para un designar, proceso por medio del cual el representar es instalado y es dirigido de un objeto a otro. El designar no es más que un mostrar en el sentido del dejar aparecer. El cambio del signo demostrativo a designativo reposa en el cambio de la esencia de la verdad”.

(*Der Weg zur Sprache en Unterwegs zur Sprache*; Neske: Pfullingen, 1965; pág. 245).

La concepción de Saussure podría ser llamada brevemente instrumentalista: el lenguaje es concebido acá como un instrumento para expresar las afecciones del alma que a su vez apuntan a los objetos externos. El hombre es pensado acá como un dentro/fuera y la comunicación como la primera función del lenguaje. Esta concepción instrumental oculta que al mostrar algo únicamente lo podemos hacer dentro del horizonte del mundo, y que por lo tanto es insuficiente describir el fenómeno lingüístico tan solo a partir de la relación entre el significante y el significado. En este sentido el mostrar una cosa es poner siempre de manifiesto el mundo o, como dice Heidegger en otro lugar, el apuntar a un ente significa abrir siempre en alguna forma el ser. Por las misma razones no se puede aceptar que la primera función del lenguaje sea la comunicación, porque como ya hemos dicho el hombre existe desde el lenguaje y con los demás.

Lo anterior supone que el fenómeno lingüístico no puede ser descrito tan sólo a partir de la fonación, sino que tiene que ser planteado en forma mucho más originaria. Acá se inscribe la crítica de Jacques Derrida en base a distintos planteamientos de Heidegger y a desarrollos propios. La idea fundamental de Derrida es que todo el pensamiento occidental se funda en la logocentrismo, en una preeminencia de la palabra hablada, y en el descrédito correspondiente de la escritura, punto de vista que también habría determinado a la lingüística en general y a Saussure en particular. En principio, Derrida objeta a Saussure haber presentado la distinción entre significante y significado como definitiva. En realidad, piensa Derrida, el problema del sentido es mucho más complejo y sólo se deja explicar sobre la idea de diferencia, que no corresponde a una entidad existente. En segundo lugar, en opinión de Derrida es erróneo identificar al significado con lo inteligible y pensar al concepto como independiente del significante. Que Saussure haya diferenciado el carácter arbitrario y diferencialista sólo para el significado y no para la totalidad del signo (significante + significado) testimonia su dependencia de prejuicios metafísicos. Por último sostiene Derrida que Saussure profesaba una lingüística sólo de la palabra hablada y no escrita, lo que no se debe solamente a su sujeción a la tradición, sino además a que para él la palabra hablada expresaba mejor el sentido que la escrita. Desde este punto de vista pensaba que la voz representa a la conciencia misma. Al hablar no sólo me hago presente lo que pienso, sino que me hallo lo más cerca posible de mis pensamientos. Así se genera una "apariencia trascendental" en que el significante parece ser transparente y el concepto se manifiesta como si fuera una presencia autónoma. Esto es sólo una apariencia, porque el signo es inseparable

y lo conceptual no se puede independizar. El lenguaje es según Derrida un juego formal de oposiciones y diferencias. Todo signo es una huella que apunta a otro signo y que no puede ser comprendido autárquicamente. No hay pues elementos singulares, sino sólo estas huellas de otras huellas. Por tanto, acá el funcionalismo se ha transformado en una filosofía de relaciones sin elementos y, como consecuencia, el sujeto se ve disuelto en una red de huellas. Únicamente puede hablar en tanto sigue las huellas de los *grammata* de la escritura. Aunque no creemos que Derrida haya superado los límites de la concepción del lenguaje inaugurada por Aristóteles en su *De Interpretatione* y no estamos de acuerdo en muchos puntos con su planteo, nos parece correcta su crítica a una idea del lenguaje que parte sobre todo de la fonación y que sostiene como definitiva la distinción entre significante y significado.

La concepción instrumental del lenguaje, que supone que por medio de los signos designamos cosas, también ha sido criticada por el último Wittgenstein. En el número 2 de las "Investigaciones Filosóficas" dice:

"Aquel concepto filosófico del significado radica en una concepción primitiva de la forma como funciona el lenguaje. También se puede decir que es la representación de un lenguaje más primitivo que el nuestro.

Pensemos en un lenguaje para el que la descripción dada... sea correcta: el lenguaje debe servir para la comprensión de un albañil A con un peón B. A está construyendo con piedras: hay cantes, pilares, losas y vigas. B tiene que pasarse las piedras y además en el orden en que A las precise. Con este fin los dos hombres usan un lenguaje que consta de las palabras "canto", "pilar", "losa", "viga". A da la voz; — B acarrea la piedra que ha aprendido a llevar cuando oye una determinada llamada".

(Schriften 1; Suhrkamp; Francfort, 1963; p. 290).

Posteriormente, Wittgenstein complica el ejemplo añadiendo las palabras "este" y "alli". A dice: "este-allí", señalando primero una piedra y después un lugar y B llevará la piedra al lugar indicado. Los desarrollos de Wittgenstein muestran que "canto" o "este" no significan simplemente una piedra sino un juego lingüístico dominado por A y B, y que acá el significado es una función del uso.

3. Por último, Ballón se halla en una línea que hace una distinción entre el signo lingüístico, que posee la función primaria de la denotación, que sirve a la comunicación, y la función secundaria de la connotación, que se muestra útil en la literatura, ciencia, filosofía y en los simples juegos de palabras. Ballón replica en su tesis parisina "Ideologie, Critique et creation chez Cesar Vallejo" (p. 2) que él por su parte no conceptualiza la connotación como secundaria frente a la denotación, aunque sin fundamentar su punto de vista. La posición de Jean Cohen sobre la poesía (expuesta en el capítulo VII: La función poética, de su libro *Estructura del lenguaje poético*; Gredos; Madrid, 1970; pág. 196-221), sobre la que sostiene que mientras la denotación se refiere a la respuesta conativa del sujeto, la connotación lo hace a la afectiva, bien pudiera valer para exemplificar la concepción que sobre la literatura tiene la línea en que está situado Ballón. Esto significa que frente al "mundo real" que es macizo y sólido, el de la literatura aparece como puramente ficticio y como una efusión de nuestros sentimientos.

Esta concepción de la literatura que podríamos denominar decorativa y sentimental es solamente un desarrollo coherente con las ideas del hombre como mónada, del mundo como realidad extralingüística y del lenguaje como instrumento. El origen más lejano de esta representación se la halla en la filosofía platónica y el próximo en las ideas psicologizantes del siglo XIX sobre el arte como expansión de nuestros afectos. Frente a esta concepción y consecuentemente con los puntos de vista que hemos esbozado, hay que decir que la oposición entre denotación y connotación es absolutamente insuficiente para comprender la función de la literatura. Esta únicamente puede ser aprehendida si se toma en cuenta que la primera función del lenguaje es constituir el mundo, lo que acontece por medio de la palabra "poética". La esencia de la poesía consiste a su vez en fundar la verdad, como dice Heidegger: fundar en el sentido de donación, de instalación y de comienzo.

3

La elaboración del método

En relación a las consideraciones de Ballón sobre el método quisieramos hacer tres observaciones: sobre la forma como la aplicación del mismo deforma la aprehensión de la obra —o la "función"— literaria, sobre la elaboración del método realizada por Ballón y sobre si su empleo permite superar algunos reparos que el autor había realizado a la tradición vallejiana anterior.

1. En el comienzo de la modernidad y del surgimiento de la idea del método, Descartes ha proclamado que para hallar verdades claras y distintas es necesario desprendernos de todos nuestros prejuicios (*Meditación Primera: De las cosas que pueden ponerse en duda*). Únicamente el método puede conducirnos a la verdad (*Regla IV^a*), y mostrarnos las cosas sin alterarlas. Haber mostrado que en realidad no sucede así, sino que antes bien nuestra comprensión siempre es histórica y parte de prejuicios que son en último término ineliminables, es el mérito de una línea que parte, aproximadamente, de Dilthey pasando por Heidegger y terminando, provisionalmente, en H.-G. Gadamer. Ellos han puesto en claro que nuestros prejuicios siempre preforman las cosas que en cada caso tratamos de aprehender. Por ello, antes que procurar realizar simplemente nuestras anticipaciones, de lo que se trata es de hacernos conscientes de ellas para poder controlarlas y ganar una comprensión más adecuada a partir de las cosas mismas.

“Un caso especial de escritura” se subtitula la tesis de Ballón y lo que acá se pretende es mostrar cómo se pasa de la prosa a la poesía sin que se opere una alteración esencial, aún más: cómo dar este paso es obligado, si es que queremos comprender realmente el poema. El juicio previo de que acá se parte tiene su filiación en la metafísica más tradicional: que existe una sustancia —la escritura de Vallejo— con dos modalidades: la prosa y la poesía. Esto supuesto, la aplicación del método no suscita ningún reparo.

Tengamos en cuenta en primer lugar que la metáfora que acá se emplea es inadecuada para apuntar a la relación del caso y que, por lo tanto, es engañosa. En efecto, la escritura no es una sustancia que pueda existir por sí misma y con independencia de la prosa o de la poesía y éstas no son a su vez simples afecciones de la escritura. La inversa parece ser más correcta: la escritura sólo puede existir sea en la forma de prosa o de poesía.

Pero, aunque se concediera que prosa y poesía son determinaciones fundamentales de la escritura, nos parece que un análisis que pasa por sobre lo que constituye lo esencial de estas determinaciones no alcanza su objeto. Veamos para considerarlo el examen que hace Ballón: ¿qué transformaciones se operan de la escritura en prosa a la escritura en verso?. El menciona que en aquella contamos con muletillas sintagmáticas que en ésta desaparecen, que en la primera disponemos de un gran número de mensajes funcionales que en la segunda disminuyen al máximo, que en la prosa la sintaxis tiene un papel relevante, mientras que en la poesía se tiende a abolirla. Todas estas observaciones son

correctas e importantes, pero sólo nos ponen al comienzo de una reflexión que es ineludible: ¿qué es lo que todo esto significa?.

Lo que lo anterior significa es por lo menos lo siguiente: de un lado que en el poema abandonamos el plano de las secuencias causales, lo que casi siempre se describe como que en la poesía nos entregamos de lleno a lo connotativo, a lo emocional, a lo irracional. Por otro lado, que en el poema las palabras adquieren una mayor importancia de la que tienen en prosa o, como Sartre ha dicho no sin equívoco, pero en alguna forma certamente, que en la poesía ellas interesan en sí mismas y no sólo como signos. Finalmente, y esto es lo más importante, aunque a ello no haya alusión alguna en el estudio de Ballón, que en el poema el ritmo es esencial, esto es, su relación al tiempo.

Pensemos solamente en lo último a propósito de *"En el momento en que el tenista..."*. El ritmo del poema es singularísimo: C-1 y C-2 comienzan con "En el momento...", C-3 se inicia con "Anatole France afirmaba...", C-4 con "y se podría" y C-5 consta solamente de un verso con cuatro exclamaciones que representan un giro que, no por haber sido preparado por los versos anteriores, es menos brusco, entre otras razones por la quiebra absoluta no sólo del sentido sino del indicativo al exclamativo. Este giro es peculiar del poema y ningún estudio de las transformaciones de la prosa al verso puede dar cuenta de él. Por lo tanto, un planteo que no lo tome en cuenta no podrá ofrecer una exégesis satisfactoria. Antes bien, falseará el objeto poético niñelando lo específico de él.

2. Uno de los mayores problemas que la tesis de Ballón contiene es el de su elaboración metódica. El problema se despliega al nivel de la asimilación de las influencias, al del vocabulario y al de las cuestiones no resueltas.

Ballón confiesa, lo recordábamos, que el marco general de su método está dado por la semiología (o semiótica) tal como la conciben Barthes y Greimas, nombres a los que hay que agregar el de Julia Kristeva; y por otro lado adhiere a la grafonomía de Ch. Hockett y a la gramatología de J. Derrida. No hay dificultades cuando estos hombres se dejan colocar en una línea, pero sí cuando existen diferencias entre ellos. Este es el caso de la oposición *real* —porque *verbalmente* no parece haber cuestión alguna pendiente— entre A. J. Greimas y Julia Kristeva. En efecto, el primero concibe a la semántica como una disciplina que es hora que inicia su marcha por el camino seguro de la *ciencia*, y sólo de paso evoca la posibilidad de pasar de los modelos axiológicos construidos a otros ideológicos (*Semántica estructural*, p.

214); mientras que para J. Kristeva es el momento de que la semiología pase de ser una mera afición a constituirse como una ciencia de las *ideologías*. Ballón que en general da su adhesión manifiesta y tácita a Greimas, pero que también toma ideas de J. Kristeva —así al hablar del texto como una producción y de que no se trata de formalizar su estructura sino su estructuración—, no ha visto este problema o si lo ha visto se ha decidido calladamente por la opción representada por la posición de A. J. Greimas.

Las menciones que Ballón hace de Hockett y de Derrida pensamos que son casi puramente decorativas. En efecto, no se ve cómo estén supuestos en su trabajo los principios de la grafonomía de Hockett o de la gramatología de Derrida, si no es por la mayor atención que cree debe concederse hoy en día a la lengua escrita por oposición a la hablada; consideración que por lo demás hubiera podido hacer sin necesidad de apelar a los nombrados. Por grafonomía entiende Hockett el “estudio sistemático de la escritura y de los sistemas gráficos” (Curso de lingüística moderna; Eudeba; Buenos Aires, 1962; p. 519) y por gramatología Derrida la reflexión científica (y filosófica) sobre la escritura (De la gramatología, Primera Parte, capítulo IIIº: De la gramatología como ciencia positiva). Es obvio que este tipo de reflexiones esté ausente del estudio de Ballón.

Otra gran dificultad es la del vocabulario: existen vocablos inaclarados, otros insuficientemente aclarados y, finalmente, algunos están sencillamente mal empleados. Al final de su tesis Ballón manifiesta que el semema “Moral” es el eje de unión entre la categoría sémica “Comunismo” y la categoría sémica “Deporte”, y termina diciendo: “¿Una ‘moral’? Sí, la moral del lenguaje de César Vallejo hombre, que genera la función transformadora de César Vallejo artista” (p. 162) y cita a pie de página a Roland Barthes en “El grado cero de la escritura”: “No hay literatura sin una Moral del lenguaje”. Esto es ingenioso pero, por decir lo menos, equívoco. Lo que Barthes trataba de decir es que, independientemente de la lengua y del estilo, también la forma une al escritor a la sociedad y tiene su historia. Por su parte, Ballón se apoya en una frase de Vallejo en (B) según la cuál “el comunismo y el sport son, desde el punto de vista moral, dos signos paralelos de la época”. Es evidente que en los dos casos se designa con la palabra “moral” algo diferente. Barthes alude a la relación entre el escritor y la sociedad, Vallejo a un punto de vista —un valor diría Nietzsche— para considerar la realidad íntegra. No obstante, Ballón mezcla ambos significados y luego se refiere a la moral del *lenguaje* de César Vallejo *hombre* que genera la función transformadora de César

Vallejo *artista*. ¿Qué significan en este contexto "moral" y "lenguaje" y en qué relación se encuentran con "hombre" y "artista"? ¿qué significa acá la expresión "función transformadora"? ¿No lleva a engaño que luego de haber estado hablando Ballón del cambio de la escritura de la prosa en la del verso, se refiera acá abruptamente a la función de cambio que en la sociedad ha tenido Vallejo?

Algo semejante ocurre con las expresiones "concepción del mundo" e "ideología", cuando Ballón dice que es relevante la relación ideológica que engarza la concepción del mundo vallejiana con el sentido nocional de los lexemas; o con el vocablo "dialógico", cuando habla de una reflexión dialógica. Un empleo francamente erróneo nos parece ser el de los términos "dialéctica", "dialéctico". Esto se observa en diversos usos, pero sobre todo de esta cita:

"A diferencia de los primeros actantes (A), estos que componen la relación evenimential del segundo artículo (B) sí poseen predicciones disyuntivas que a pesar de no mostrar una posición marcadamente antagónica, soportan suficiente pátina sémica de diferenciación como para establecer un discurso dialéctico".

(pág. 17)

Ahora bien, pese a las numerosas desavenencias que existen con respecto a la dialéctica, hay acuerdo por lo menos en cuanto a que para poderse hablar de ella deben existir no sólo diferencias, sino más bien oposición entre los términos del movimiento dialéctico. El esquema tesis, antítesis, síntesis —para decirlo con vocablos provenientes del griego— o posición, oposición, composición —para emplear otros derivados del latín— podrá ser una trivialización de Engels; pero es indudable que contiene un núcleo de verdad, que se remonta al esquema en sí, para sí y en sí y para sí de la "Fenomenología del Espíritu" y la "Lógica" de Hegel. Está por lo tanto fuera de lugar hablar en la cita de Ballón de un discurso dialéctico.

Existen además una serie de dificultades no resueltas, pese a que Ballón a veces las ha visto. La primera atañe al método mismo que usa. Greimas quiere construir una semántica estructural y dice expresamente que el modelo transformacional que sugiere sólo es una hipótesis utilizable en la descripción de las manifestaciones figurativas, cuya traducción a un lenguaje semántico está todavía inacabada (*Semántica estructural*, p. 338). Ballón quiere operar en cambio con un método que haya incorporado los aportes del transformacionalismo. Este es también el

empeño de Julia Kristeva que, como vimos, por transformación entiende el cambio dentro de un texto de los distintos sistemas vigentes en una época. Para estudiar este cambio la autora ha construido un modelo que será todo lo problemático que se quiera, pero que posee una amplia fundamentación. Lo que cambia, piensa J. Kristeva, son los significantes narrativos y lo que permanece son los significados. En cambio, en la tesis de Ballón no hay un solo enunciado claro sobre lo que él entiende por transformación —hay que *suponer* que llama así al cambio de la escritura de la prosa a la poesía—, y el autor no ha elaborado ningún modelo *ad hoc* para estudiar este proceso, lo que dadas las condiciones que formula para la crítica literaria hay que exigírselo.

