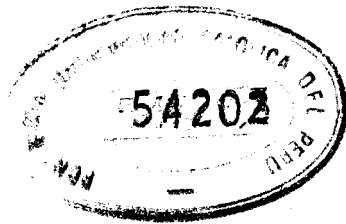


César Arróspide de la Flor

**Reflexiones
sobre el
cambio
cultural
en el Perú**

cep

CEP - 72 - 1985



Centro de Estudios y Publicaciones (CEP)
Jr. Lampa 808 - 601
Apdo. 6118 - Lima - Perú
Setiembre 1985

César Arróspide de la Flor

**Reflexiones
sobre el
cambio cultural
en el Perú**

cep

Presentación

En este trabajo César Arróspide de la Flor recopila parte de sus reflexiones en torno al tema del cambio cultural en nuestro país. De amplia trayectoria en ese campo, profesor universitario durante largos años y con especialidad en musicología, Don César, como cariñosamente lo llaman quienes lo conocen, es uno de esos pocos hombres que podemos calificar de maestro. Vinculado estrechamente a la formulación y aplicación de la política cultural durante el régimen del Gral. Velasco, supo reservar espacio a la reflexión sobre el sentido de la problemática cultural en un país como el Perú.

Si bien estas reflexiones corresponden a un período concreto de nuestra historia y están marcadas por los referentes de ese momento, el Centro de Estudios y Publicaciones considera de especial interés su publicación. Los diversos artículos recogidos aquí tienen un carácter más permanente que la nota periodística circunstancial: tanto por la calidad del enfoque como por la multiplicidad de los aspectos tratados: música, teatro, danza, pero también las fuentes peruanas históricas y modernas, y lo genuino de las tradiciones populares. Temas y preocupaciones de plena vigencia en el momento actual y que contribuyen en forma valiosa al debate sobre una dimensión tan central de nuestro país: su cultura.

C.E.P.

Lima, setiembre de 1985

Índice

Introducción	9
I. Eventos artísticos significativos	15
II. El patrimonio cultural	39
III. Una nueva política cultural	59
IV. Un nuevo concepto de difusión cultural	85
V. Cultura y libertad	105
VI. Cultura y crisis moral	123
VII. Una cultura de la violencia (1)	141
VIII. Una cultura de la violencia (2)	159
IX. El occidente americano	175
X. El rescate de nuestra vertiente andina	185
XI. Al encuentro de nuestra propia expresión artística	199
XII. El mito de Inkarrí	211

Introducción

Los acontecimientos que se sucedieron en el Perú con motivo de la Revolución de la Fuerza Armada de 1968 provocaron un clima de efervescencia y de exigencias de cambio que cubrió todos los ámbitos de la vida nacional. También el de la cultura. No se trata aquí, ciertamente, de ensayar un diagnóstico sobre esa revolución, sino de consignar libremente los signos culturales de un estado de alma colectivo, que permanece, consciente o inconscientemente, en el hombre común como sedimento histórico de esa experiencia; signos del despertar de una gran esperanza de renovación.

Fueron siete años en que, más allá de la lucha de intereses, contradicciones, protestas, logros y fracasos internos, propios de todo proceso revolucionario, se levantó una mística de cambio que traspasó las fronteras nacionales y proyectó al mundo la imagen de un caso especialmente sugerente de renovación en nuestro país. La reacción posterior, que emprendió el desmontaje paulatino de los logros alcanzados, para retomar posiciones y rescatar prebendas perdidas, ha delineado después, con evidencia cada vez más dolorosa, un retroceso histórico sumido en una innegable postración moral.

*El propósito del presente libro es rescatar criterios que se perfilaron con el cambio en el ámbito de la cultura y que mantienen una fecunda vigencia, pese a las contradicciones sobrevenidas después. Fueron formulados esos criterios como reflexiones, consignadas la mayor parte de las veces en notas, publicadas en el diario *Expresso*, en las que, por encima de lo coyuntural, se sustentaron las nuevas ideas. Creo útil recoger tales reflexiones, como lo hice en un libro anterior (*Cultura y liberación* - Ed. INC - 1975), porque, en alguna medida, pueden contribuir a enriquecer el bagaje de la conciencia colectiva forjada en un momento en que el país ensayó un paso adelante en su devenir profundo.*

El hecho revolucionario, contrapuesto a una tradición liberal y oligárquica, tuvo una significación histórica que lo vincula con las agitaciones nacionalistas de los años veinte y treinta. Por eso, resulta útil recoger signos de ese hecho, como los cambios culturales. Estos vienen sin duda desde un proceso subyacente; proceso que sigue su camino a nivel más hondo que el de los hechos políticos, aún sean éstos progresistas, o, por el contrario, respondan a empeños retardatarios o francamente retrogradantes. Basta un ejemplo, que hoy nos impacta cada vez con más fuerza: es el de una contienda de valores culturales de insospechada trascendencia. La que se da, cada día, consciente o inconscientemente, en los llamados "pueblos jóvenes"; avanzadas, principalmente andinas, que esbozan un movimiento de tenazas en torno a las ciudades. Contienda entre la indianidad radical y el occidente irrecusable, que trasciende el ámbito puramente político y que contribuirá a forjar el Perú futuro.

La responsabilidad que los dirigentes de la vida cultural han de afrontar es la de robustecer la personalidad comunitaria nativa, para que sea capaz, tanto de superar

toda posible alienación frente al impacto foráneo, como sobre todo, para que sea capaz de asumir creativamente, en una nueva síntesis, los mensajes, inéditos para los nativos, que la historia trajo de Occidente; nueva síntesis que se cumple por encima del nivel de un simple mestizaje.

El mestizaje es propicio en la medida en que tiende a uniformar el entorno psicológico en el que se desarrolla lo cultural, pero no es imprescindible. Puede darse un peruano cabal sin una gota de sangre europea. La cultura se da en un nivel de espíritu, y por tanto libre; no necesariamente sujeto al ritmo uniforme de lo simplemente vital. Esto explica saltos hacia el futuro —Arguedas, Vallejo, Tello— que desbordan el dinamismo normal del proceso de mestizaje.

Esta integración espiritual, desde luego, normalmente avanza a un ritmo paulatino y profundo que sólo es acelerado, colectivamente, cuando, desde los ámbitos marginales del pueblo, de alguna manera irrumpe un anhelo reivindicativo. Entonces la vida cultural, principalmente el arte como creación intuitiva, consciente o inconscientemente, delinea pronto una imagen de ese anhelo. Por eso, he recogido en primer término las reflexiones que me suscitaron algunos eventos artísticos significativos del cambio como, por ejemplo, el Festival de la Playa de Agua Dulce, de 1972, y los grupos de canción popular, como Tiempo Nuevo, formados poco después.

Pero sin duda, el hecho normal de este reflejo en el arte asume perfiles característicos en cada país, de acuerdo a su idiosincrasia, fruto de una tradición y patrimonio cultural que le son propios. Por eso, juzgué interesante recoger las reflexiones formuladas en torno a

algunas iniciativas, como la de elaborar un mapa cultural del Perú y la de oficializar el quechua, como expresión del alma nativa frente al verbo occidental. Por cierto, que ese patrimonio que tipifica a la colectividad, requiere una política que, no sólo le sea congruente sino que, a la vez, sea liberadora, en el sentido de sanearlo de todo colonialismo que pudiera resultar alienante.

Esta afirmación del rostro original de un país supone avanzar en la paulatina integración de sus vertientes históricas, que, en el caso del Perú, están inequívocamente delimitadas. Es necesario que se logre un verdadero diálogo horizontal entre ellas, salvando vallas etnológicas o culturales. Pero, además, la integración no se gesta aisladamente en el coto peculiar de cada nación; se gesta también dentro de un contexto social que abarca todo el mundo contemporáneo. En él se juegan los valores humanos radicales de libertad, moralidad, solidaridad, tan dramáticamente trasgredidos hoy por los apetitos de poder, codicia, sensualidad y violencia que nos impactan cada día. Por eso, agregué a los anteriores juicios, algunos a propósito de esa realidad efervescente que se da en las relaciones entre cultura y libertad, en medio de la inconciencia y superficialidad de la llamada "cultura de masas"; o entre cultura y crisis moral, o cultura y violencia.