Por último, las innovaciones que Ballón emprende no están suficientemente motivadas. Esto sucede, por ejemplo, cuando no se atiene a los textos que ha elegido y trascendiendo su inmanencia va a estudiar su situación y contexto. Para justificarse afirma que la inmanencia soporta “grados” que no llegan a ser interferidos por la trascendencia (p. 58). Esto es ininteligible: o se permanece en la inmanencia de los textos o se la trasgreden y se pasa a la trascendencia. Una tercera posibilidad está excluida.

3. Lo más grave es que el método tal cual Ballón lo expone no parece superar algunas de las objeciones que él había realizado a la tradición vallejiana anterior. Nos referimos concretamente a la acusación de intuicionismo que Ballón había esgrimido contra la crítica precedente. Los términos en que hay que situar esta dificultad son los siguientes: ninguna teoría puede prescindir completamente de la intuición, como ya hemos manifestado; lo único que se puede hacer es tratar de controlarla y circunscribirla hasta donde se pueda. Ballón no ha sido consciente de este hecho al escribir su tesis y su empleo de la intuición resulta por lo tanto más incontrolado de lo que él pudiera suponer. Esto se observa sobre todo en relación a la elección del corpus, a la determinación de las isotopías, a la separación entre estructuras de base y de desecho, a la elección de la pertinencia o impertinencia de los semas y a la constitución del modelo.

El corpus elegido debe ser representativo de la relación de la secuencia del caso a la totalidad del corpus general y a su discurso total. Ahora bien, Ballón no da ninguna razón que justifique su elección. Tampoco la determinación de las isotopías de (A) y (B) ha sido motivada por Ballón. Esto es tanto más gravoso cuanto que, como Greimas reconoce (*Semántica estructural*, pág. 223), existe un problema circular entre el corpus y el texto: la elección de la isotopía, aunque lógicamente posterior a

la constitución del corpus, se sitúa en realidad en el interior de la praxis descriptiva: "si es cierto que la descripción exige la transformación del corpus en texto, no lo es menos que la elección del corpus se hace casi siempre en función del texto que tratamos de describir" (Ibidem). Conexo con el problema anterior está la falta de un criterio *objetivo* para separar entre las estructuras de base y de desecho y para la elección de los semas pertinentes e impertinentes. Naturalmente que no se trata de postular una presentación explicación total, ni tampoco de que no se entienda la razón *subjetiva* que asiste a Ballón cuando afirma que no prestará la misma atención a las categorías sémicas del texto (B) que a las del texto (A) para evitar una sobresaturación, pero esto es precisamente algo *subjetivo*. Por último, interviene también la intuición cuando se construye el modelo final. Es por esto que no creemos que se justifique la pretensión de Ballón de que sus resultados han sido obtenidos por la percepción y no por la intuición.

4

La exégesis de los textos

Acá quisiéramos recapitular primero las conclusiones a las que Ballón llega en sus tesis, hacer luego un examen de si cumplen con la condición que él había fijado a toda crítica de mostrar las estructuras latentes en una obra, y por último realizar una consideración sumaria sobre los resultados de su exégesis.

1. El diagrama de la inmanencia es el siguiente: en el caso de (A) y (B) el criterio relacional es metasemémico. El primer texto (A) es periodístico y presenta la categoría sémica "Deporte". Las relaciones son acá hiperónimicas: van de la categoría sémica al desarrollo de los semas. Existen dos tipos de variantes: la primera con función anunciativa y carácter evenimential y la segunda con función dialógica. El segundo texto (B) es también periodístico y presenta la isotopía "comunismo". Las relaciones son acá hipónimicas: van de los semas al desarrollo de la categoría. Los tipos de variantes son en este caso de carácter evenimential y con función dialéctica: actantes con predicción disyuntiva. El tercer texto (C) es un poema y presenta una categoría sémica sincrética: "Moral". Las relaciones son acá hipotácticas e hipertácticas.

El diagrama de la manifestación nos muestra reducciones, reiteraciones e iteraciones en el texto (A) y en el texto (B). (A) es la secuencia inductora ("energeia") de los primeros ca-

torce versos del poema, donde se da una redundancia e iteratividad, y (B) del verso 15º, donde también se presenta una iteratividad, pero no redundancia: la proliferación de la estructura significativa. Esta última iteración es sólo latente y debe ser sacada a luz por el exégeta. El paso de la escritura en prosa a la escritura en verso pone de manifiesto las oposiciones actividad periodística/actividad poética, redundancia/no redundancia, no arte/arte y el logro de un *Poema en prosa* que integra las oposiciones.

El eje semántico fundamental es “Comunismo-Deporte” y la unión entre ambos extremos es la categoría sémica “Moral”. Estas son las conclusiones de la investigación de Ballón.

2. Ballón exigía que se mostrara las estructuras latentes de la obra de Vallejo y en el caso del corpus que ha elegido postula haberlo hecho al poner de manifiesto la iteratividad latente en el verso 15º. En cuanto a la transformación de la escritura en prosa en escritura en verso, reclama haber expuesto cómo generan y cambian de función los actantes escogidos y sintácticamente favorecidos por el escritor, y cómo en el poema se ha abolido la sintaxis y disminuido al máximo el número de mensajes funcionales.

Acá hay que cuestionar que Ballón haya logrado mostrar concluyentemente lo que pretende. En primer lugar, porque cabe pensar en una interpretación diferente a la suya eligiendo otras isotopías en los textos escogidos y determinando en forma distinta, por consiguiente, sus estructuras de base y de desecho. Pero aunque se concendiera que la lectura propuesta por Ballón es la mejor, hay que ver claramente lo siguiente: que él sólo ha realizado la construcción de un modelo del universo semántico del microcosmos elegido y que, como el corpus escogido eleva la pretensión de ser representativo del corpus total, faltaría su verificación y/o contrastación empleándose para este respecto otros textos. En este sentido, no basta con acompañar en el Anexo 7 diversos artículos que Ballón sostiene que “muestran ciertos elementos semánticos sistematizados... en el decurso del estudio” (p. 166) y con dejar a la aplicación del lector efectuar la confirmación y/o falsación del modelo construido, sino que la verificación y/o contrastación deberían ser hechas por el propio autor.

La anticipación que ofrecía Ballón en el sentido de que Vallejo había sido un creador radical de emociones no se encuentra fundamentada acá en ninguna parte. El único pasaje en que Ballón alude a la originalidad de su obra poética es el siguiente:

"Ahora bien, el proceso normal de creación poética, o mejor, el trabajo poético en Occidente, se manifestaba por una perspectiva en la que lo relevante era la distorsión de la lengua natural, de modo semejante a la interferencia científica, desplazando sus formantes normales en aras de otros más "significativos" (recuérdese el concepto de Mallarmé al respecto), pero significativos en nombre de aquellos estereotipos y Paralexemas tan arraigados: "belleza", "estética", "simbolización (romántica)", "consonancia", "ritmo", "armonía", "preciosismo" etc. y codificados en las figuras de la retórica tradicional. Vallejo, sabemos que procede justamente al contrario: su rebelión poética contra el "modernismo" y los chocanismos nacionales se pone de manifiesto justamente al proceder de modo contrario, cosa que se descubre desde *Los Heraldos Negros*" (p. 136-137).

Empero esta observación, que ya ha sido hecha por otros investigadores, se refiere a una innovación meramente en el plano formal y no de los sentimientos y no puede ser tomada como característica de la tesis de Ballón, pues, acompañada como está solo por algunos ejemplos, representa una invocación descontrollada a la intuición y a la buena fe del lector.

3. De un rendimiento altamente positivo nos parece la lectura de la poesía que Ballón propone y que es, en fin de cuentas, el objeto primordial de su trabajo, como él mismo reconoce (p. 54). Su interpretación quiebra el extremado hermetismo del poema con ayuda de los dos artículos periodísticos. Acá no quisiéramos guardar para nosotros la sospecha de que la misma lectura hubiera podido ser realizada sin emplear el pesado aparato metodológico utilizado por Ballón¹ y que la única razón de su uso es el afán de seguridad, de salvarse por el método. Muy problemática y, aún más, incorrecta y engañosa, como ya hemos dicho, nos parece ser la idea de que la escritura de los artículos genera la del poema. Por lo demás no vemos las leyes de transfor-

¹ Es un error pensar que el exceso de precisión beneficie incondicionalmente a la investigación científica; en verdad, a veces resulta una ocupación totalmente vana: "El exceso de precisión, en el reino de la cantidad, corresponde muy exactamente al exceso de lo pintoresco en el reino de la calidad. La precisión numérica es frecuentemente un motín de cifras, como lo pintoresco es, para hablar con Baudelaire, "un motín de detalles". Puede verse en ella uno de los signos más claros de un espíritu no científico en el instante mismo en que el espíritu pretende la objetividad científica" G. Bachelard, *La formación del espíritu científico*; Siglo XXI; Buenos Aires, 1972; p. 250.

mación de la una a la otra y no podemos evitar la impresión de que se nos quiere hacer pasar una intuición por una hipótesis.

Pero en todo caso, y aunque se concediera a Ballón que su lectura del poema es correcta y también sus observaciones sobre el paso de la prosa a la poesía, creemos que con ello no ha terminado la interpretación sino que recién comienza. ¿Qué significan las categorías sémicas "Deporte", "Comunismo", "Moral"?, ¿qué significan ellas para Vallejo el poeta y para nosotros los lectores? Ningún método es lo suficientemente seguro como para garantizar la investigación ulterior de estas interrogantes.

Pero todavía queda otro grave problema con diversos aspectos. La tesis de Ballón nos habría abierto el camino para una interpretación de Vallejo, nos habría mostrado lo que el poeta nos ha querido comunicar en el corpus elegido, nos habría ofrecido una lectura denotativa de las escrituras. Que esto es así se ve de que Ballón manifiesta que las relaciones en los textos se han establecido "considerando el sentido nocial de los lexemas y de ningún modo su sentido emotivo" (p. 45-46). Esto significa que el autor ha incumplido su promesa de pasar de una lectura denotativa a una connotativa (p. 27). Que en este contexto de ideas la poética no debe explicar tan sólo la comunicación, sino además la estructura de los objetos poéticos, que no sólo se debe ocupar con la descripción de la sustancia lingüística, semántica, fonética, sino además con una tipología de los contenidos y de las "tonalidades musicales" de los sistemas cerrados que son los objetos poéticos, lo ha observado A. J. Greimas en un trabajo posterior a su *Semántica estructural* (Cf. "Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética" en Estructuralismo y lingüística; Nueva Visión; Buenos Aires, 1971; pág. 165-177). Esta es otra explicación ausente en la tesis de Ballón.

III

Conclusiones

La condición que formula Ballón para toda crítica literaria era el que estuviera metódicamente fundada, que mostrara las estructuras latentes y no patentes de la obra --o de la "función"— literaria y el que fuera clara. En su caso vemos que su exégesis está metódicamente elaborada, pero sin renunciar a la intuición, que sólo alcanza a construir un modelo, pero sin llegar a verificarlo y/o falsearlo, y que no es clara. No se trata, naturalmente, de pretender que en razón de una crítica semejante se

deba renunciar al pensar metódico y volver a un estado de inocencia premetódica. Esto no es posible ni deseable. De lo que se trata es de comprender los límites de la idea del método: que es imposible eliminar a la propia subjetividad de la crítica y que por eso lo mejor que se puede hacer es asumirla y esto no en nombre precisamente de la subjetividad, sino del método mismo. Una crítica que se ha hecho consciente de los prejuicios de que en parte es, sin duda, más "objetiva" que una crítica ingénua que pretende no tener ningún supuesto.

Lima, octubre de 1972.

APENDICE

A fin de que se pueda seguir la lectura de la exposición y crítica de la tesis de Enrique Ballón A. incluimos como apéndice la conformación de los textos de Vallejo que emplea, tal cual él la realiza.

(A) *DE LOS ASTROS Y EL SPORT*

(A-a)
 /Diálogo entre un campeón de carrera y un
 (A-b)
 sacerdote./El sport conduce a la pureza,—
 (A-c) (A-d)
 /La pureza repudia el amor.—/El estado animal,
 (A-e)
 condición de toda creación.—/El uniforme de
 los especialistas y el traje de los hombres.—
 (A-f) (A-g)
 /Sportman cerebrales.—/Actores y espectadores.—
 (A-h) (A-i)
 /Porvenir de los juegos deportivos.—/Los trucos
 en la aviación.

París, setiembre de 1927.

(A-1)
 /Ha sido particularmente grato al transeúnte oír el siguiente diálogo, entre el Reverendo Padre Samsón, de Notre-Dame y el célebre Sera, campeón de carrera del Parque de Colombes.

(A-2)

/El Padre Samsón:— Pero existen otros aspectos del sport
(A-3)

más nobles todavía que el que acabamos de indicar./En la fiesta ciclista del Gran Premio de Ulster, en Irlanda, una avispa asentóse en el cuello de uno de los corredores, Mr. Woods, picándole constantemente, por espacio de dos horas. Mr. Woods se dejó picar por el insecto, sin detenerse ni interrumpir un instante su carrera. Cuando terminó la prueba, Mr. Woods tenía en el cuello una enorme hinchazón y en sus sienes, la corona de roble del campeón. La rueda se detuvo en la meta y la avispa cayó muerta...

(A-4)

/El campeón:— Yo siento a veces entrañable al sport.

(A-5)

/Yo tengo mi mujer y tengo un hijo. Yo soy un hombre. En mis entrañas vive, pues, la malicia, ayudándome al amor. Y he aquí que cuando corro, mis órganos se perfilan geométricamente, es decir, en un orden escuetamente animal, sin sesgos ni trave-

(A-6)

ses.../Porque cuando un órgano ejerce su función con plenitud,
(A-7)

no hay malicia en nuestro cuerpo./En el momento en que el tenista lanza magistralmente una bola, le posee una inocencia del
(A-8)

todo zoológica./Lo mismo ocurre en el cerebro. En el momento en que el filósofo sorprende una nueva verdad, es una bestia com-

(A-9)

pleta./Pero yo, Padre, soy y no puedo dejar de ser sino un hombre, y cuando pongo el beso en la boca de la mujer o en la frente del hijo, padezco entrañablemente de las piernas, de esas mismas piernas vencedoras del tiempo y la distancia. El sentimiento de la carrera se opone a la malicia, que ayuda al amor y, a la hora del hombre y a la hora del hijo, mis pies están tullidos y el mundo está sin rutas...

(A-10)

/El Padre Samsón:— Todo eso, hermano mío, es verdad.

(A-11)

/El sport repudia la mentira. En todo pueden los hombres men-
(A-12)

tir, menos en el sport./Has hablado de la esencia animal del pensamiento. Pues bien, Anatole France decía que el sentimiento religioso es la función de un órgano especial del cuerpo humano. Y yo añado, siguiendo el curso de tus palabras, que en el momento preciso en que este órgano de la fe funciona con plenitud, el

creyente —santo o martir— es también un ser desprovisto a tal
(A-13)

punto de malicia, que se diría un perfecto animal./El sport, pues conduce a la pureza...

El campeón:— Y la pureza en el hombre, Padre, repudia al amor...

(A-14)

/El Padre Samsón:— El acto sportivo es claro, transparente y en él nada es ni siquiera secreto. El acto sportivo es honesto e inocente. El boxeador pierde sin avergonzarse y para triunfar
(A-15)

en el ring no caben arribismos ni tinterillajes./El aviador Callizo acaba de fracasar en un intento de farsa. Sirviéndose de un barógrafo falso, quiso hacer creer que había subido hasta 13,000 metros, batiendo el record de altura. Pero, he aquí que, sin saberlo Callizo, había funcionado en su aeroplano otro barógrafo legítimo...

(A-16)

/El campeón:— El acto sportivo está despojado de toda farsa y misticación, pero no está despojado de la rutina y, lo que es más triste, de la retórica...

(A-17)

/El Padre Samsón:— El sport debía ser, más que un pasatiempo o una profesión, una simple función biológica, un estado de alma común a todos los hombres.

(A-18)

/Pero la mayoría gusta ver el sport y no *practicarlo*. Existen millares de espectadores en los estadios del mundo y apenas unos cuantos jugadores... Son Sportmen exclusivamente cerebrales, cuando no lo son literarios.

(A-19)

/El Padre Samsón:— Un día llegará en que el sport deje de ser una profesión para ser un simple acto biológico. Un día desaparecerá el sportman, para dar lugar al hombre de naturaleza deportiva. El acto sportivo no es privativo de unos pocos, sino
(A-20)

común a todos los organismos./Así como el hombre es un animal religioso, es también un animal sportivo. El sport no es un arte, sino actitud tácita y universal de la vida.

(A-21)

/El campeón:— ¿Recuerda usted, Padre, de los hermanos Kerys del Empire?. Jugaban en traje corriente, con cuello, cha-
(A-22)

leco, americana, calzado, etc./Un día se hará el sport de este mismo modo, esto es, sin uniforme, en simple traje humano.

(A-23)

/El Padre Samsón:— Lindbergh ya lo ha hecho, atravesan-
(A-24)

do el Atlántico en traje ciudadano./El uniforme vocea al profesional y al aficionado.

(A-25)

/El campeón:— Para terminar, Padre, voy a confesar a usted el más grave conflicto de mi vida: me gusta correr, pero odio al corredor.

(B) *UN MILLON DE PALABRAS PACIFISTAS*

(B-a)

(B-b)

/Los desafíos de Mussolini.—/Teorías frente a
(B-c)

las teorías.—/El viaje de Barbusse a Rusia.—
(B-d)

/La evolución de los pueblos ante las exigencias
(B-f)

de paz.—/Frágiles síntesis de los contrarios.—
(B-g)

/La gracia, secreto de política y de sport.—
(B-h)

/Tácito acuerdo entre Lacoste y Filiptechenc-
(B-i)

ko.—/Sensacional descubrimiento científico.—
(B-j) (B-k)

/Los metales viven.—/La envergadura creadora
del Oriente.