Después de las reflexiones contenidas en las notas periodísticas recogidas en los ocho primeros capítulos, he formulado otras contenidas en los últimos, destinadas a ensayar una evaluación de los cambios culturales dentro del contexto en el que ha vivido el Perú desde la Conquista. Este contexto es el de dos historias paralelas que avanzan a distinto ritmo: una, la de Occidente en América, que impone una cultura de dominación; la otra, la de la población autóctona, que padece la presión

de los dominadores. Esta presión, desde luego, suscita un explicable anhelo de rescatar para la vertiente andina su pasada vigencia, como realización original de la tierra.

Ambas historias han de encontrarse en el proceso de búsqueda de nuestra identidad nacional. Por eso, importa que el Occidente americano conozca y experimente los valores de la cultura andina, como sucedió con las jornadas de arte vernacular organizadas por el Gobierno de las Fuerzas Armadas y que he reseñado a continuación. Su símbolo fue precisamente el del mito post-hispánico de Inkarrí, el mito de la indianidad en el que laten reminiscencias subliminales del mensaje cristiano que nos trajo Occidente.

C.A.F.

Lima, mayo de 1985

Capítulo I

Eventos artísticos significativos

El Festival de Agua Dulce fue el primer testimonio en el Perú, de lo que en toda Latinoamérica era el clamor libertario de los "juglares de la utopía" con las "canciones de protesta". Este "despegue" suscitó todo un movimiento renovador de nuestra canción popular en talleres y grupos como "Tiempo Nuevo", movimiento que florece hoy inconteniblemente. También estuvieron presentes la danza moderna, con el Ballet de Cámara, del INC, y la plástica comunitaria, cuya categoría artística fue reivindicada por el Premio Nacional de Cultura otorgado al "retablista" Joaquín López Antay.

1. EL FESTIVAL DE AGUA DULCE (marzo de 1972) (*)

Acaba de producirse en el auditorio improvisado de la playa de Agua Dulce, en la Herradura, un evento de incuestionable significación, destinado —pese a todas las deficiencias que, con ánimo agudamente crítico, se le puedan atribuir— a quedar como un hito en el derrotero sinuoso y todavía estrecho de nuestra vida cultural. Y no sólo esto. El evento significó un paso adelante, con trascendencia que alcanza, más allá del Perú, al proceso de liberación latinoamericana reflejado en su cultura.

Sin embargo, es de deplorar que —por más explicable que sea la hipersensibilidad política suscitada por los cambios que actualmente afectan al orden tradicional en el mundo— tal hipersensibilidad obnubilara, fuera de lo político mismo, toda percepción de lo esencial y más profundo del acontecimiento cultural en sí. Es deplorable que ello alcanzase a tanta gente que asumió una actitud obstinadamente negativa, atrapada en lo circunstancial —por más que la circunstancia sea grave— y no lograrse calar tan hondo como para asumir posición más serena y libre frente al hecho.

(*) Se consigna fecha del comentario, en este y en otros casos, cuando ella puede ser útil como referencia circunstancial.

Este se ha perfilado innegablemente como episodio, promisor y fecundo, de un proceso artístico que es clara expresión del cambio social. El signo de éste, en una forma u otra, apunta siempre a la misma meta, desde todos los senderos del mundo: la exigencia de una realización de las capacidades creativas de la comunidad, logradas a través de personeros, que son como la propia voz de ella y que dan al artista una nueva dimensión. Mejor diríamos, devuelven al artista una dimensión que por mucho tiempo quedó preterida.

No hubo serenidad para ver hasta qué punto, desbrozadas las motivaciones circunstanciales, el Festival aportaba algo nuevo, social y humanamente respetable. La posición de los organizadores, las coincidencias con posibles eventos similares, el contexto político que circundaba el encuentro, etc., determinaron, junto con otras motivaciones seguramente, el silencio de los grandes diarios, que lo ignoraron por completo. Igualmente, la inasistencia de personas normalmente interesadas en todo acontecer cultural y la prejuiciada censura a las muestras presentadas, conocidas a través de simples referencias o de fragmentarias y deficientes transmisiones televisadas.

Significación Cultural

No me propongo analizar, ni hacer el balance de los valores positivos y negativos puestos de manifiesto en el Festival.

Es otro mi propósito: evaluar el significado propiamente cultural del hecho, hasta donde me sea posible hacerlo, formulando algunos juicios, incompletos y provisionales aún, que serían sólo el comienzo de una reflexión más detenida.

Uno de ellos, se refiere al fenómeno de la comunicatividad hacia los asistentes. Hay que medirla, no sólo en la capacidad irradiante del artista, sino, correlativamente, en la permeabilidad de un público en proceso de concientización: en un pueblo que apenas emerge, acaso al son de "una canción de cuna para despertar". Por eso, sería interesante analizar la reacción del auditorio ante los diversos tipos de canción. Así se podrá medir su capacidad receptiva y su respuesta a los mensajes y contenidos, de varia significación y nivel, aportados por los cantores.

Se notaron en algunos momentos, ciertas inhibiciones que, más que tales, son todavía una suerte de sordera ante actitudes muy francas, abiertas y jubilosas, como las de Geraldo Vandré, cuya explosiva vitalidad logró animar y vencer la pesadez de un oyente poco habituado a la participación y el diálogo con el artista; o la incompreensión, en el primer instante, de la finura y delicadeza casi confidencial en la actitud interpretativa de Susana Baca, el polo opuesto a Vandré. Más fáciles quedan todavía otros caminos de discreta penetración emotiva, como los que utilizó Soledad Bravo, con sus excepcionales dotes de intérprete. Su protesta, penetrada de admiración y amor por los que mueren en aras del ideal revolucionario, encendió el entusiasmo de todos.

La nueva canción

Sería importante, asimismo, precisar los diversos tipos de canción en los que se dibujan las líneas fundamentales de un canto nuevo, que silenciará las voces prevenidas, superficiales y conformistas, vacías de mensaje ante el drama del mundo. La canción de esparcimiento, así como las confesiones sentimentales o nostálgicas del episodio personal, podrán proyectar legítima-

mente un contorno humano a la voz del pueblo; pero ésta, sin duda, cada vez más vigorosa y cada vez más exigente, se encarnará ante todo, en la canción comprometida, inserta en las raíces mismas del dolor y el clamor de las víctimas de un orden social enfermo de codicia y opresión.

En unos casos, será la denuncia dolorida del sufrimiento ancestral de una raza olvidada, que simboliza la mujer anónima "tan de sierra, que no se sabe si la parió la madre o la tierra"; o el vislumbrar de un renacer del pueblo "que ha desatado las llaves de la esperanza"; otras veces será el grito desafiante del guerrillero o la irónica chanza de la crítica popular que zahiere al poderoso. En mil formas puede encarnarse el compromiso del artista con la comunidad y con el futuro.

Lo cierto es que el repunte de esta figura casi olvidada del juglar de otras épocas es un signo de nuestro tiempo, radicalmente ligado al fenómeno integral del cambio. Avanzamos, superando esquemas clasistas, hacia una gran cultura popular. Es necesario tomar conciencia de esa verdad y no pretender minimizar el arte del nuevo cantor, despojado de las galas y atuendos del "arte docto", porque le basta el rasgueo primitivo de su vieja guitarra o su punteado íntimo y penetrante, para decir su mensaje. Es inútil volverle la espalda a ese nuevo cantor; inútil el silencio y la sordera porque irremisiblemente viene. Lo sensato es darle frente, respetarlo y recoger los valores profundos y auténticos que trae, por cierto confundidos con la escoria que toda avalancha inevitablemente porta.

Espontaneidad de la verdadera cultura popular

El problema que plantea la promoción de una cultu-

ra popular es el del respeto a su espontaneidad. Pueden canalizarse más fácilmente aspectos concretos de las relaciones humanas en el orden de la política laboral, o la producción industrial y económica, en todos sus aspectos. Pero en el área de la cultura se juega un valor fundamental, insalvable sin riesgo de perversión: la libertad del que crea.

No hay revolución que pueda proclamarse a salvo de tal riesgo, si en alguna medida sus esquemas ideológicos sojuzgan, seducen o simplemente influyen la creatividad del artista. Toda insinuación, aún leve, que llegue desde fuera o desde arriba, puede frustrar su autenticidad. El cambio en el arte ha de venir de la entraña misma del hombre.