Paris, Setiembre de 1927.

(B-1)

/Mientras Lacoste ciñe en Filadelfia la corona de roble del campeonato mundial de tennis, Barbusse es recibido en Moscú, entre palma y olivos, lacerado misionero de una futura Francia

(B-2)

renovada, justa, perfecta./Mientras, en la última semana de sesiones de la VIII Asamblea de Ginebra, se pronuncia un millón de palabras pacifistas en cinco idiomas diferentes (así dice una estadística oficial), el célebre sabio hindú, Yagadi Chandra Bose, descubre, sobre datos científicos y experimentales, que un gajo de cualquier metal posee la propiedad de vida de los animales
(B-3)

y las plantas./Mientras el Mariscal Petain, vencedor de Verdun, da sepultura en Douaumont a cien mil esqueletos de héroes de

la guerra, el Presidente Hindenburg declara en Tannenberg que
(B-4)

Alemania no es responsable de esa hecatombe./Mientras Tunney, al 8º round desatregla en Chicago la máquina de resistencia que era Dempsey, las estrellas feas del cinema reemplazan en Deauville las muñecas que pendían como fetiches de los cristales de
(B-5)

sus automóviles, por graciosos pingüinos muy correctos./Y mientras los sombrerudos yanquis de Ohio, aliados de Francia en 1914, y sus mujeres, se emborrachan y bailan charleston, en la Opera de París, el señor Mussolini afirma, en las narices del habilísimo señor Briand, que Italia no acepta ni aceptará ningún protocolo de paz. “Es antijurídico —dice el Duce— y antihumano pretender detener la evolución de los pueblos y de los Estados, reduciéndolos a una inmovilidad eterna y cercándolos de una línea invariable de fronteras. El respeto al dinamismo y desarrollo de los pueblos constituye precisamente, la mejor garantía para la vida misma del mundo. Italia no puede consentir que las actuales condiciones mundiales de las diversas naciones permanezcan invariables al infinito...”.

(B-6)

/El hombre medio del mundo, el espíritu regular, el transeúnte de buen sentido o, si os parece mejor, de sentido común, agarra entonces, par por par, los hechos representativos que acabamos de señalar, los compulsa, los confronta y trata de concordarlos. (B-7)

Tarea por cierto facilísima./Todos estos acontecimientos vienen del círculo común y van al centro común de la vida. La oposición tangente o secante, que en ellos se supone, no es sino aparente o, a lo sumo, provisoria, dentro de su necesaria existencia de simples medios de una causa universal y para un fin igualmente cósmico.

(B-8)

/Vuele, pues, la bala clásica y la raqueta parte económica el aire claro, que la pelliza mesiánica del mujick viene y va rítmicamente, según la gana natural del viento y la declinación
(B-9)

de la elíptica./Trabaje la gracia en ofensiva, en los rectángulos del tennis, tanto como en los versos proletarios de Filiptchenko.
(B-10)

/Es ofensiva momentánea solamente que dura apenas el plazo de
(B-11)

un match o el de una revolución./No hay que olvidar que la gracia viene de la brevedad.
(B-12)

La beligerancia política del soviet saca

su gracia humana de su sentido revolucionario, es decir, de su sentido provisorio y momentáneo. La permanencia del sentido revolucionario o provvisorio desvirtuaría y echaría por tierra la hermosura de la causa de Moscú. Una revolución es bella, no porque realiza tal o cual ideal humano, sino porque es un fenómeno de transición por excelencia, que dura breve tiempo, y no
(B-13)

un fenómeno permanente./De la misma manera, el sport es bello, no porque desarrolla los músculos o nos conserva la salud, sino porque dura poco, una tarde y aún menos, los diez segundos
(B-14)

simbólicos del ring./Terminada la aventura revolucionaria o el lance sportivo, cesa el estado de ofensiva entre las partes y un noble apretón de manos inaugura una expresa concordia entre los hombres.

(B-15)

/Adviértase, por otro lado, que el comunismo y el sport son, desde el punto de vista moral, dos signos paralelos de la época.
(B-16)

/En la conducta personal de cada comisario soviético está patente el espíritu de generosidad y justicia del comunismo: el mendrugo de pan negro tiene idéntico sabor en la trágica boca de Sobol el suicida, como en la de Rakowsky, el elegante embajador en Francia.
(B-17)

jador en Francia./Y, en cuanto al automovilista francés Benoist, que acaba de ganar el campeonato europeo, sabemos muy bien que el montante del premio ha sido obsequiado por el vencedor a la "Liga Neurasténica" de París.

(C) EN EL MOMENTO EN QUE EL TENISTA...

1 (C-1)
1 /En el momento en que el tenista lanza magistralmente

2 su baña, le posee una inocencia totalmente animal;

3 (C-2)
3 /en el momento

4 en que el filósofo sorprende una nueva verdad,
5 es una bestia completa.

6 (C-3)
6 /Anatole France afirmaba

7 que el sentimiento religioso
8 es la función de un órgano especial del cuerpo humano,
9 hasta ahora ignorado /y se podría (C-4)
10 decir también, entonces,
11 que, en el momento exacto en que un tal órgano
12 funciona plenamente,
13 tan puro de malicia está el creyente,
14 que se diría casi un vegetal.

(C-5)

15 /¡Oh alma! ¡Oh pensamiento! ¡Oh Marx! ¡Oh Feuerbach!

Taller de Poesía: Creación Colectiva

Con la intención de canalizar las inquietudes de los poetas que desde siempre albergó nuestra Universidad, en 1971 el Departamento de Humanidades y el Programa Académico de Literaturas Hispánicas establecieron el funcionamiento regular del Taller de Poesía. En verdad, la institución se había preocupado poco de propiciar la creación literaria; bastaba con observarla, tabularla, clasificarla. La literatura era manjar preparado fuera, y listo para la voracidad de los críticos. Tanto que en claustro pleno, un profesor del área sostuvo que la Universidad no es escuela de poetas y que dentro de ella, quienes aman la Literatura sólo deberían teorizar sobre lo ya hecho. Esta curiosa afirmación tan sólo la consignamos como dato folklórico.

El Taller de Poesía no inventa poetas: estimula a los que ya existen. Nuestras discusiones a veces ásperas, mas siempre amigables, dan lugar a nuevas versiones de los poemas presentados; dentro de este espíritu comunal la poesía se va haciendo "trabajo de alfarero", como dijo Javier Heraud.

En los últimos semestres han dialogado con los integrantes del Taller: Pablo Guevara, Washington Delgado, Leoncio Bueno, Francisco Bendezú, Livio Gómez, Antonio Cisneros y José Watanabe. De igual manera, José Agustín Goytizolo, Enrique Lihn, Alejandro Aura, Omar Lara y Pedro Américo, poetas transínticos que han tenido a bien leer sus poemas, cotejar opiniones, estimular inquietudes.

Aunque los premios literarios casi siempre son discutibles, vale la pena reseñar que los dos más recientes ganadores de los Juegos Florales Universitarios, Elqui Burgos en 1971 y Juan Cristóbal en 1973, han sido integrantes del Taller.

De los poetas que ahora presentamos, Rosa Carbonel, Rocío Romero, Nicolás Lynch y Jorge Jara publican por primera vez. Enrique Sánchez, Luis Alberto Castillo, Rafael Yamasato, Eduar-

do Ninamango y Roger Zapata están divulgando sus composiciones en revistas especializadas. Juan Cristóbal, Juan Ojeda, Rosina Valcárcel, Julio Carmona, Tulio Mora y José Rosas Ribeyro han publicado volúmenes de poesía individuales o colectivos.

Pero basta de presentaciones. Deléitense con esta poesía.

Hildebrando Pérez — Marco Martos

ROSA CARBONEL

ARTE POETICA

*se aglutanen enormes
capas de oxígeno bajo tu piel
—es el fin—
cuando las cosas se te aparecen
en sus formas más naturales
 un enjambre de abejas por ejemplo
 (o un manantial)
además hay lugares donde ni los pájaros
se atreverían como tú
 a coordinar ideas
y sigues en la estación con tus viejas maletas
donde un pensamiento más
o un simple proyecto
te ayudarian a conquistar el mundo
 pero es demasiado tarde
 la lluvia golpea
 tu rostro
tú y ella
 ojos
 brazos
 pensamientos
haga su casa en las afueras de la ciudad
—dice un anuncio comercial—
para librarse del bullicio y los gases
de los artefactos eléctricos
y los automóviles
 mientras tanto
se construyen grandes edificios y supermercados
aparecen los más novedosos inventos
(un corta uñas eléctrico por ejemplo
o una casa portátil)*

*y las secretarias son automáticas
más pequeñas
exactas
libres de compromisos*

*haga su casa fuera de la ciudad
dice un aviso luminoso*

*libérese de las preocupaciones
nosotros nos encargamos de todo
sólo tiene que pagar sus bonos
y será dueño del más maravilloso paisaje
—esto lo dice un locutor de televisión—*

*libérese de la ciudad es el nuevo slogan
de sus pesadillas recuerdos
de su imaginación
libérese de la tediosa manía de ver el reloj*

*del calendario
de la hora del té
de los días domingo
de la oficina
que forma parte de este hormiguero*

*libérese de usted mismo
de todas las partes de su cuerpo
de su casa
de su televisor
de su jardín
de todas las cosas que le pertenecen*

JULIO CARMONA

“NOS HALLAMOS EN UN BANCO DE BRUMA.....

Paul Valèry

*Es el día y no hay indicios
de la mota
en la pizarra
(¿nada hay nuevo bajo el sol
o todo cambia y
todo fluye y nada emana de la nada?)*

*No hay poderes
 divinos sólo incansables manos
 sin embargo se nos viene
 la ceguera
 así de golpe
 como un dedo despiadado
 y no es el día
 la evidencia de la luz (bancos de bruma
 desde tiempos innombrables los espacios
 más pequeños: intersticios de microbios
 habitados por la bruma
 —eso de estarse
 con los ojos en sordina con la muerte a
 boca'e jarro es cojonudo)
 Y así estamos
 entregados a un monótono
 degiello trajinar
 en plena bruma
 cual piratas con el lente sin destino
 No me queda otra cosa
 que constarlo en estos versos
 (por ahora).*

JULIO CARMONA

PORQUE VIAJAR NO ES FACIL

*y ya en París no ha de parecerte
 gris el corazón de esta ciudad
 en que nos has dejado a todos
 extrañando tu alegría
 esplendente como dos manos
 estrechadas o como un cigarrillo
 ofrecido sin pedir
 pero haz de extrañar este gris
 camino en dos ruedas riéndote
 seriamente
 porque un último modelo
 nos echaba en cara la distancia
 sin embargo "nosotros
 los artistas" decías "no han muerto
 los compadres" digo
 y estarás en París rodeado de palabras y de cosas*

como en la sierra raras pero allá sin la sonrisa de tus patas
 esperando impacientes tus ausencias tan largas como ahora
 que no sabemos si volverás
 a encontrar nuestra risa
 completa o más amplia te adelanto dina no es
 ya el azúcar de mis sueños y el padrino sigue igual
 igual de puro
 de puro hombre y en el sepa germán
 recordará las roneras
 pero tú estabas
 sin un puto dólar en el bolsillo y nosotros
 "mañana por la mañana coskochallay"
 y el piloto ignorando que te llevaba
 que quedábamos tristes pese al trago
 y que te ibas sólo
 con un puñado de medios
 porque trae suerte.

Para Alfonso Marroquín.

LUIS ALBERTO CASTILLO

EN BLANCO Y NEGRO (CRONICA SOSPECHOSA)

*Los poetas en Lima
 cantan en los parques
 toman whisky o cerveza o café según las variaciones
 metereológicas
 atrincherados tras botellas disciernen sobre hechos
 desobedecen las luces del semáforo*

*y hay quienes se jactan de haber visto un naufragio
 de haber copulado noches enteras con estrellas de T. V.
 Tarde la noche deambulan
 hablan de Marx
 mientras mastican chicles y fuman
 cigarros negros
 o rubios
 son víctimas de persecuciones
 sufren de insomnio / de ansiedades inefables
 aman bellas mujeres
 a la luz de faroles virreinales
 comentan en voz baja las últimas innovaciones
 cuentan sus hazañas: escribo de noche*

*sus preferencias: me gusta Eliot
 compran libros / visitan los supermercados
 de vez en cuando adquieren un pantalón nuevo / una chaqueta
 de cuero / un primus eléctrico
 escriben cartas
 usan lentes o no los usan
 admiran al Che y se entusiasman con el último LP
 de Los Compadres.*

SUPER VIA I

*Inventaré un color para tí
 me sacaré los zapatos —me pincharé el ombligo
 tantas veces como sea necesario
 tú dirás que no necesito pincharme el ombligo
 que con sacarme los zapatos basta
 y que eso de andar angustiado es signo
 de este tiempo
 lo que demuestra que nunca reparaste
 en los envases lechosos de la estreptomicina
 ni en la pulcra hediondez de este cuerpo
 Mnemos no te favorece — Venus de Polietileno*

(Pero no fue esto lo que te propusiste escribir cuando todos se hubieron ido y no tuviste el coraje de cambiar de estación..... después que días enteros recorriste la ciudad en busca de una persona amable que te indicara el camino que te llevara a su casa a su casa pintada del color del fondo de un vaso vacío en un bar remoto cuyo nombre no titila como tus ojos que ahora miran las líneas rojas sobre un mapa en la forma de un zapato)

Y yo que te quise leer ese párrafo donde dice de Marx que amaba a los poetas / Pero un dia dejaste de consumir conmigo las horas y te escabulliste entre la hiedra de los parques y te confusdiste entre la sombra de amantes rutinarios.....
(Luego que recorri calles y nombres y habitaciones y paraderos luego que usé y abusé de pequeñas cualidades y anduve trotando silencioso y apagado

RUEGO NO REPARAR EN MI FLACURA).

LUIS ALBERTO CASTILLO

VARIACIONES

*Y era el invierno la mejor estación. Y no era
 para nuestro amor
 la hierba mojada de los parques. Le bateau ivre
 que éramos
 c/u de nosotros, emergiendo del "Wony" y los avisos
 luminosos
 extrañas fosforencias cegando tus ojos
 y los faros enmarcando tu rostro
 arrebatado al sueño
 ineludible como nuestras eructaciones
 o la evidencia de no proseguir más allá
 del delirio. Tratando de atrapar
 esa imagen
 más allá de tu lenguaje / un símbolo
 o una palabra
 o el temor de no poder decir algo
 que justifique tu embriaguez / tu posible
 evasión. Y por aquel tiempo ya conocías a Rimbaud
 y Les Voyelles aprendidas de memoria. Y mi ignorancia
 del francés / la metáfora gastada
 de la lluvia
 y tú habitando
 la ciudad de los sueños.*

JUAN CRISTÓBAL

EL RETORNO DE LOS BOSQUES

*(o contra algunos Forasteros Desconocidos que
 tratan de engañarnos, afirmando que la Poesía
 es la verdad última en el Tiempo y la Memoria)*

4

*Veo el fondo descolorido de los patios
 Y me parece que de nuevo floreciera
 El sueño que se asomó en mi tristeza cuando niño.
 Se retira suavemente el polvo de la tarde de mi frente
 Y no queda un alma en las ventanas
 Envejecidas de la aldea.
 Sólo un extraño pasajero*

Que veía el fondo de la acequia de los campos extendidos
 Escuchaba atentamente
 El griterío oxidado del reloj
 De aquella inútil estación derruida por el pasado invierno.
 Me pregunto entonces (y pregunto al viento
 Que conoce a los proscritos
 Y a los convalecientes gallos de la tarde)
 Si será un pescador. O tal vez un hechicero.
 Tal vez un viejo compañero de los días
 Que no sabe olvidar sus recuerdos en los baúles abandonados del
 [abuelo

Y ofrece al porvenir el alma silenciosa del cerezo.
 Tiempo ha pasado
 Y las aguas de los ríos
 No devuelven a la desconocida muchacha
 Atrapada en los días gloriosos del verano.

Por eso

Digo
 Entre sombras y ventanas de viejos cementerios:
 No viváis en la memoria de los pálidos gorriones
 Ni en la playa donde el sol oculta los ojos quemados de la aurora
 Ni en los muelles
 Ni en la noche
 Y menos en las higueras escondidas de los trenes
 Donde los viajeros atesoran estrellas y lluvias irreales en el sueño.
 Salid mejor a los caminos

A las almas de las fuentes cargadas de futuro

Y oíd las campanas

Humildes de la tierra.

Sentid

Cómo las manos reúnen las ramas tranquilas de los árboles
 Cómo los niños vislumbran los ríos resucitados de la calle
 Cómo los grillos saludan las cabezas locas y redondas del geranio.

En fin

Leyendo mensajes sueños o lluvias puede decirse muchas cosas
 Y no sé si después de todo beber es suficiente.

(beber los sueños, digo)

Pero los blancos esqueletos de los antiguos animales
 recorren como soldados nuestros ojos
 Y nos hacen recordar
 Que lo único verdadero que nos enseñaron en la infancia
 Fue la crueldad diaria con los días.

Felizmente

Los rieles limpios de la lluvia
 Los amigos desconocidos de la tarde
 Las canciones entonadas por los mendigos en la plaza

*Y las hermosas cervezas azules
Borraron en mí todo aturdido recuerdo.*

Claro está

Que es vieja la memoria para lamentarnos del invierno.

El temporal nos reconoce. Las palabras se apagan de silencio.

[Las palabras.

Pero aquí como en otra parte nada ha terminado.

Todo comienza cuando el sol nos invita a ver el mundo como *[amigos*

Y sólo vemos la figura de nuestro moribundo padre

Que trata de alcanzarnos

En la ciudad nocturna y desdichada de la lluvia.

8

Nunca es más cierta la soledad

Que cuando te dejan en la noche

Con unas palabras en la boca

Recordando las monedas frías del recuerdo

De una historia

Que comenzó en la playa, en una choza,

Donde se inflamaba el silencio

Con la espuma intranquila de los vinos.

Obviamente, las estrellas se estrellarán en el pecho.

Las hogueras se iluminarán tiernamente en el fracaso

Y todo se hundirá en el camino:

El tiempo La memoria La esperanza

El comienzo Y el viejo calendario

Que contemplará las carpas perdidas de la luna.

Aparecerán entonces los gorriones

Y las desoladas mentiras de la infancia

Que quemarán, como indios, las ventanas dulces de los patios.

Así nadie se acercará a las mañanas.

Las calles temblarán como peces en el viento

Los cardos morirán, y los grillos, como extraños países en la lluvia

Buscarán otros cementerios.

Pero sentiremos la historia del sol en el tejado

Mientras los trenes calientan los años desgastados en la tarde.

Sin embargo seguiremos bebiendo en los campos del futuro

Para alargar el olor amasado de nuestra vieja infancia, y para *[decir:*

“Este es el Bosque

Aquí refugio mis Palabras

La Historia no es mi Tiempo

La alegría vale más que los Caminos”

O tal vez para decir

Como aquél sabio dicho familiar de los abuelos:

"Es bueno no beber..... pero, claro, mejor es beber"

El silencio se recogerán entonces en nuestras viejas plazas de
 [madera

Las perdices silbarán en los secretos de los árboles

Y alguien, tristemente, cerrará el olor de sus ventanas

Para no sentir que las campanas reposan como un pedazo de pan

En los blancos esqueletos de los pueblos de provincia.

15

Como la muerte

Nunca fuiste un espantapájaros para nadie.

Las huellas del campo se han borrado.

Cae la nieve en los caminos amarillos del otoño.

Tras los vidrios sólo quedan los perros legendarios.

Claro, la historia del verano

Amenaza desesperadamente nuestro cielo

Pero en el estallido

De un bar semicerrado

Inclinado sobre la naranja desmemoriada de los días

Oculto por las hogueras del barbecho

Que ilumina un viejo galpón abandonado

El viejo Visitante posa su extensa y callosa mano

Sobre la lluvia azul del horizonte.

Si nada queda en el recuerdo:

Una calle sin luz en la memoria

Una colina sin lluvia en el tejado

Una linterna rota en la pena de los patios:

Nada queda en el recuerdo.

Todo conduce a los conjuros del conejo.

A los lúgubres corredores de los bueyes.

A los infantiles perezosos y mortales caracoles.

A propósito de esto decían las abuelas:

"Nos hundiremos en la noche

Como las naranjas en el viento". Y fue igual.

Jamás el viejo Visitante pudo soñar con el moscardón harapiento
 [del rocío.

Escuchó, caminó, miró gemir los párpados crueles de la tarde, y
 [dijo:

"No tenemos más remedio. Hay que jugar con las ardillas

Como los niños juegan en el patio

*Inventando montones de mentiras en el río
Mientras el tiempo rueda por la mesa
Igual a un pequeño murciélagos sin nombre".*

Y efectivamente

*nuestros amigos (o quizá parientes)
Los de las hermosas pero enloquecidas fotografías
Que tenían un aire claro
A viejos contrabandistas (de vinos y pistolas)
Se quedaron callados como pensativos aldeanos
Que querían descifrar el secreto olvidado de la lluvia.*

JUAN CRISTOBAL

JORGE JARA

PEQUEÑO PIOJO TUYO QUE SOY

*Pequeño piojo tuyo que soy,
pequeñito, piojo de andrajos y miserable, ¿por qué me tratas mal, camarada?. Te soy el más fiel de los amigos, así callado que soy. Vivo sólo tratando de no molestarte y trato de alejarme del ojo de tu uña inmensa, que no me vea y me aplaste. A tu izquierda, en las corbatas mal puestas de tus pies, pastorcito meditativo de sombrero y bastón, siempre, pequeño piojo tuyo que soy, siempre, siempre me verás cuidándote. Y entonces, ¿por qué me tratas mal camarada?, ¿por qué te burlas de mi forma, que por tí, dándote el alimento que me correspondía, un día que caíste enfermo, te fortificaste inmenso, te arraigaste como un oso, mientras yo a tu lado, desnutrido y jorobado me hice pequeño, pequeño piojo tuyo que soy*

Me buscas sólo para apedrearme y cuando me encuentras, me tienes a tu lado, y es para arrancarme una pata o arrancarme una uña o reventarme un ojo. Me exiges óxido puro, fuerza y dinamismo, y ve que por tí, sobrehumanamente me multiplico. Me exiges agua para tu sed y te la brindo. Pero luego, me azotas y me aplastas a tus pies, pero yo, tú vez camarada, yo sólo callo porque nada, nada te exijo. Qué pudiera pedirte, nada, sino que ya no me humilles más, que no me trates mal camarada.

Pequeño piojo tuyo que soy,

pequeñito, piojo de andrajos y miserable; ahora tú vuelves enfurecido, prepotente, a buscarme, pero yo, ya sólo me sentaré en una esquina, y triste, hundiendo mi cabeza entre el lloro de mis rodillas, también piojoso entre mis piojos, esperaré a que

*llegues y me revientes a pedacitos: migajas y corazones; y entre lloros, también tendrá ganas de llorar
el enfermo y abandonado, hijo tuyo que soy.
Pequeñísimo. Miserable. Insignificante.*

Abebe Vikila (Seudónimo de J. J.)
Piura, 1950. Estudia Literatura
en San Marcos.

NICOLÁS LYNCH

*Sé que la quiero
pero la noche avanza
y no encuentro cómo decírselo.
No me sale absolutamente nada:
ni lágrimas ni gritos,
Simplemente se da
un silencio que como tu bien dices
da alaridos.*

*Un café no es mucho,
de acuerdo,
pero merece tus respetos
y un beso.*

TULIO MORA

SE PIERDE PERO SE GANA

*Esas muchachas que mi abuela llamaba las mataperros
y estaban todas las noches
lavando ropa sentadas en la ventana
y se casaron después sin pena ni gloria
llenaron todas la casa de chicos ajenos
porque mi abuela no tuvo hijos
y fue madre de todos y padre también
cuando su hermano menor se metió de aprista
y Sánchez Cerro lo metió en la cárcel
y su jardín de higos y de duraznos
de hermosos membrillos se fue reduciendo
lo mismo que el piano y sus baúles de joyas
creyendo la pobre que Dios podría favorecerla con un milagro
hacer por ejemplo que su jardín de la infancia*

entre en las planillas del Ministerio de Educación
 o cuando los maridos de las mataperros se enamoraron de nuevo
 o no volvieron de las minas de Morococha
 así que mi abuela tuvo que trabajar en un restaurant
 y los chicos ajenos la vieron envejecer
 con su mismo vestido verde y su bella sonrisa
 y su lindo pelo nevado puro más suave que seda
 llevándolos al colegio sembrando gladiolos
 matando perros y enterrando a todas las mataperros juntas
 esperando un nuevo milagro esta vez no de Dios
 sino de la santa calaverita que preservara la casa
 de los demonios de los malos augurios de Sánchez Cerro
 pero la casa se siguió reduciendo
 entonces mi abuela juntó cientos de latas vacías
 las alineó en techos ventanas y puertas y las llenó de flores
 construyó un palomar y recogió a un perro
 mientras los chicos ajenos se fueron yendo
 dejándola sola como quedó hasta el final
 cuando su casa fue del tamaño de un ataúd.

1972, Lima. Tulio Mora

(De: **Hemos vivido mucho tiempo aquí y con honor**)

TULIO MORA

ESCRITO EN EL VALLE AZUL

*Ahora contemplas
 a la más blanca representante
 de la familia del agua
 no hay música — no hay
 palabras tampoco
 para definirla
 una idea aproximada sería
 una arcada de luz
 como suelen los poetas obsesionados
 en comprender la naturaleza
 no seas poeta
 hablando de una cascada
 huye rápidamente del rítmico — plástico
 dulce tañido de tu campana interior
 reposa sólo
 junto a las piedras*

que reciben tres a lo sumo cuatro
 chorros de agua dispersa
 formándose una lluvia
 del color de tu pensamiento
 no investigues tampoco
 qué cuerda qué cerebro infinito
 está detrás de este fleco
 que al salpicar tu cara
 tiene la precisión del aliento de un buey
 lo sabes tú
 lo sabe la muchachita
 que cuando baje de un auto se arregla la falda
 no hables — no pienses — no te extasíes
 ni te burles de quien lo está
 aun cuando no sea un enigma
 el rumor que el agua oculta
 no podrás comprenderlo
 sería demasiado para tí
 para las quince generaciones
 que al sucederte en el mundo
 hablarán no de ello sino de una Central Hidroeléctrica
 aunque con esto nada consigan
 (Llámalo una amenaza — pura literatura — refrán baladí
 no es importante)
 a estas alturas tú pensarás
 que te estoy obligando a la nada
 así es en efecto
 déjate estar solamente
 como las alcachofas acomodadas en línea
 en el Valle Azul
 a las 3 de la tarde del día 11 de abril
 como la muchachita
 que te ofrece guindas en una taza de aluminio
 sin conocerte
 y luego desaparece detrás de la cascada.

Huancayo, 1974 - Túlio Mora

(De: La Dama del abanico y otros poemas)

EDUARDO NINAMANGO

POEMA

Chuspichakunapis waqan
mayu patampy,
chaypi chisiqa chayamun
yana keqenwan,
manchakuy ninwan
pampaquunapi, orququunapi.
Kananga manan sombrallay chaykunapi kanchu,
kananga manan qawanichu taita-mamaita,
manan qawanichu,
sara chacrata,
trigo chacrata,
hatun orquata.

Chaipi
sutilata ayakun,
wairakunata tapun,
paratapas tapun.
Haypi,
chinkakuyta munaiman
haipi,
rumi kaita munaiman.

(Traducción)

Hasta las mosquitas lloran
en la ribera del río,
allí llega la penumbra
con sus lágrimas negras,
con su grito
por las pampas, por las punas.
Hoy mi sombra ya no está por esos lugares
hoy no veo a mi padre, a mi madre;
tampoco veo
los maizales,
los trigos
ni el cerro grande.

Allí,
gritan mi nombre,
preguntan al viento,
a la lluvia.

*Por eso,
quisiera perderme
por eso,
quisiera volverme piedra.*

E. N. Huancayo. 1947. Estudia
Literatura en San Marcos.

JUAN OJEDA

Arte de navegar
(1963 - 1973)

VAN GOGH EN ARLES

Und er schliesst das Weltall ein:
Diese ganze Welt voll Hobeit
Und Verzweiflung, voll von Gröbern

HUGO VON HOFMANNSTHAL

*¿Qué oculta la cansada estación, entre ramas resecas,
O el polvoriento brillo del aire? No el trabajo ceñido
Por la premura, ni los oscuros cuidados nos consolarían.
La fuente es agostada, la seca hierba gime
Y el lamento escuchado con obstinación ahora nos aterra.*

Fuego yermo es la sedienta rigidez del mundo.

*¿Quién anudaría ese sueño o ardor que roe el espíritu?
El que ha perdido la razón en los desiertos de la Realidad
Persigue el vuelo de las aves como único camino.
Un rumor más triste que la vana sagacidad del hombre
Podría desmembrar esa sombra lacinante del muro,
Lenguas de niebla bajo inútiles palabras
Rendidas o muertas, vivas en su propia descomposición.*

*Aquí en las ribas estancadas
Hasta la belleza es hastío.*

*Pardas sombras reptantes
Ahuecan la memoria
Y el júbilo secreto de la muerte
Se enrosca sobre la vida estéril.*

*Este caminar a nada por orillas deshechas, guijarros
Limpios como la quieta ola que los cubre, ni viva ni muerta.
El mar de oro, sin embargo, resuena con su música vacía
Y es difícil percibir si estamos despiertos o dormidos,
Otras olas inmóviles rasgan el impalpable rostro*

*Que nos redime, venciendo nos, en inertes ojos
Sobrevivientes de nosotros mismos.*

*Al descender a las ribas, oyos
La pudrición de la Realidad.*

*Sorda superficie criba el vivir ya confuso,
Y sin nadie que aquí frecuentara, o contemplar
Como pueda llamarse, no poder nombrar nada
Es dentro del mundo como estallido muerto
Gobernar el silencio que relumbra y reposa, música seca
Después irse como se van todos.*

*¿Qué escucharías
En tu alma, ese universo atascado? No poder nombrar
Fuego de piedra, tiempo o palabra yerma.*

*Sólida bruma habitar, niebla horada y arde
Desflecada por el ruido de nutrir en pétreo exilio
Ebrio polvo del objeto y sabio hedor de muerto.*

*Este ir a nada y quién soporta así el mirar o ruina
Ojos quiébranse ahitos en vacío de cepo.*

*Nuestro indagar ha concluido
Y esta es la sabiduría: nada hay
Que explorar fuera de la fábula. Estos son los dominios
Del mundo que permanece incognoscible,
Y seguiremos penetrando lo impenetrable como una corona
De sueño. No existe nada
Que explorar en este mundo
Donde el tordo emigró dejando
un herido reflejo sobre la fuente árida.*

*Tal vez el silencio nos permitiría
Recogernos en lo oscuro, en lo carente de vida
Y a cada manotazo del espíritu
Atrevernos a sepultar las sabias palabras.*

*Sólo el que nada ha contemplado
Puede acceder a lo real
Develar este incesante asombro
Que celebra, conmovido, el íntimo espacio
Que madura en los ojos.*

*En el no saber está el saber
En la no vida está la verdad
En el no mundo está el mundo
Y este es el sentido de nuestro explorar:
Existir en un ardor confuso.*

MUTANABBI

*En las sordas sombras del mundo,
El tiempo más infierno de las aguas quietas
Que rebrillan como presagios de indiferentes dioses
La estación canicular entre la edad polvorienta
Rezuma un viento pernicioso.*

*Mira esos cadáveres
Cómo flotan en el aire cristalino de las calles,
Un trato leve que el asombro desmembraría.
Los ocupa con su lengua podrida.*

*El espectro del siglo
Ha colmado estos dominios, y la peste no arrecia.
Las delicadas tiendas, ebrias en iris de pavorreal
Incendian la arenilla blanca del desierto,
Ese espejismo brillando sobre los rostros más secretos
Murmura unas secas palabras, y es incierta la meditación.
Nos arrojaremos hacia las tierras áridas,
Persiguiendo los transparentes indicios
Del ciervo acorralado que hiere con su luz el universo,
Y seremos salvos.*

*¿Reconoces la inanidad de esos reinos,
El fatigado flujo de las contradicciones en la risa chillona
Del mandril insensato, raspando el aire con uñas de oro?
Hasta las aves de plumaje nativo que custodian
Las orillas calumniadas por el rumor del siglo
Han despreciado los cuerpos morados que yacen a la deriva.*

*Oh, siglo de las destrucciones,
¿Cuándo cesarán las músicas desarticuladas
Que golpean, pudriendose, en el corazón de los hombres?
Se siente como una hondonada de aire infecto
En todos los caminos de la tierra.*

*Los niños ejercitan
Sus pequeñas porciones de pureza blandiendo ojos quebrados,
Y hastiados los animales se refugian en un idioma roto.
Montes encorvados por la lluvia reseca de la canícula
Muerden sus cetros de polvo sobre los santuarios,
Y esas caravanas de moribundos
Hinchan la soledad del reino con tristeza de piedra.*

*¿Cuándo veremos desmenuzarse, como arena pútrida,
La abominable autoridad de los mercaderes?*

Yo grabo estas palabras de una época oscura.

Rocío ROMERO

yo sólo tenía para llevar encima
 mi San Isidro a cuestas
 pero aún podía hacerte creer
 que vivía en Lince
 porque tomaba el micro Cocharcas-José Leab
 en el jirón Cuzco
 debajo de mi descastada confusión
 la sangre se me iba enfriando
 y volviendo amarilla lentamente
 mientras me exaltaba
 ya sin fuerzas cada vez
 la certidumbre de tu vida
 o tu vagabundeo
 en busca de alimento
 sintiéndome como gusano
 te pude ver
 al final
 de ese pasillo donde venden revistas

ah pequeño ojos de serpiente
 asiru cruzado con paloma
 amarillo de tanto no pisar
 tus propias piedras y palabras
 en tu pelo todavía huele
 la respiración de los chivatos
 y la pólvora de los próximos combates
 estabas ahí oscuro en esa oscuridad
 sobrevivida
 entonces
 me arranqué algo de pelo y te lo di
 para que me poseas o me embrujes a lo aymara
 si es que te defraudo y me defraudo entre jardines
 para siempre
 pero nada me haz hecho
 porque tu sol
 nuestra gente en pie de vida
 se convierte
 en mil fogatas
 que incendian
 los jardines
 y el polvo

*de tus ropas
es apu
es huaca de mi alma
llena de recuerdos
planos como la pampa
urbanizados
antes de existir*

JOSÉ ROSAS RIBEYRO

*CAMINANDO Y DESCUBRIENDO LA CIUDAD Y MIS
ENTRAÑAS, CON ALGUNAS ALTERACIONES IMAGI-
NATIVAS, UN POEMA DE AMOR ENTRE LINEAS,
UNA QUE OTRA RECOMENDACION NECESARIA
Y ALGUNOS VERSOS PRESTADOS.*

Aún es posible ser lúcido en las calles.