El artista verdaderamente revolucionario encarna el mensaje sin traicionar su esencial libertad de creador, porque el mensaje ha llegado a ser él mismo. Este logro supone el difícil equilibrio de la militancia y la capacidad crítica, en una síntesis que hace del posible sectario, un profeta. Y en la infinidad de grados que puedan darse en la escala jerárquica de sus personales capacidades cada uno, en su medida, podrá aportar, si es cabalmente sincero, un aliento profético a la construcción del nuevo orden.

Latinoamérica vive hoy, estremecida en todos sus ámbitos, un proceso liberador en el que la voz del pueblo es esencial. La cultura de masas —fenómeno mundial— se hace en ella expresión honda del encuentro de sí misma. Nuestra tarea es popularizar la cultura para que esa voz se haga nítida y auténtica. Por eso, hemos de superar prejuicios menudamente localistas o resquemores políticos inmediatistas, para desbrozar el camino por el que los nuevos juglares nos traen su mensaje de esperanza y fe en el porvenir de nuestros pueblos.

2. SIGNIFICACION DEL GRUPO "TIEMPO NUEVO" (marzo de 1975)

En las últimas semanas —en el Corral de Comedias, en la Escuela Nacional de Música, y en el teatro La Cabaña— se han realizado las primeras presentaciones públicas del grupo "Tiempo Nuevo", portador, como rezaban los programas, de "una nueva canción". Efectivamente nueva. Una canción revolucionaria. Nuestra primera reacción fue: aquí hay algo que despunta, una promesa que empieza a hacerse realidad, no se trata de un grupo más.

Parece que, a varios años de distancia de un primer empeño, incomprendido, saboteado, solitario —el Festival de Agua Dulce de marzo de 1972— surge ahora con visos de estabilidad y solidez, un equipo de gente joven en el Perú, con esa voz nueva para entonar esa nueva canción: la canción "testimonial". Esto quiere decir que, como el grupo mismo, tampoco se trata de una canción más: la canción intrascendente, blandamente sentimental o frívolamente jocosa, de siempre. Lo que despunta, precisamente, es una nueva conciencia que interroga, que denuncia, que protesta. Es la revolución desde dentro.

Pero lo revolucionario y popular, se ve aquí claro, no es cobertura, —como a veces puede suceder— de indignancia técnica. No es cortedad de "oficio". Es artesanía auténtica en su cabal acepción tradicional. "Tiempo Nuevo" es el fruto de muchos meses de trabajo cotidiano de un "taller". Esto significa un equipo que no es simplemente un agrupamiento de personas que persiguen una destreza artística y un logro aceptable y cotizable por el público. Es mucho más. Se ubica a un nivel superior. Es una comunidad. Es un solo pensamiento y una sola voluntad encarnados por encima de las personas

individuales, en la vivencia de un ideal común. Sólo así se da la promoción cultural revolucionaria.

Desde el pueblo hacia el pueblo

Es promoción desde la raíz del pueblo. Del pueblo que puede ser un muchacho o una chica de extracción humilde, como un profesor venido de la burguesía y formado en la más exigente escuela técnica. Pueblo, porque son el Perú nuevo que se levanta sin distinción de clases pero indisolublemente unidos en el propósito de liberación. Cultiva "lo popular", que jamás es "lo plebeyo", que tantas veces se da en las canciones "comerciales" y, aún en los estratos más altos. Son artistas que a su vez buscan al pueblo y dan al pueblo.

Entregan, a precios ínfimos, el fruto de su trabajo. Precios apenas para subsistir. Pero el pueblo y la generación joven responden: la sala llena, ovaciones fervorosas, exclamaciones de entusiasmo. Es lo revolucionario. Muchas veces hay que recordarlo, el Instituto Nacional de Cultura dijo y repitió que estaba superado el manido concepto de "casa de la cultura", entendida como refugio estatal de intelectuales y artistas, simplemente para buscar auspicios, subvenciones o becas. En la marcha hacia un nuevo orden, los artistas, como individualidades prominentes, construyen y apoyan, antes de ser apoyados y premiados por haber nacido con dotes de excepción.

No es la hora de los "excepcionales". Muy significativa y plausible nos pareció la referencia a los participantes en cada número: Danai, Aurora, Alberto, Martina, Aída, César, el Grupo . . . Como los hermanos de una familia. Igualmente significativa la superación de la fascinación por la "voz bonita". Las hay lindas pero que alternan en los conjuntos con voces a veces ásperas. Esto

es más humano, más popular y con resultados de alto valor estético. No resistimos la tentación de citar la "Canción de cuna para despertar", de Martina, la chica morena transida de ternura revolucionaria.