*Dejar pasar a los perros vagabundos sin siquiera saludarlos, no
es el mejor método.*

*El quid de la cuestión está en detenerse con regular frecuencia,
no olvidarse de mirar las luces y colores
y oler con detenimiento las hamburguesas que se fríen en el fon-
do de los snaks bares.*

*Conocer es la base del caminar, pero para entendernos es preciso
situarnos.*

*El maestro Vicuña despide sus olores a cabeza rancia en una
esquina,
en la otra, el loco Valdez se apresta a perseguir a todas las mu-
jeres,
encima, un pelícano citadino vuela con su bolsa vacía en busca
de su presa,
yo, en medio de la calle, maldigo a los automóviles y sus ruedas
y bocinas
y pienso en la contaminación ambiental y en bicicletas.*

Tú no pasas porque tú no existes.

*Quiero ver mis sueños en las calles. Y la multitud, los autos y
mis nervios no me lo permiten.*

Una chica que trabaja llega a su casa a las 8 de la noche.

*Su cuarto oscuro y húmedo la espera solitario. Lavará su ropa,
comerá y leerá hasta tarde,
no sentirá los pequeños golpes que doy a su ventana
ni leerá un poema escrito para ella, porque estará dormida*

Al fin de cada cuadra irremediablemente hay una esquina, en cada esquina una gallina cacarea mientras pone un huevo nuevo.

El gallo aguarda en la puerta del hotel Colón. Jorge Pimentel lo saluda con su habitual amabilidad, le habla de deberes y derechos y lo reta a un duelo que permitirá solucionar las contradicciones antagónicas de dos generaciones tras el mismo huevo.

Volteando por Juan Simón, viene Lady Godiva, canta Valicha de El Polen.

El Boliche Hendrix ha sido puesto en venta. Quedará triste la señorita Espejo, pasaba allí sus horas muertas —que son muchas— y a mí me dan ganas de entonar el vals “Espejo de mi vida”. Yo te veré pasar. Creeré que tú eres. Pero no eres. Porque no existes.

(Los murciélagos en Lima también suelen jironear. Pasan lentos y confianzudos.

Despliegan sus alas —como— hojas por detrás de nuestras cabezas y nos tapan los ojos.

A veces ayudan a los ciegos a cruzar las pistas, pero los dejan a mitad de camino.

Yo también soy un murciélagos limeño y malcriado).

(Las noticias gritan en la nariz de los transeúntes y en la mía: Nixon se reunió con Mao. Sonrientes se dieron la mano. El inefable Chou En Lai despidió a la comitiva yanqui en el aeropuerto.

Kissinger, entretanto, baila en una boite vienesa con una lindura de 16 años

y pechitos como limones o como nísperos.

Tahita murió en Roma. La dolce vita está siendo investigada: el juez en el futuro puede convertirse en cimiento para un edificio en construcción.

Pese a quien le pese, el Che sigue estando en los guardafangos.

En los poster. Y su figura coincide plenamente con el último éxito de Led Zepellin).

Yo miro la Pinacoteca de los Genios: Modigliani, El Bosco y Chagall están macanudos y en remate:

por 35 soles pueden pasar a alumbrar cualquier sala.

Si te has ganado la lotería, un premio literario o algún otro concurso por el estilo,

puedes buscar una camisa: los colores son cada día más bonitos, más llamativos, más desprejuiciados, escoge:

Mach by Arrow, Manfin, Van Housen, Yartex y Gino Paoli te abren apasionadamente los brazos y las piernas, puedes poseerlas, son tuyas, sólo tu bolsillo manda.

Pero si andas sin un cobre —que es lo más probable— te darás cuenta de que hay pasadores de zapatos por un sol y Liborio Estrada y Frente Patriótico Nacional, gratis juna ganga! Plaza San Martín, 6 ó 7 de la tarde. Jorge Acuña arma su espectáculo.

Yo te aguardo pero tú no pasas. Tu no pasas porque tu no existes.

Hay días en que Lima apabulla. Hay días.

Otros yo apabullo a Lima y sus habitantes con mi cara de entierro.

Yo soy el muerto en vida. El que se come los pellejos. El que busca en los basureros.

Tu eres una mentira. Eres mi imaginación poética en rumbo al manicomio.

Don Larco Herrera y sus congéneres nos esperan jibilosos.

Vámonos, estoy herido.

Se mueren las neuronas día a día.

ENRIQUE SÁNCHEZ

2DA. VARIACION SOBRE EL TEMA RUTH Y SU BIKINI NARANJA.

De idéntica manera como si te hubiera pintado Cézanne, así te veo

hoy que semejas un paisaje de piel tostada sobre un trasfondo de arena y moluscos, que se confunden con el color naranja de tu bikini

y con el más ardiente deseo brotando de tus labios como un surtidor

de agua clara en el que mojamos nuestros cabellos, nos humedecemos las yemas de los dedos y comenzamos a borrar de la mañana las estrellas marinas, las olas demasiado embravecidas, hasta quedarnos sólo tú y yo, condición suficiente para poder dar inicio al rito de arrancar arbustos y malezas, desprender el bikini naranja de tu cuerpo y dejarlo olvidado en un viejo baúl con papeles y hojas secas de eucalipto.

Como si te hubiera pintado Cézanne, así te veo, cabellos esparcidos hacia el sol, tus pezones rosados cortando el viento,

*tu cuerpo formando un solo mapa con esta playa, muy similar en su textura
 a una música de colores que invade constantemente
 un campo sembrado de girasoles amarillos y naranjas, como tu
 bikini,
 dibujado por Cézanne sobre tu piel más tostada ahora que parte
 lentamente,
 sobre un microbús rojo
 tirado por unicornios.*

CARTA A MATUSA

*De pronto descubres que estar en la mitad
 de la vida con tus 19 años no es igual
 a cruzar un campo de fresas o entrar
 de compras a un supermarket donde genialmente
 se desarrolla la ley del valor de Marx
 includible
 para la masa de hombres y mujeres que conforman
 ese público ebrio de música, melómanos como tú
 Matusa, en la maraña de bancas de la concha
 acústica donde suena muy triste el primer
 movimiento de la sexta sinfonía de Peter
 Tschaikowsky. Ese adagio final se te parece
 o al menos
 a alguna parte de tu paso por la historia,
 como aquel momento cuando estabas del brazo
 de Mark Farner del grupo GRAND FUNK
 RAILROAD, algo despeinada con
 tus graciosos movimientos y una sonrisa
 ancha como la autopista a Pucusana y veloz
 como ese rock and roll bastante rápido, que tiembla
 en tu piel y tus labios, los ojos húmedos,
 un placer muy fuerte como tomar alcanfor
 con hielo hasta quedar borrachos para luego
 no poder llegar a tu casa, quedarse dormida
 sobre aquellas flores incandescentes, sobre aquel
 paisaje que resultó ser
 una pintura de Van Gogh. Pobre Vincent, de vida
 tan triste, tan sola, sin más compañía
 que sus pinceles duros como nueces y su fagot
 color violeta para tocar la sexta sinfonía,
 un rock
 en tus oídos, Matusa. Es el anuncio
 de que la mañana ha llegado y debes comprender*

*que vivir no sólo es aspirar el olor de las farmacias
y los nísperos. Es también poder hablar
sobre tus logros de fortaleza después
de haber perdido la inocencia.*

ROSINA VALCÁRCEL

NO HAY UN LUGAR

*No hay un lugar
para nosotros
sólo un árbol
y un banquito de cemento
callado como tú
y yo
en la tierra
siempre solos
con palabras por decir
y un kilómetro de distancia
los cafés
las esperas
nunca llegas puntual
a nuestras citas
caminante
El destino es un muro
grande como la muerte
y triste como tus ojos*

*Fue hermoso cómo hicimos el amor
la última noche,
parecíamos dos monos chillones
en su luna de miel
murmurando sonidos extraños
en un vuelo inacabable.
Mis piernas se abrian,
como un valle quieto;
caminaste en él
lleno de furia
y fuiste su mejor habitante.*

*En París hace ruido
mucho ruido
los cafés
los metros
los avisos luminosos*

todo abruma
 hasta el olvido
 Ya no se escucha
 el nombre
 de Isadora Duncan
 no se visita a Vallejo
 con un amigo
 recorri dos cementerios
 hasta encontrarlo
 y en su tumba lei
 Aquí yace el poeta peruano
 que quiso morir en París

“En París llueve
 y tú duermes
 Georgette”.
 Ni una flor en su tumba
 ni un abrazo
 Sólo el frío
 el silencio.

RAFAEL YAMASATO

IKEBANA

Hay algo que no puedo olvidar
 de tí. Y no es la almendra
 de tus ojos
 ni tus iniciales titubeos en la cama, no.

Hay algo que no puedo olvidar
 de tí. Y empiezo a sospechar
 que bien podría ser la sabia
 manera de abrir las ventanas
 de tu cuerpo, de tu cuerpo
 para que yo ingrese y salga
 interminablemente.

Hay algo que no puedo olvidar
 de tí. Y culpable lo recuerdo:
 la forma de disponer tu cuerpo bajo el mío.

Rafael Yamasato nació en Ferreñafe,
 el 6 de agosto de 1945. Estudia
 Ciencias Económicas en la UNMSM.

FAREWELL

Es decir, levemente
menos triste que un Sayonara.

*Ha de estallar el sol en nuestras manos, decías
bajo la rama dorada de tus sueños. Mas el sol
continúa quemando nuestros cuerpos
y la rama que te impidiera percibir
el bosque de tus vanas ilusiones,
espera cegar a otros incautos.
Ha de estallar el sol en nuestras manos, decías
como ahora en silencio le repito
a quien en verdad no me deja
ver el bosque, la luz, tu sombra.*

Rafael Yamasato

ROGER ZAPATA

PARIS 1848

En 1848

Philippe vio a Baudelaire — su amigo

G-R-I-T-A-N-D-O

*entre los insurrectos con el rifle sobre el hombro
muy frío, aquel febrero muy frío, mientras los insurrectos
acalorados gritaban bellas consignas y Baudelaire
cansado y alegre hubo de regresar a casa para escribir
“Le salut Public” un periódico revolucionario*

*Ergo-poético
aquel febrero*

*un día muy frío
mientras los acalorados
marchan gritando bellas consignas
(todos se declaraban a la belleza en voz alta)
y más tarde —no tanto para ver la luna
saluda a Pierre Dupont
y le da las gracias por sus cantos
y el himno que calienta sus mejillas aquel febrero.*

ROGER ZAPATA

A LA MANERA DE OCTAVIO PAZ

*Fruta madura donde se refugian
 las semillas, mientras mi saliva
 se desliza por las arterias dementes;
 por la red demente del lenguaje
 girando por el globo
 sangrando y sangrante
 y el sol — roja naranja — ha perdido
 todo su color
 techo redondo
 arañas que pastan el placer
 en la íntima oscuridad de los cuartos
 al amparo de los rayos que caen a este cuarto.*

*Sombras trepando: Tiempo del Ser
 Tiempo de plenitud
 cuerpos refugiándose
 sudores dulces*

amigables

*sensaciones arco iris
 humores tibios
 veinte yemas compitiendo
 in extensión de los cuerpos*

calientes

*otra vez
 a la luz de la luna
 y al tibio suspiro de la noche.*

Notas Comentarios

LOS GENIECILLOS: SUS FORTUNAS Y ADVERSIDADES

La reciente reedición de **Los geniecillos dominicales** —“primera edición completa” según se ha anunciado¹— es buena ocasión para reflexionar sobre una novela que esclarece algunas de las tensiones básicas de nuestra actual narrativa; en especial, del incierto género de la “novela urbana”.

La doble norma de un acontecimiento lineal.

El acontecimiento de **Los geniecillos...** cubre lineal y progresivamente un período de siete meses, del 31 de diciembre de 1951 al 31 de julio de 1952, en cuyo desarrollo sólo hay un paréntesis notorio: la permanencia de Ludo y Pirulo en el hospital, de la que nada se sabe (entre los capítulos XVI y XVII). Todo lo demás queda narrado mediante secuencias compactas, que van dando razón de lo acaecido en días sucesivos (capítulos I-V; X-XIII; XV-XVI; XXII-XXIV); fragmentarias, en las que el narrador se lecciona ciertos momentos, casi siempre días aislados, de una serie cronológica discontinua (capítulos VI, VIII, XIII, XVII, XVIII, XXI); o diluidas, que aluden sin precisión de tiempo a sucesos que abarcan lapsos relativamente extensos (capítulos V, VII, IX, XIV, XIX, XX). En el ritmo de la narración las secuencias compactas tienen carácter casi acentual. Distribuidas alternativamente dentro de un sistema más o menos rígido, puesto que aparecen separadas por cinco, dos y cinco capítulos, a más de iniciar y cerrar la novela, estas secuencias vigorizan el desarrollo del acontecimiento, le confieren vivacidad y consistencia. El acontecimiento obtiene alguna profundidad temporal a través de fugaces calas en el pasado; de manera especial, en el breve pasado (22 años) del protagonista². En cambio, en el universo de **Los geniecillos...**, el futuro prácticamente no existe.

La novela biparte la composición del suceso: los capítulos primeros obedecen a un sistema de índole adicional; los finales, al contrario, instauran un proceso causal, al menos externamente. Los tramos iniciales, en efecto, norman su representación y senti-

do con criterio de independencia capítular; de esta suerte, y en términos por cierto relativos, cada capítulo propone una imagen cerrada que se asocia a las especificidades del cuento³. En este sector de la novela las unidades interiores se van sumando unas a otras y su hilván queda a cargo de la presencia continua del protagonista, Ludo Totem. Gracias a ella la novela tiene consistencia global. Aunque la "composición aditiva" abarca un campo muy amplio en la historia de la novela,⁴ la índole general de *Los geniecillos...* parece remitir más concretamente al modelo de la novela picaresca. Este tipo de composición va diluyéndose parcialmente conforme avanza la novela, sin desaparecer nunca por completo, y correlativamente comienza a insinuarse otra norma: la de la causalidad; vale decir, un orden de determinaciones más o menos rígidas que implican el carácter de efecto de un capítulo con respecto a la unidad precedente. Tal sistema sólo alcanza su realización plena, aunque viciada según se verá luego, en los capítulos finales de la novela. El asesinato del Loco Camioneta (capítulo XXIV) está determinado por los sucesos que se encadenan a partir del capítulo XXI.

Intimidad y distancia crítica. La ironía.

Todo el relato está formulado por un narrador, que utiliza el modo tradicional de la tercera persona, cuyo ámbito de conciencia es más vasto que el de cualquiera de los personajes; sin embargo, en la inmensa mayoría de los casos, el narrador autolimita su capacidad a la que pudiera ser también la del protagonista. Esta forma de narración permite enriquecer el relato en dos niveles complementarios. En efecto, la alternancia lejanía/proximidad en las relaciones del narrador con el protagonista hace posible una doble tonalidad, objetiva-subjetiva si se quiere, en el curso de toda la novela. Las funciones de la segunda posición del narrador, que en este caso asocia su perspectiva a la del protagonista, son evidentes y remiten indirectamente, con todas las modificaciones presumibles, al relato en primera persona que es propio de la picaresca. Se obtiene por este camino la posibilidad de abrir la intimidad del mundo representado; en especial, como es claro, el carácter del protagonista y de los personajes que lo rodean. Las funciones de la primera posición del narrador, cuando trasciende los alcances de la visión del protagonista, giran en torno a la necesidad de crear una distancia entre el narrador y el mundo narrado, distancia que abre una perspectiva irónica, a veces grotesca, sobre la totalidad del sentido del texto.

Debido a este procedimiento, cuya complejidad apenas queda esbozada, la representación íntegra se desdobra y hace crisis: el lector adquiere un estatuto privilegiado en la dialéctica de la comunicación y accede a un campo valorativo que constantemente

revela las contraindicaciones entre el ser y las apariencias de un universo incoherente. Frente a él, y gracias a la lejanía crítica alcanzada, el narrador desliza un ininterrumpido discurso irónico, desenmascarador.

Entre el sistema y el vacío. Una rebelión viciada.

El capítulo I de *Los geniecillos...* narra el último día de Ludo al servicio de la "Gran Firma". Con "un gemido poderoso, como el que dan seguramente los ahorcados, los descuartizados" (pág. 15), Ludo Totem presenta su renuncia: acaba así un período de aburrimiento continuo, de mediocridad inalterable, y debe comenzar otro, distinto, en el que se supone posible la realización de valores en realidad nunca del todo claros. En todo caso se trata de romper el círculo de los actos habituales, repetidos siempre, y de iniciarse en la excepcionalidad de cualquier aventura. La primera, esa misma noche, es una orgía, sólo que las "seis hembritas del carajo" que ofrece un amigo (pág. 18) se convierten luego en Eufemia ("una zamba flaca que llevaba un clavel detrás de la oreja" pág. 21) y en Eva ("una extraña entidad [...] no saben si se trata de una niña, de una vieja o de una jorobada" pág. 22), y que para Ludo todo se reduce a la esperpéntica persecución de la enana por toda la casa. Finalmente burlado, Ludo "cae de bruces vomitando sobre la almohada de paja" (pág. 25).

El episodio de la orgía, en especial la relación entre su caricaturesca realización concreta y el paradigma de aventura que la explica, propone el esquema básico de todos los demás capítulos y señala definitivamente el rumbo de la novela. En el fondo los episodios siguientes repiten, con variantes más o menos notables, la misma historia: las acciones efectivamente realizadas son siempre grotescos simulacros de una imagen anterior generalmente muy difusa, implícita, pero de alguna manera valiosa, al menos incitante. La novela relata, pues, una larga serie de fracasos, que atañen tanto a Ludo cuanto a sus amigos, y prefiere organizar acumulativamente —más que a través de un proceso de paulatina intensificación— la cadena del acontecer. La imagen final de la existencia no es la de un devenir que conforme avanza se corroe, como en tantas otras novelas latinoamericanas⁵; es, sobre todo, la de un solo fracaso, inicial y último, que siempre se repite.

La ruptura de Ludo con la "Gran Firma" parece significar el alejamiento de un sistema socialmente identificable: el de la burguesía. No es así, sin embargo, pues en la conciencia del protagonista el sistema se identifica con una de sus manifestaciones secundarias: el hastío que produce su engranaje de repeticiones sucesivas. Y esta manifestación, con ser secundaria, tampoco puede superarse. En efecto, la segunda aventura de Ludo, decidido a

descubrir los secretos de la vida nocturna limeña, termina muy pronto por evidenciar un nuevo engranaje reiterativo:

Pronto tuvo la enojosa impresión de estar visitando los mismos lugares o de estar viendo a las mismas mujeres o lo que es peor a los mismos putañeros. Todos los burdeles se parecían y todas las rameras parecían acuñadas por un mismo y maldito golpe del destino. Tan sólo cuando el carro mostró su preferencia por las avenidas que iban al Callao sorprendió ciertos reductos originales, pero que a su vez comenzaron a repetirse (pág. 33).

Exactamente lo mismo sucede en la tercera aventura de Ludo, ahora a propósito de su relación con una prostituta, Estrella. Abierta con un suceso de tonalidad romántica, que parodia los emblemas de una bohemia *démodée*⁶, la aventura deja ver casi de inmediato su "carácter mezquino" (pág. 35), cuando Ludo tiene que pagar a Estrella, y recae más tarde, a raíz de una segunda visita a los bares de La Herradura, en "la enojosa impresión de algo que se repite" (pág. 46).

El fantasma del aburrimiento, que es signo de inauténticidad existencial, no desaparece; al contrario, ahora resulta de alguna manera más poderoso que antes, en la época de la "Gran Firma", pues se muestra inmune a todos los exorcismos de Ludo. En cualquier caso, si al segundo día de su nueva vida el protagonista se siente un momento "al borde una vez más de la derrota" (pág. 33), un mes después, a punto de terminar su relación con Estrella, y luego de haberla buscado en los burdeles y cantinas más miserables, le asalta "la impresión de haber descendido varios grados en la escala humana, hasta esa zona indecisa que linda con la animalidad" (pág. 55). La rebelión de Ludo fracasa —fracasa totalmente y desde el comienzo. La escena final de la novela, cuando el acto de dispararse un balazo en la sien es sustituido por el de rasurarse "en seco, heroicamente, el bigote" (pág. 214), define bien el sentido de una existencia gratuita, ingrávida, que sólo puede reconocer la superficie del mundo y aceptar su propia degradación.

Una generación hechiza. El tiempo invertebrado

La "biografía" de Ludo es el punto más alto, caracterizador en este sentido, del discurrir vital de todo un grupo, el de los "geniecillos". Como él están atrapados en un laberinto de postulaciones ambiguas, que en el fondo no se toman nunca en serio, y de pálidos deseos sin satisfacción posible. como él, con matices de más o de menos, están condenados a deslizarse sin dejar huella por una superficie nunca roturada. Transeúntes de opacas univer-

sidades, donde a veces aprueban uno que otro curso, clientes habituales de cantinas donde embriaguez y sagacidad se confunden, escritores de una literatura compuesta de obras casi siempre truncas,⁸ los "genieciellos" se hermanan en un deseo común: "el deseo de perpetuar un ocio ("en este grupo nadie trabaja") que creían merecido o sancionado por derecho natural" (pág. 83). De alguna manera el siempre aplazado proyecto de editar una revista literaria simboliza la impotencia del grupo, su radical incapacidad de sostener cualquier acción definida. Pese a esto, los "genieciellos", señala irónicamente el narrador, "se sentían realmente los voceros de una generación" (pág. 53). La falsedad de esta certidumbre es obvia; sin embargo, los personajes la asumen y encuentran en ella una suerte de justificación grupal. Pueden prescindir así de otras inquietudes, actuantes en grupos vecinos, y sumergirse dentro del pequeño marco de sus proyectos siempre frustrados. Esta insularidad hace que finalmente dejen pasar de largo, sin intentar comprenderlo siquiera, el curso histórico de su sociedad.

También ejemplar en este caso, Ludo conoce la existencia de células políticas en la universidad, formadas por "personas serias, atareadas, pálidas, con los ojos en fuego, tenaces y relativamente siniestras" (págs. 129-130), pero sólo es capaz de sentir por ellas una difusa y distante admiración. Lo político y lo social son ausencias prácticamente absolutas y el narrador se encarga de referir de qué manera los sucesos relativos a estos campos (un fallido golpe de estado —pág. 145— o las invasiones campesinas —pág. 205—, por ejemplo) rebotan invariablemente en la conciencia de Ludo y sus amigos. Los "genieciellos" asumen el tiempo como una secuencia invertebrada, pasible sólo de marcas individuales, por lo demás siempre negativas ("todo se iba anotando al pasivo" —pág. 129), que se cierra frente a cualquier requerimiento efectivamente histórico. Juegan a representar el sentido de una generación, que como tal debería articular un determinado proceso histórico, al mismo tiempo que niegan, sabiéndolo o no, la naturaleza esencial de ese proceso: forman una hechiza "generación" al margen de la historia.

Causalidad y azar. Un mundo sin sentido

Para Ludo el tiempo es sólo la suma de sus frustraciones:

Se daba cuenta una vez más que los días se averiaban entre sus manos, sin traerle un consuelo, una alegría duradera. Tarde tras tarde caía el sol tras el parapeto y cada mañana volvía a levantarse sobre las lomas, rosado, nacarado. Lleno de promesas, pero siempre sobre un desayuno triste, una aventura fallida, una avidez insatisfecha, una memoria donde se organizaban los escombros (pág. 129).

Esta concepción del tiempo subyace, asumida de alguna manera por el narrador, en algunos aspectos importantes de la composición de *Los geniecillos...*; especialmente, como es obvio, en lo que toca a la organización del acontecimiento. Se ha visto, en efecto, que la norma principal que rige el desarrollo del acontecer es la de la adición de episodios marcadamente independientes; y se ha visto, también, que la imagen de la existencia que emana del relato, singularmente de la caracterización del protagonista y sus amigos, corresponde a la de un fracaso insistente y repetido, igual siempre, incapaz de generar una dinámica, ni siquiera la que pudiera conducir al aniquilamiento. Es claro que aquella norma y esta imagen están en relación directa con una vivencia que despoja al tiempo de su condición proyectiva y lo reduce a una serie gratuita, neutral si se quiere, que soporta la presencia de sucesos sujetos sólo a un orden de contigüidad. Es casi como si el hombre no viviera en el tiempo, humanizándolo con su quehacer; o a la inversa, como si el tiempo le sucediera al hombre, abrumándolo con la repetición de instantes iguales pero desintegrados. De esta manera la existencia deviene en no más que una fluencia sin sentido; o lo que es peor, en un estado cuyas leves fluctuaciones resultan siempre irrelevantes. En todo caso, tanto desde la perspectiva individual cuanto desde el punto de vista social, el tiempo en *Los geniecillos...* es una categoría que el hombre no comprende ni domina.

Lo anterior permite entender que la cadena causal que proponen los últimos capítulos de la novela, cuya presencia parecería cancelar la norma de composición aditiva de los primeros, está en realidad sustantivamente viciada: es una falsa causalidad que remite más bien, a través del imperio del azar, a su propia negación. En efecto, los acontecimientos que finalmente conducen al asesinato del Loco Camioneta tienen, todos ellos, el signo del azar. Encuentros fortuitos, testigos imprevistos, objetos de casualidad encontrados en secuencia que a veces resiente la verosimilitud del relato, forman un desarrollo muy trabado en su superficie, de donde surge esa imagen de causalidad, pero totalmente gratuito en su base: es expresión de un oscuro e indescifrable destino. Ni causa ni efecto auténticos, y sí manifestaciones de un orden irracional y deshumanizado, las últimas acciones de Ludo confirman por otra vía la destrucción del sentido del tiempo, su opacidad frente al hombre, e insinúan ya un tema más vasto: el del aniquilamiento del mundo como significación humana.

Neutralidad y signo de los espacios

Aunque el relato incluye referencias indirectas a episodios ocurridos en distintas ciudades del Perú (el padre de uno de los personajes es asesinado en Ayacucho, por ejemplo), la acción com-

pleta de la novela se desarrolla en Lima. Dentro de sus límites los personajes se mueven con extraordinaria facilidad: tan pronto están en Chosica como en Surquillo, en el Callao como en el centro de Lima, en Miraflores o Santa Beatriz, en La Victoria, Chorrillos, Barranco o el Rímac. Mediante acotaciones muy breves y eficaces, siempre suficientes, el narrador define el carácter social de cada zona: Miraflores hospeda a las clases altas, Santa Beatriz a la pequeña burguesía, mientras La Victoria o Surquillo aparecen como zonas populares que acogen también a una población **lumpen** en sus cantinas y burdeles. Pese a que esta estratificación es constantemente puesta de manifiesto por el narrador, que a veces hasta la usa simbólicamente, como el anunciar el cambio de domicilio de Ludo, de Miraflores a Santa Beatriz, con lo que expresa la decadencia social del protagonista y su familia, lo cierto es que éste y sus amigos se desplazan por todas las zonas y frente a cada contorno adquieren una excepcional aptitud mimética. Se pasean con soltura por una Kermesse miraflorina o ingresan sin titubear a los peores bares de Surco.

Esta desenfadada movilidad, que tiene algunas excepciones significativas, condice bien con la dudosa inserción social de los personajes y con el proyecto que subyace más o menos explícitamente en sus comportamiento; esto es, la decisión de romper —o arañar tan sólo— los marcos impuestos por las convenciones de la burguesía. Expresa, pues, un cierto desclasamiento, desclasamiento subjetivo si así pudiera decirse, pero define sobre todo la ambigüedad de un grupo que al buscar la libertad por caminos más vistosos que eficaces, engolfado en una bohemia segundona, se encuentra de pronto habitando en el vacío. La capacidad de ir de una zona a otra, compartiendo eventualmente los signos sociales de cada una, no implica la superación trascendente de las marcas sociales ni la adscripción a una hechiza universalidad; implica escuetamente la tergiversación y falseamiento de la conciencia social, la ingratitud de un comportamiento que jamás podrá asirse constructivamente a la realidad.

De aquí que no sea extraño que en ciertas circunstancias, frente a espacios muy definidos socialmente, los personajes pierdan su capacidad mimética. Ludo no logra ser acogido por la rama poderosa de su familia y todo el capítulo VIII está destinado a mostrar su dolorosa insularidad en una celebración familiar, donde incluso se le vigila temiendo que pueda robar algún objeto valioso. de la misma manera que en "la chingana de don Eduardo" descubre que unos obreros jóvenes lo miran con desdén y odio: "si lo hubieran encontrado solo en una calle oscura lo hubieran molido a patadas", señala el narrador (pág. 196). De esta manera se revela la contradicción que invalida las pretensiones de neutralidad social de los personajes. Aparentemente al margen de todo vínculo con cualquiera de los niveles de una sociedad estra-

tificada, con derecho a recorrer libremente los diversos espacios que en la novela formalizan esa estratificación, los "geniecielos" en verdad sólo fingen una evasión a todas luces imposible. Sus nebulosos proyectos no modifican en nada la índole de la realidad, por cierto, pero tampoco cambian el signo pequeño burgués de sí mismos.⁹ La apertura de la ciudad, que entregaría todos sus espacios como escenarios uniformemente idóneos para una aventura de liberación, resulta ser, en este caso también, una falaz apariencia.

La disolución de las apariencias

Es propio de las narraciones picarescas formular su discurso en una doble clave, contradictoria en último término, que va negando con su segunda voz (atinente a la "verdadera realidad"; implícita casi siempre) el sentido ilusorio, puramente apariencial, de la primera (que es la que explica el relato). Basta recordar al efecto que "la cumbre de toda buena fortuna" de Lazarillo de Tormes, al casarse con la criada-amante del arcipreste, corresponde de más bien, en la realidad de los hechos, a su mayor y más dolorosa degradación. Se construye de esta manera una doble serie de referencias, aparentes unas, reales las otras, que el lector discriñe y jerarquiza de inmediato. Un procedimiento similar rige la estructura toda de *Los geniecielos...*, cuyo horizonte picaresco está ya mencionado, de suerte que aquí también resalta, en diversas instancias y niveles de la narración, el contrapunto entre realidad y apariencia,¹⁰ según se ha visto —un caso entre muchos otros— en el párrafo anterior.

Con ironía ligera o trágica, siempre corrosiva, el narrador va desmantelando minuciosamente el sistema de las apariencias y va revelando, al mismo tiempo, su transfondo inverso de realidad. Sucede, sin embargo, que la operación desmitificadora se realiza en *Los geniecielos...* a través de dos vías complementarias: en algunos casos, el narrador propone la confrontación realidad/apariencia, y el consecuente juicio sobre el carácter ilusorio de un conjunto de acciones, posturas o valores que ocupan el nivel de la representación, como un significado que no es asumido por la conciencia de los personajes¹¹ y se formaliza únicamente en el diálogo entre el narrador y el lector; en otros casos, en cambio los propios personajes descubren la inauténticidad de algunos sectores de su existir y ofrecen de sí mismos una visión homóloga a la que proviene del discurso del narrador. Aunque ambas se diferencian por los distintos procesos que las originan y por los diversos planos que enfocan (en un caso asuntos que de alguna manera tienen dimensión social; en otro, asuntos casi excluyentemente íntimos),¹² lo cierto es que concurren armónicamente, como va-

riantes muy parejas de un solo eje semántico, en el estrato de la significación total de la novela.¹³

Los mitos en el mundo de Ludo. El amor y la familia

Pese a que la rebelión de Ludo es un acto viciado e inconsistente, como lo es también en un plano más vasto la desdibujada aventura de los "geniecillos", la dinámica que se desprende de su fracaso genera la crisis de algunas instancias humanas que tienen naturaleza mítica —o casi— para el protagonista. Son el amor y la familia. En ambos casos se advierte la acumulación de estereotipos y el carácter convencional de las categorías sociales que ocultan o desfiguran su sentido: en el fondo se trata de la mitificación que el amor y la familia soportan en la sociedad burguesa, cuya ideología se ha esmerado en recubrirlos hasta destruir su naturaleza primaria.

Ludo vive sumergido en una tradición familiar ilustre, encadenada por lo menos a partir del bisabuelo Totem ("vivió casi un siglo, presidió congresos, escribió eruditos tratados, se llenó de condecoraciones [...] —pág. 164),¹⁴ que sin embargo, en el tiempo materia del relato, persiste sólo como vaga y melancólica memoria adherida a uno que otro objeto sacralizado por haber pertenecido a la época de oro de la familia. Las penurias económicas en el hogar de Ludo, la venta de las últimas propiedades, el descalabro del negocio familiar, que por su misma naturaleza indica ya un descenso en la jerarquía social,¹⁵ y el propio fracaso del protagonista, frustrado en todas sus tareas, hacen obvia la obsolescencia de la tradición familiar; sin embargo, incluso cuando Ludo se desplaza por los estratos más deprimidos de la sociedad, cuando cae de lleno en la delincuencia, se aferra a esa tradición que lo distingue: se llama a sí mismo "señor" (pág. 202) y recomponen —en la miserable habitación en que termina su aventura— la galería de retratos de antepasados ilustres ("la colocó horizontalmente sobre la consola y el orden de su progenie se restableció" pág. 205), como si quisiera reafirmar así, contra la inapelable sentencia de la realidad, la vigencia de un pasado que él mismo se encarga de negar. Esa tradición familiar es, de hecho, un mito. Uno de los indiscutibles méritos de *Los geniecillos...* es su sagacidad para formular unitariamente, y en este caso dentro de una misma conciencia, la del protagonista, la imagen deformada de la realidad, con las acciones que de ella derivan, y el verdadero rostro de esa misma realidad —y la consecuente negación del primer plano.

La dispersión de su familia,¹⁶ que indirectamente remite a la destrucción del modelo familiar propio de la antigua aristocracia,¹⁷ empuja al protagonista a buscar alguna otra realización de la familia que pueda sustituir a la que acaba de perder. Es sintomá-

tico que en sus tortuosos vagabundeos por las calles de Lima, Ludo guste espiar a través de las ventanas para tratar de sorprender en la intimidad del trato familiar (pese a que "la intimidad le inspiraba terror") algún signo de "la vida al margen de toda censura, en su más puro esplendor" (pág. 139). Lo que obtiene es lo contrario: poco antes de su simulacro de suicidio, al observar la vida de una familia vecina, descubre más bien la más dura y cruel muestra de incomunicación. Las quejas de la mujer y el invariable insulto del hombre (que sólo responde "cállate mierda") definen una relación básicamente inhumana y corresponden al extremo de lo que pudiera llamarse el odio conyugal —el más sórdido de todos, sin duda. Con esta última escena (pág. 214), que en parte no es más que la hipérbole de un sentido varias veces insinuado en el texto, *Los geniecillos...* condena la institucionalización burguesa de la familia, la radical falsedad de sus realizaciones concretas.

Algo similar sucede en el tratamiento del tema del amor. Frente al amor, cuya presencia es obsesiva en el relato ("en medio de este desorden, sexos, delicadamente femeninos, abiertos, siempre fugitivos" —pág. 129), Ludo Totem ensaya realizar dos formas agudamente convencionalizadas: se trata, por una parte, del estereotipo del "primer amor", con todos sus atributos de timidez, secreto, candor, etc.; por otra, del modelo bohemio del amor del escritor con la prostituta, rodeado también de sus características consagradas por una larga tradición literaria y sub-literaria. Una y otra forma, que además confluyen en un remoto pero evidente origen romántico, son minuciosamente destruidas en el relato. La Walkiria, cuya evocación de adolescente pura enternece a Ludo: "trece años, blusa de muselina bordada, falda negra, trenzas rubias" (pág. 42), reaparece sólo para negar su propia imagen y el ideal tejido por Ludo y su hermano en torno a ella (cf. págs. 165-166). Estrella, la prostituta, no conduce a Ludo a ningún paraíso prohibido; simplemente, y dolorosamente, lo empuja hacia el hampa y lo traiciona. De esta manera, herido por sus dos extremos, el de la mujer pura y el de la prostituta, el amor desaparece del horizonte vital del protagonista —como también desaparece, o escuetamente no se manifiesta, en las vidas de los otros personajes. Tal como Ludo lo concibe, aceptando pasivamente las imágenes que la sociedad le propone, el amor resulta ser otro mito falaz, un nuevo ideal engañoso. Y también aquí se descubre la incapacidad del protagonista para imaginar otras formas de relación humana; o más exactamente, para rescatar o instaurar una auténtica valoración de la existencia.