Como decíamos al principio, algo despunta en nuestro medio cultural. Hay que alentarlo. Estamos comprometidos con el amanecer de Tiempo Nuevo. Es una esperanza pero también un riesgo. Las tentaciones acechan siempre a la hora del triunfo. Todo revolucionario, para mantenerse auténtico, ha de estar constantemente en guardia frente a sí mismo.

3. A PROPOSITO DE "TIEMPO NUEVO": LOS RIESGOS

Un rasgo que asume valor especialmente característico en la "nueva canción" —porque se da prácticamente en todo el repertorio que cultivan los grupos como Tiempo Nuevo— es el desdibujamiento de los linderos que, en la música tradicional, separan celosamente a los intervinientes en la producción artística: el autor ausente y los intérpretes presentes. En la "nueva canción" el autor del texto, el "letrista", el compositor, el arreglista, el instrumentador, los intérpretes, (instrumentistas o cantores) todos ellos, conducidos por un director que no se exhibe, se confunden en la producción comunitaria. Ella reviste cierta movilidad en el cumplimiento de las funciones anotadas: el compositor de una canción es el poeta de otra y el arreglista de esta otra es simplemente cantor en la primera, o instrumentista en la de más allá, aunque no siempre con el mismo instrumento; etc.

Esta acción múltiple, que atenúa el exclusivismo de la especialización tradicional, acentúa la índole grupal de la expresión estética. Frecuentemente, no estamos ciertos de quién es quién en la producción, y no intere-

sa; siempre es el conjunto. Esto no significa que no flo-
ten continuamente en el ambiente los nombres próceres
de Víctor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Viglietti,
etc., etc. Grandes artistas, pero ante todo grandes revo-
lucionarios. Seguir la huella de su arte es asumir la res-
ponsabilidad de su mensaje.

Pero un grupo, aunque se inicie revolucionario sin-
cero y generoso, es siempre extremadamente frágil. Mu-
cho más de lo que sus integrantes a menudo pueden pen-
sar. Un revolucionario no debe olvidar jamás que, por
seguro que se sienta, lleva dentro de sí un adversario que
lo acecha y que puede frustrarlo, precisamente porque
se siente seguro. Ese adversario es el amor a su propia
imagen.

La presentación de Tiempo Nuevo en La Cabaña su-
mó a sus méritos intrínsecos una puesta en escena sobria
y sugestiva. Manejo de luces para jerarquizar las inter-
venciones, distribución de las personas para lograr una
composición adecuada como marco de la canción, acti-
tudes congruentes con el contenido por expresar. Esto
está muy bien; pero basta. Hay que sortear el riesgo del
"espectáculo". De que el continente desvirtúe, reste so-
lidez o quite profundidad al contenido. La "nueva can-
ción" no se "luce" se "comunica". No interesa tampo-
co impulsar personalidades "singulares", ni cantores que
devengan "estrellas", ni instrumentistas que se hagan
"virtuosos", ni compositores que se precien de creadores
"originales". Todo ello son las tentaciones de la hora
del triunfo, tentaciones que hay que vencer.

La comercialización de la utopía

Pero hay todavía un riesgo mucho más grave. La ten-
tación, en la que sucumbieron muchos grupos nacidos
bajo el impulso del noble anhelo de rescatar los valores

éticos, los ideales puros de justicia y de verdad, grupos que naufragaron en la sociedad de consumo contemporánea que los asediaba. Este riesgo es la comercialización.

No nos engañemos; el precipicio está siempre más cerca de lo que pensamos. No nos sorprenda, en la fascinación del éxito, la triste realidad de que, sin pensarlo, estamos haciendo mercancía del mensaje; verbo vacío y alienante, de la proclama liberadora. Ese es el precipicio. Acaso la luz externa oculte la extinción de la llama interior y el gesto espontáneo se convierta en mueca revolucionaria.

Es legítimo e indispensable subsistir para seguir la marcha; es legítimo consolidar la base económica ineludible a la condición de trabajadores que han menester superar las angustias de urgencias materiales. Pero nunca lucrar a cuenta de la utopía. Sería traicionarla.