“Y veía derrumbarse los días de su juventud”

Es notable la cantidad de novelas peruanas recientes que muestran la adolescencia o juventud como un período signado negativamente, aunque por distintas razones en cada caso. o si se quiere, conciben el ingreso a la adultez a partir de un previo y doloroso fracaso: es la juventud el momento en que se descubre, a veces muy oscuramente, que el vivir concreto del hombre está señalado por alguna forma de inauténticidad e inmerso en un mundo mal hecho, deforme y arbitrario, que irremisiblemente condena al sujeto a traicionar lo mejor de sí mismo. La novela de Ribeyro se inscribe de lleno en esta línea. Como queda dicho, el discurrir vital de Ludo y sus amigos se reduce a la insistente acumulación de fracasos: en cada momento una fortuna soñada, levemente intuida, se convierte en una maciza y definitiva adversidad; y lo que es peor, en tanto implica el carácter **necesario** de esa frustración tenaz, no se percibe nunca la energía que podría torcer el deprimido curso de la existencia o intentar, intentar siquiera, la conversión del mundo en espacio de veras habitable por el hombre. De aquí el sentido crudamente pesimista de **Los geniecillos...**

Distingue a esta novela, sin embargo, la sutil manera como autolimita el alcance de su propio significado. Concebida como narración de la vida de un grupo juvenil, cuya representación resulta internamente cuestionada, según se advierte en referencia al tema generacional, la novela liga el sentido propuesto a un horizonte específico y se niega a universalizarlo. Contra lo que sucede en otros textos similares, en los que el significado pierde contacto con su matriz originaria e ilegítimamente se expande hasta recubrir toda posibilidad de existencia,¹⁸ en **Los geniecillos...** el narrador deja indicios que apuntan hacia otros órdenes vitales: el delirio de Segismundo, la pasión política de algunos estudiantes sanmarquinos, la agresividad de los jóvenes obreros que se resisten a “ser castrados por el servilismo” (pág. 196); y en el otro extremo, la despreocupada existencia de quienes, como Carlos Ravel, creen que todo está en orden y gozan en la cima de una sociedad que desconocen. De esta suerte **Los geniecillos...** asocia su significado al nivel concreto de su representación y puede así revelar la índole de un sector de la realidad. Es un sector humano y socialmente definido y contextualizado; esto es, parte de un universo más vasto que, aunque apenas aludido, resulta suficiente para prevenir toda tentación idealista. Afincado con tenacidad en un aquí y ahora intrasferibles, obviamente recortado y parcial, en extremo cuidadoso de no burlar sus propios límites, el narrador de **Los geniecillos dominicales** realiza ejemplarmente un orden novelesco que acepta los condicionamientos de la realidad y remite a esa instar la su última y definitiva justificación.

NOTAS

1 Julio Ramón Ribeyro. *Los geniecillos dominicales*, Lima Ed. Milla Batres 1973 (Bib. de Autores Peruanos). La primera edición (Lima, 1965 Populibros) es prácticamente ilegible: a más de sus infinitas erratas presenta un texto gravemente mutilado. Una segunda edición (Méjico Bogavante, 1969) tuvo muy escasa circulación. Todas las citas corresponden a la edición citada en primer lugar.

2 Se trata en todos los casos de referencias no formalizadas en el plano de la representación, salvo la notoria excepción de la pág. 89.

3 Así lo afirmó el propio autor en un conversatorio con profesores de la Universidad de San Marcos. Sobre la cuentística de Ribeyro, cf.: Wolfgang Luchting. *J. R. Ribeyro y sus dobles*, Lima. Instituto Nacional de Cultura; Wilfredo Mesía. *Ánalisis interpretativo de tres cuentos de Ribeyro*, tesis Br, Universidad de San Marcos, Lima 1966 (mimeo); Alicia Saco. *Cinco perspectivas en los cuentos de Ribeyro*, tesis Br. Universidad Católica, Lima 1970 (mimeo). En esta última tesis se puede encontrar una excelente bibliografía de y sobre Ribeyro.

4 Cf.: Arnold Hauser: *Historia Social de la Literatura y el arte*, Madrid Guadarrama. 1964 (3ra. ed.), tm. II, pág. 262 y ss.

5 En las novelas de la generación chilena del 50 pueden encontrarse ejemplos esclarecedores. En el Perú el ejemplo más obvio estaría dado por las obras de Vargas Llosa.

6 La parodia es uno de los recursos más sutil e insistentemente empleados en el texto. Aludimos al siguiente caso ejemplar: "Vieron una luz verde sobre un portón. ¿Por qué la cruzaron? ¿Qué buscaban en suma después de tanta fatiga? Ludo sólo lo supo cuando luego de parpadear en la ruidosa sala, vio al fondo de la pieza lo que desde el atardecer, al lado del mar, mientras pensaba en la muerte, esperaba: una mujer que lo mirara con esa mirada posesiva y al mismo tiempo un poco ansiosa, que participaba en algo de la mirada de su madre, pero también de su propia mirada en el espejo. Y esa mujer, apenas lo vio, abandonó el mostrador donde estaba recostada y avanzó hacia él, decididamente, como si la cita hubiera estado concertada" (pág. 34).

7. Naturalmente cabría analizar los distintos modos de ese fracaso.

8. En la obra hay un número considerable de textos empezados y nunca terminados. En la misma línea está la narración de la lectura de cuentos en el Ateneo (capítulo X), donde Ludo corta la lectura del suyo cuando toma conciencia de que es "una estafa, una impostura" (pág. 102).

9 Sobre el significado social de la novela en relación con la burguesía, cf.: Washington Delgado. "Ribeyro y laImagen novelesca de la burguesía latinoamericana", trabajo editado como prólogo a la edición última de Los geniecillos... (págs. 9-14).

10 En este caso, como en otros similares, debe entenderse la relación entre la novela píqurica y Los geniecillos... como realizaciones independientes, no ligadas históricamente, de ciertos órdenes novelescos.

11 A excepción, tal vez, de Segismundo: su delirio permanente le permite ver más allá de las apariencias y descubrir con frecuencia el lado oculto de los sucesos, personas, objetos. De alguna manera Segismundo se relaciona opositivamente con Carlos Raval. Ludo y los "geniecillos" se debaten en la zona intermedia.

12 Por ejemplo: la presunta marginalidad social de los personajes o su falsa representación generacional son aspectos propios de la primera forma; el amor, la relación familiar corresponden a la segunda.

13 Naturalmente esto está vinculado a la doble posición del narrador (cf. apartado 2).

14 El apellido Totem no es, ciertamente, gratuito.

15 Se trata de una empresa de transporte en la que los familiares, excepto Ludo, son propietarios y choferes.

16 Al margen de la ironía que cubre todo el relato, el tratamiento de este aspecto deja adivinar una escondida ternura. En su base parece estar un poema de Vallejo (Trilce, XXVIII, última estrofa sobre todo) que finalmente, sumido en el clima de la novela, se hace parodia (cf. pág. 163).

17 El tema de la decadencia social es una de las grandes vetas de la narrativa de Ribeyro. Su otra novela, *Crónica de San Gabriel* (Lima, Tawantinsuyo, 1960), así lo prueba. Cf. Iliana Banchero. *Un micromundo que revela un macromundo*, tesis Br., Universidad Católica, Lima 1971 (mimeo).

18 Sería sugestiva la comparación con las novelas de José Donoso. En ellas se produce inequivocamente esta universalización, especialmente en el obsceno pájaro de la noche (Barcelona. Seix Barral 1970).

ANTONIO CORNEJO POLAR

VALLEJO TRADUCIDO EN ALBANES

Por gentileza de Raúl María Pereyra, Embajador del Perú ante el gobierno de Polonia, ofrecemos una primicia a los lectores peruanos: seis poemas de César Vallejo traducidos en lengua albanesa por el "excelente" novelista Ismail Kadaré. Fueron publicados en la revista Nentori, que se edita en Tirana, el pasado año 1974. Entre ellos se incluye "Masa", del cual se conocían anteriormente nueve versiones diferentes (en francés, italiano, chino, ruso, inglés, quechua, japonés, alemán y portugués), plausiblemente reunidas en *Visión del Perú* (Nº 4; Lima, VII-1969); pero a ellas debe agregarse ahora la que hoy ofrecemos en albanés, además de la húngara que ha publicado Nagy Laszló. Y entre esos seis poemas aparecen otros, igualmente celebrados: "Himno a los voluntarios de la República" (III, consagrado al heroico miliciano Pedro Rojas), "España, aparta de mí este cáliz..." y "¡Cúñate, España, de tu propia España!".

HIMN VULLNETAREVE TE REPUBLIKES

Zakon e kish të shkruante me gisht të madh n'erë
 «Rrofshin shokët! Pedro, Rojas
 nga Miranda e Ebros, baba dhe burrë,
 bashkëshort dhe burrë, trenist dhe burrë,
 baba dhe më shumë burrë. Pedrua me dy vdekje
 Shkrime n'erë, e vranë: medet!
 Puplë prej mishi, e vranë: medet!
 «Shokët anembanë shpejt lajmëro!»

Ja shtylla ku kanë ngritur tabutin e tij.
 E vranë;
 e vranë bashkë me gishtin e madh!
 Vranë me radhë edhe Pedron edhe Rojan!

Rrofshin shokët,
 në krye të shkrimit të tij n'erë!

Rrofshin ish shkruar në ijet e skifterit
mbi horizonte, mbi Pedron
e mbi Rojan, mbi heroin e martirin!

Kur të vdekur e regjistruan, zbuluan
nën rrobat e tij një shtat të madh,
ku mund të strehohet një copë e madhe e globit
dhe në xhaketën e tij një lugë të vdekur.

Se Pedrua, zakon e kishte, të hante
mes enëve, që i kish gdhendur vetë, vetë, e lante
tryezën dhe e shtronte
dhe hante me lugën me bishtin e gdhendur.
Dhe luga i mbet në xhaketën e tij,
edhe kur ish i zgjuar, dhe kur flinte, gjithnjë
me lugën e vdekur e të gjallë,
me të dhe simbolet e saj në bisht.
Lajmëro sa më shpejt gjithë shoket!
Rrofshin shokët përjetë!

E vranë duke e detyruar të vdiste
Pedron, Rojan, punëtorin, njerinë atë,
që lindi kërthi duke kundruar qiellin
dhe që pak nga pak u rrit, i kuq, u ngjye
dhe luftoi me celulat e tij, me mohimet e tij, me uritë e tij,
gjersa u rrit vigan.

E vranë butësishët
midis flokëve të shoqes, Huana Vaskes,
në kohën e zjarrit, në motin e goditjes,
kur ish nisur në kërkim të botës së re.

Pedro, Rojas, ashtu, pas vdekjes
u ngrit puthi tabutin e tij të përgjakur,
qau për Spanjën
dhe u kthye të shkruante me gishtin n'erë:
«Rrofshin shokët! Pedro, Rojas».

Rreth kufomës së tij botë e tërë ishte.

M A S A

Në mbarim të betejës
kur luftëtari kish vdekur, na erdh një njeri
dhe i tha «Mos vdis; të dua shumë!»
Mirëpo kufoma, medet, e vdekur ish.

Pa e rrrethuan dy dhe i përsëritën:
 «Mos na lërë! Ti na duhesh! Ktheu në jetë!»
 Mirëpo kufoma, medet e vdekur ish.

Pa iu afroan njëzet, njëqind, njëmijë, pesëqind mijë
 duke thirrur: «Kaq dashuri! Dhe vdkjes s'i bëri gjë»
 Mirëpo kufoma, medet, e vdekur ish!

E lutën milionë njerëz atëherë
 me një lutje komune: «Po ngreu, vëlla!»
 Mirëpo kufoma, medet, e vdekur ish!

Pa u mblohdhën gjithë njerëzit e tokës
 duke e lutur; i pa kufoma, plot mall
 të parin përqafoi dhe brofi në këmbë ...

10 nëntor 1937.

SPANJE, HIQMA KETE PIKELLIM

Fëmijë të botës,
 nëse Spanja bie — kjo s'është veç një hamëndje, —
 nëse nga qelli bie
 grushti i saj i ngritur, grushti i saj, që tërheq
 kontinente dhe pole;
 fëmijë, kur të vijë mosha e kohërave t'ardhme
 eh, si do të vijë nën diell ajo që parashikoja!
 Si do vijë zhurma e lashtë në zemrat tuaja!
 E si shifra 2, e vjetër do të jetë në fletoren tuaj!

Fëmijë të botës, nëna jonë, Spanja,
 e mbarsur me barkun e saj me rebelim,
 ajo, mësuesja jonë e shkollës me shufrën e saj,
 ajo, nëna jonë dhe mësuese e shkollës,
 kryq e shufër, sepse ajo ju ka dhënë lartësinë,
 hutimin e pjestimin en mbledhjen, fëmijë;
 ajo është ashtu siç duhet të jetë, Spanja juaj.

Nëse Spanja bie, — kjo s'është veçse një hamendje, —
 nëse ajo rrëzohet nga toka në rrokullimë,
 fëmijë, ju nuk do të rriteni më!
 Viti me kamzhik stinat e muajt do të rrahë!
 Dhjetë dhëmbet tuaj aq kanë për të mbetur, vetëm
 dhjetë,
 Diftongu shkop do të mbetur dhe medalja vajtim.

Si do tē mbetet qëngji
 mbërthyer me thundrën nē kamar!
 Si do tē nisni tē zbrisni shkallët e alfabetit
 gjer te gérma me tē cilën nis vuajtja juaj.

Fëmijë,
 bij tē luftëtarëve, duke pritur ç'do tē vijë,
 e ulni zërin, Spanja po mundohet,
 shpirti i saj i coptuar, energji e shpërndarë
 nē lulet, nē meteoret dhe nē njerëz.

Zërin e ulni, po, sepse ajo,
 me ashpërsinë e saj është e madhe,
 pa ditur se ç'ta bëjë këtë madhështi,
 e duke mbajtur nē duar kokën e tē vdekurit,
 që flet e flet papushim,
 kokën e tē vdekurit, atë tē luftës,
 kokën e tē vdekurit, atë tē jetës.

Zërin e ulni, u thashë,
 e ulni zërin, dëgjoni këngën e silabeve, vajtimet
 e gurëvë dhe zhurmat e piramidave,
 tē gjitha do tē kthehen pas kryqi do tē dojë tē kthehet,
 zhguni dhe mesjeta e tmerrshme.
 E ulni ritmin e fishkëllimës, dhe nëse
 grushti i ngritur ulet,
 nëse kamzhikët fishkëllojnë, nëse është natë,
 nëse qelli mbaron, nëse ka zhurmë
 në trokitjen e dyerve plot alarm,
 nëse vonoj,
 nëse nuk do tē shihni më njeri, nëse lapsat
 pa maja ju frikësojnë, nëse Spanja
 nëna jonë bie, — kjo s'është vëçse një hamendje, —
 dilni, o fëmijë tē botës dhe shkoni ta kërkoni! ...

Spanjë, vigjëlo nē Spanjën tënde!
 Vigjëlo mbi drapërin e çekanin!;
 Vigjëlo nē çekanin e drapërin!
 Vigjëlo mbi viktimin pa dashjen e saj!
 Dhe mbi xhelatin pa dashjen e tij!
 Mbi indiferentin pa dashjen e tij!
 Vigjëlo tek ai, që para këngës së këndezit,
 tri herë do tē mohojë!
 Vigjëlo nē kokat e tē vdekurve pa kokallat e krahëve
 dhe mbi kokallat e krahëve pa kokat e tē vdekurve!
 Vigjëlo tek tē fuqishmit e rinj!
 Vigjëlo tek ai që shqyen kufomat e tua,

tek ai që ha të vdekur té gjallët e tu!
 Vigjelo tek besniku qind pér qind!
 Vigjelo tek qielli tej hapësirës
 dhe vigjelo tek hapësira tej qiellit!
 Vigjelo tek ata që të duan!
 Vigjelo tek heronjt e tu!
 Vigjelo dhe tek të vdekurit e tu!
 Vigjelo tek Republika!
 Vigjelo tek e ardhmja!

CASTI MË I VËSHTIRE I JETËS

Njëri tha:
 çastin më të vështirë të jetës
 e provova në betejën e Marnës
 kur gjoksi m'u bë shoshë nga plagët

Tha tjetri:
 Çastin më të vështirë të jetës
 e provova në Jakohama;
 binte tërmët
 çdo gjë kalamendej dhe unë rrija
 nën një tendë xunkthi.

Tha një tjetër:
 çastin më të vështirë të jetës
 e provoj kur gjatë ditës flë.

Dhe tjetri:
 çastin më të vështirë të jetës
 e provova kur mbeta i vetëm.
 Drurë dhe erë kish përreth
 dhe asnjë shpirt njeriu.

Një tjetër tha:
 çastin më të vështirë të jetës
 e hoqa në një burg të Perusë ...
 I dini ç'janë burgjet e Perusë?

Dhe tha tjetri:
 çastin më të vështirë të jetës
 e provova kur nën hënë
 profili i tim eti m'u faneps
 me ca shenja të vdekjes sipër.

Dhe tha i fundit:
çasti më i vështhirë i jetës
akoma s'më ka mbritur.

TE MJERUARIT

I ulur mbi një gur,
i ngrysur, i papunë,
zhele-zhele, i bëra nga erërat dhe jeta,
buzë Senës vete e vjen, vjen e vete.
Nga lumi shpërthen ndërgjegjja,
në formë trungjesh të cunguar,
nga lumi ngrihet e ulet qyteti
si një govatë
ku mijëra ujq rrinë të pérqafuar.

Zhelani vështron lumin,
ngre kokën, shikon përmendoret,
sipër kokave të tyre konkave ecin retë...
Poshtë gjoksit të zhelanit
një tingull kokallah,
(gishtat e tij prekin njeri-tjetrin).
I heshtur zhelani
midis dy vendimesh të mëdha:
lart përmendoret,
poshtë një cigare, një gozhdë, një helm.

Ky është punëtori, ai,
që nga lëkura e tij kullon djersë,
kurse brenda lëkurës djersin gjak.
Djersën ia paguajnë përgjysëm,
gjakun ia mohojnë krejt.
Fonditor topash, që njeh,
çeliqet e tytave të tmerrshme,
dhe çelikun e shpresave.
Tekstilist, që njeh damarët e tij
më mirë se fijet e pambukut,
murator piramidash, ndërtonjës
kollonash, që presin të qeta, poteret triumfale.
I lënë midis tridhjetë milionë të lënevë,
endës midis turmës.
Shikoni hapin e tij, dëgjoni thundrën,
nga goja e tij del tym, dhe trupi
rend përbri metalit të monumenteve,
me atë fytyrë ku valvulat e zemërimit
janë gati të lëshojnë
ulurëma — sinjalesh.

Hekuri truhet në grykën e furrës
 dhe farërat në gjirin e tokës truhën,
 kur çasti i shpërthimit të tyre vjen.
 Trembet vajguri kur del thellë nga honet,
 e humbur drita e ndjen veten
 kur shkëputet nga burimi i mirëfilltë,
 të humbura në rritje dafinat,
 të humbura që në burim ujrat e rrjedhshme
 dke vetë toka, e humbur,
 nga habija e kësaj familjeje;
 veç ai, me hapat e tij, me fashiot,
 me fishkëllimat e zemrës brenda vetes
 vërtitet, vërtitet, kërcënues e i zymtë.
 Si rënkon ora atje tej,
 gati të grijë kohën me shpatat — akrepë.
 Padronët gëlltitin gllënjkat rresht,
 qiellzat e tij ëndërrojnë bukën.

Qyteti i madh me monumente, vetëtima,
 zhurmon, gjëmon përreth;
 statujat ngrenë kokën përpjetë,
 kurse poshtë,
 atje poshtë, o shokë,
 helmi, cigarja, gozhda,

Përktheu: ISMAIL KADARE

De aquí y de allá

CULTURA Y REALIDAD DEL PERU EN TESIS UNIVERSITARIAS INGLESAS.

Gracias a las informaciones compiladas por el Instituto de Estudios Latinoamericanos, de la Universidad de Londres, podemos noticias acerca de las tesis que en las universidades del Reino Unido han sido consagradas a temas peruanos, en los campos de la historia y las ciencias sociales. Desde la asignación del tema a los graduandos, hasta su presentación final, suelen transcurrir tres años; y, unido ésto a la severa tutoría de los profesores, permiten atribuirles profundidad e interés y obligan a desear, el conocimiento de esas tesis. En ellas se advierte una reciente ampliación de las especialidades abordadas, pues no sólo afectan actualmente a la historia prehispánica o a tópicos relacionados con la influencia económica inglesa, sino a literatura y lingüística, antropología y folklore, sociología y política; e indudablemente proporcionan una visión que debe ser incorporada a la consulta de estudiantes y eruditos de nuestro país.

Pertinentes a la Literatura se registran las siguientes tesis:

“The treatment of amerindian in the spanish-american novel of the 19th century”, por H. Heron (Londres);

“César Vallejo”, por Miss E. Excell (Bristol, 1973);

“The poetry of César Vallejo”, por R.K. Britton (Londres, 1974);

“César Vallejo's vision of man and life in his final poetic works”, por J. Higgins (Londres, 1973);

“Poetry of César Vallejo”, por J.A. Taylor (Cambridge, 1974);

“The language and poetic imagination of César Vallejo”, por J.A. Taylor (Cambridge, 1975);

“The poetry of Martín Adán”, por J. Kinsella (Liverpool, 1975);

“The novels of José María Arguedas”, por W.W. Rowe (Londres, 1974);

“The novels of Mario Vargas Llosa”, por L. Diez (Londres, 1970);

“Vargas Llosa and the contemporary novel in Perú”, por B. Angvik (Glasgow, 1972);

“Aspects of style and structure in the novels of Mario Vargas Llosa, with special reference to *Conversación en la Catedral*”, por Stephen Gregory (Sheffield, 1974); y

“The work of Mario Vargas Llosa”, por Mrs. F. C. Mar Molinero (Southampton, 1978).

Con respecto a los problemas

de la Lingüística, en sus múltiples y complejas manifestaciones, hallamos las tesis siguientes:

"Language problems in migratory populations" (Arequipa), por S. Adams (St. Andrews, 1977).

"Description of the bora language", por Trevor Allin (St. Andrews, 1972);

"A grammar of Resigaron (in N.E. Perú), por T. Allin (St. Andrews, 1977);

"Study of the bilingualism of Calca", por Miss Pauline Hoggarth (St. Andrews, 1972);

"Phonological study of the Quechua of Lamas, por Douglas Howkins (St. Andrews, 1974).

"A morpho syntactic study of the Quechua of Lamas", por Miss Angela Howkins (St. Andrews, 1975).

"Bilingualism in Perú", por B. Maguire (Oxford, 1972);

"Problems of bilingualism in the schooling of quechua children in Chac lacayo", por A. Makowski (St. Andrews, 1975);

"Quechua religious terminology of Tarapoto", por Stewart McKintosh (St. Andrews, 1975);

"A linguistic study of folktale narrative, Sicuani", por William Mitchell (St. Andrews, 1972);

"Folklore and the quechua people of S. E. Perú", por William Mitchell (St. Andrews, 1975); y

"Aspects of quechua-spanish bilingualism near Puno", por

R. Renfro (St. Andrews, 1974).

Las tesis alusivas a tópicos de Arqueología e Historia, que fundamentalmente parecen haberse basado en documentación de archivos europeos, son las siguientes:

"Some aspects of the Moche Culture", por G.H.A. Banks (Londres, 1971);

"The attack and defence of Peru in the 17th century", por P.T. Bradley (Leeds, 1969);

"The mining society of Upper Perú 1778-1810", por Miss R. M. J. Buechler (Londres, 1973);

"Judicial administration in 18th century Perú", por E. Clarke (Liverpool, 1974);

"South American archaeology", por J.D. Erickson (Londres, 1972);

"The landed aristocracy in Perú, 1600-1680", por Miss M. G.D. Evans (Londres, 1972);

"Prehispanic agriculture and irrigation, North Perú", por I. S. Farrington (Londres, 1975);

"The Council of the Indies in the 18th century", por J.T. Keane (Londres, 1973);

"Inca architecture", por Miss A. Kendall (Londres, 1974);

"Urbanism and urbanization in colonial Perú", por Miss K. Mackenzie (Londres, 1974).

"Colonial urbanism in the diocese of Trujillo", por Miss K. Mackenzie (Londres, 1974);

"Colonial urbanism in the diocese of Trujillo", por Miss K. Mackenzie (Londres, 1974);

"A re-interpretation of the Guano Age, 1840-80, por J. M. Maiguashca (Oxford, 1968);

"Anglo peruvian commercial and financial relations 1820-65, with special reference to Antony Gibbs & Sons and the guano trade", por W. M. Mathew (Londres, 1964);

"Economic relations between Britain and Perú since 1880", por R. Miller (Cambridge, 1973);

"The idea of history in Guamán Poma de Ayala", por J. Ossio (Oxford, 1971);

"Twentieth century peruvian politics", por G. Roberts (Glasgow, 1974);

"British merchants and Spanish America in the 18th century", por Mrs. V.A. Sorsby (Londres 1975).

Las investigaciones pertenentes a tópicos propios de la Antropología y la Sociología revelan el interés suscitado por los cambios estructurales que se vienen operando en el Perú, y aun cierta tendencia a preparar su explicación genética. Son las siguientes:

"Agrarian land reform and economic distribution in Perú", por W. S. Bell (Londres, 1975);

"The peruvian working-class movement, 1883-1919" (que inicialmente fue enfocada hacia "Politics and society in Perú 1885-1919", y luego a

"The peruvian labour force and its political role, 1883-1919"), por P. Blanchard (Londres, 1974);

"Analysis of the factors influencing the differential

growth of three Anden towns since 1698", por Mrs. R. D. F. Bromley (Gales, 1974);

"Relation of natural stability mechanisms in tropical rain forest ecosystem to efficient use of land resources in eastern Perú", por M.D. Chapman (Oxford, 1975);

"Impact of industrialism on peruvian peasants", por D. Chávez de Paz (Londres, 1975);

"Aprismo and its relation to the peruvian working-class movement", por D. Chávez de Paz (Londres, 1975);

"Economic integration of the Andean countries", por E. Floto (Oxford, 1972);

"The influence of the incaic economic institutions on the rural economy of Perú" (que inicialmente fue enfocada hacia "The influence of the incaic economic system on the present rural labour force"), por Mrs. F. Greber (Cambridge, 1975);

"Social change in a Peruvian highland valley", por A. J. Laite (Manchester, 1975);

"Geographical aspects of internal migration in Perú", por Miss S. Lowder (Liverpool, 1973);

"Investigation of one of the Upper Andean communities of South América", por M. Mc Ghee (Londres, 1973);

"Rites de Passage in a quechua-speaking community of the Peruvian altiplano", por Miss A. Michaud (Londres, 1974);

"Geographical aspects of the acculturation in Puno", por J. Morisset (Liverpool, 1974);

- “The social organization of Andamarca”, por J. Ossio (Oxford, 1974);
- “El pueblo lo hizo”: a study of communal work practices in the Peruvian highlands”, por P. Oakley (Liverpool, 1975);
- “Social class in Perú”, por L. Pacheco (Essex, 1972);
- “Education and political development in Puno”, por R. M. Pelletier-Moriset (Liverpool, 1975);
- “The theory of domination and the process of development in Perú 1948-1968” (Essex, 1973);
- “Location, social differentiation and peasant movements in the central sierra of Perú”, por C. Samaniego (Manchester, 1975);
- “Production, exchange and social process in Andean Communities”, por R. Sánchez (Sussex, 1977);
- “Spatial aspects of the Peruvian socio-economic system 1925-1968”, por D. J. Slater (Londres, 1973);
- “Agricultural development in eastern Perú”, por A. K. Stapleton (Cambridge, 1970);
- “Concepts of disease and medical practices of peruvian peasants”, por I. N. H. Stevenson (Oxford, 1975);
- “Peasant movements in Perú”, por L. Taylor (Liverpool, 1976); y
- “The share of labour in value added during inflation in the modern sector in underdeveloped economies: A comparative study of the experience of India, Perú and Turkey between 1939 and 1958”, por W. M. Warren (Cambridge, 1967);
- “The structuralist-monetarist controversy on inflation, with special reference to the experiences of Chile and Perú”, por I. Weir (Londres, 1967); y
- “A regional study in the peruvian sierra”, por F.M. Wilson (Liverpool, 1975).
- Con respecto a la **Economía**, las tesis inciden fundamentalmente en la actual coyuntura del Perú; y, por la gravitación de la especialidad, orientan la exposición y la crítica hacia las implicancias políticas del fenómeno económico y, a veces, hacia la formulación de ciertas previsiones. Son:
- “A study of the pattern of trade of Perú”, por A. A. Aste (Oxford, 1972);
- “The 1930 slump — A study of Chile and Perú”, por I. G. Bertram (Oxford, 1974);
- “The destruction of the national economy in Perú: a problem of the articulation of modes of production”, por Miss B. Bradby (Sussex, 1977);
- “Development theories in Perú”, por L. Pacheco (Essex, 1972);
- “Inflation analysis in the peruvian economy”, por H. Palomino (Oxford, 1972);
- “Politics and Petroleum in Perú, 1950-1970”, por G. Philips (Oxford, 1975);
- “Policy Making in the peruvian oil industry: with special reference to the period October 1968 to September 1973”, por G. D. E. Philip (Oxford, 1976);

"Diplomatic and business relations between Perú and the United States since 1959", por B. S. Pratt (Cambridge, 1976);

"The internal consequences for Perú of its contemporary external relations", por B.S. Pratt (Cambridge, 1976);

"Industrial policy in the Andean Pact", por A. Puyana (Oxford, 1974);

"The stated and the armed forces in Brazil and Perú", por N. Reynolds (Glasgow, 1975);

"British investment in Perú and Chile", por S. Sechi (Oxford, 1973);

"Some aspects of recent peruvian socioeconomic history", por E. Yepez (Manchester, 1975); y

"Analysis of the Andean pact —Consistency between goals and mechanising", por G. Zegers de Landa (Cambridge, 1976).

LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL PERU.

Entre el 1º y el 3 de diciembre de 1973, y bajo los auspicios del Centro d'Etudes et de recherches sur le Pérou et les Pays Andins —fundado en la Université des Langues et Lettres, de Gremoble, merced a la iniciativa de su rector, Henry Bonneville—, se efectuó un coloquio en torno a *Litterature et Société au Pérou du XIX^{eme} siècle a nos jours*. Y, seguidos de las discusiones que suscitaran las comunicaciones de los participantes, la mencionada Universidad ha editado los textos respectivos (VI-1975). En ellos se ofrecen aportes intere-

santes y valiosos, aunque a veces puede advertirse que la investigación se ha propuesto la comprobación de algún esquema previo, o sus datos han sido analizados a través de criterios discutibles. Destacamos: "Les structures socio-économiques de l'exploitation foncière dans la Sierra péruvienne d'après *Todas las Sangres*", por Roland Forgues; "Remarques sur la lutte des classes au Pérou pendant la guerre du Pacifique", por Henri Favre: "Las generaciones postrománticas peruanas, crisis de imitación en el proceso literario, inquietud y frustración", por Estuardo Núñez; y *Crise nationale et problèmes agraires au Pérou à la fin du XIX^e siècle*", por Jean Piel. Y además: "La concepción del mundo o cosmovisión en la civilización andina", por Abdon Yaranga Valderrama; "Les themes indiens dans les *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma", por Bernard Lavalle; y dos trabajos descriptivos, sobre un periódico editado en Huancavelica bajo el epígrafe de *El Obrero* (1911-1919) y el libro de Alberto Escobar titulado *Cómo leer a Vallejo*, por José Extramiana y Bernard Lavalle el primero, y por Claude Allaigre el segundo.

Especialmente cabe referirse al estudio de Henri Favre, pues sus planteamientos impiden una revisión crítica de la significación que en los hechos tratados cupo a los personajes de esa época, así como una lógica vinculación entre las influencias internacionales que fueron puestas en juego durante la guerra entre Perú y Chile y la orientación de las facciones internas. Sus conclusiones pueden ser fecundas para el esclarecimiento y la comprensión de los hechos que llenan la historia de aquellos años.

POESIAS DE SANDOR PETÖFI, EN VERSIONES DE POETAS PERUANOS.

Aunque el nombre de Sandor Petöfi no era ajeno a las publicaciones peruanas (cf. su poema *Tú y yo, en Lima Ilustrado*: año III, Nº 13; Lima, 22-I-1901), y por allí corren algunas menciones laudatorias sobre el heroico sacrificio de su juventud en aras de la liberación de su patria, es excepcional que las versiones hechas por poetas peruanos hayan permitido compilar una antología de su obra poética. A su preparación ha contribuido Mátyás Horányi, profesor de la Universidad de Budapest, que desarrolló cursos de su especialidad en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y preparó versiones literales de los poemas seleccionados; y, ajustándose a las formas poéticas del original así como al espíritu de la expresión, los respectivos textos fueron perfeccionados por Carlos Germán Belli, Antonio Cillóniz, Antonio Cisneros, Arturo Corcuerá, Wastington Delgado, Marco Martos, Javier Sologuren y Alejandro Romualdo Valle. La edición (Budapest, Editorial Corvina, 1974), cuidada por Matyas Horányi, ha dado relieve a la conmemoración del 125º aniversario de la muerte del poeta; y en su título, *Liberdad, amor*, se destaca los temas fundamentales de su inspiración.

NAWPA PACHA

Cen una edición que abarca los números 10-12 y correspon-

de a los años 1972-1974, ha aparecido la meritaria revista de arqueología andina que fundara John H. Rowe en 1963, como órgano del Instituto de Estudios Andinos de la Universidad de Berkeley (California). Y en esta oportunidad las tareas editoriales han sido compartidas con Patricia Jean Lyon, recordada por su estudio acerca de los orígenes de la cerámica de Ica (cf. Nº 4, pp. 31-61; 1966); y a quien se debe ahora un breve pero acucioso sobre el formativo temprano de la costa ecuatoriana (cf. Nº 10-12; pp. 33-48).

Las principales contribuciones de la edición a la cual nos referimos son las siguientes: "Some problems in the quantitative analysis of vegetable refuse illustrated by a Late Horizon site on the Peruvian coast", por Mark Nathan Cohen; Early intermediate period and Middle Horizon 1B ceramic assemblages of Huamachuco", por John Pemberton Thatcher; y "The scoria at Chan-Chan; non metallurgical deposits", por Heather Lechteman y Michael Edward Moseley. Sus aportes al conocimiento de las secuencias culturales de los sitios tratados, son muy apreciables. Con respecto a nuevas áreas arqueológicas, llamamos: "An archaeological survey of the lower Aguaytia river", por Thomas Perkins Myers; "Binó style ceramics from Iparia", por Warren Richard De Boer. Y además, una sugestiva revisión "On the ethnozoology of the guinea pig", por David Henry Andrews.

Imprenta de la Universidad
Nacional Mayor de San Marcos

UNMSM-CEDOC