La difusión en programas televisados o por grabaciones de corta o larga duración, por ejemplo, son medios eficaces y recomendables para hacer llegar lo que es auténtico y revolucionario hasta los confines del país y más allá. No precisa fijar límites a los rendimientos económicos, que pueden ser más o menos importantes. Lo que precisa es que el criterio para apreciar sus montos y su inversión vengan desde una conciencia revolucionaria y no desde una conciencia consumista; desde un anhelo constructivo de las realizaciones solidarias y no de un afán de aprovechamiento exclusivamente personal.

Se trata de lograr, por encima de todo profesionalismo puramente económico, una expresión revolucionaria que, por serlo, asuma certeramente y sin desvirtuarlas, todas las vertientes auténticas de lo nacional para cons-

truir el hombre nuevo de la nueva sociedad que tanto reclamamos.

4. A PROPOSITO DE "TIEMPO NUEVO": LA ASUNCION DE LA TECNICA

Uno de los puntos más interesantes que habría que comentar en torno al grupo de "canción testimonial" Tiempo Nuevo, sería el de su ubicación como producto de una verdadera promoción cultural revolucionaria. Hay que advertir de paso, reiterando lo que en otras oportunidades hemos dicho, que no confundamos promoción con difusión cultural. Se promueve lo que existe en potencia o en gestación en el dinamismo cultural de un pueblo y que todavía no está plenamente plasmado en productos concretos. Quiere decir, se promueve la creatividad o potencialidad creadora. En cambio, se difunde lo que ya existe, lo ya creado.

El trabajo de Tiempo Nuevo es eminentemente creativo, no sólo cuando presenta obras inéditas, sino cuando reedita, "arregla", instrumenta y transforma muchas canciones ya producidas. Un ejemplo: "La hormiga vecina", de Violeta Parra, transpuesta en forma sugerente y creativa, a las voces e instrumentos del conjunto, por Celso Garrido.

En esta, como en otras obras, podemos apreciar todo lo que significa la instrumentación, el tejido armónico, la conducción tonal de los temas, la trama contrapuntística, etc., para lograr realizaciones de alta jerarquía estética sin incurrir en el refinamiento ni la exquisitez elitista. Claro está que el hábil manipulador de la materia musical corre el riesgo de que lo traicione su propia habilidad. Pero la garantía de legitimidad de lo producido radica en el espíritu revolucionario del realizador. Por distante que parezca el ámbito, aquí funcio-

na la misma ley que ante el riesgo de la comercialización, a que nos referíamos antes al tratar de la tentación del lucro: una verdadera conciencia revolucionaria es el asidero seguro de la autenticidad.

Lo popular no significa pobreza

En estos términos no hemos de temer a la riqueza de los medios. No tienen por qué desvirtuar la índole de lo popular. Estamos en tal forma atrapados por la dependencia económica, que no atinamos nunca a deslindar lo "popular" de la "pobreza". Pensamos que un cantor popular no ha de traspasar los límites de su guitarra y alguna sencilla percusión; pero esto no es lo que hace hondo el mensaje de Mercedes Sosa, ni lo que hacía tan profundamente humana y conmovedora la canción de Víctor Jara. No era la parquedad de esos medios.

No. Lo popular tiene el derecho a asumir todos los logros de la técnica, mientras éstos no pretendan prevalecer sobre el pensamiento al que deben servir; mejor dicho al pensamiento que deben encarnar. Por eso, en Tiempo Nuevo "fraternizan", sin distancias ni distinguos, la flauta culta con la quijada de burro; el charango con la guitarra eléctrica. Por eso mismo, los micros y las luces no engañan el oído ni la vista. Ahí están para hacer más accesible la comunicación, no para hacer el "show" alucinante que pase el contrabando de la alienación. Hay que redimir la técnica merced al uso noble y revolucionario que hagamos de ella, porque la técnica es también un fruto de la creatividad humana. Debemos darle un destino edificante y no deshumanizador.

La promoción cultural ha de ser un proceso espontáneo y libre; pero como todo proceso humano, ha de ser inspirado, orientado, nutrido de savia y de luz inteligente.

te. No es proceso puramente biológico, ciego y simplemente instintivo. Por eso, un grupo como Tiempo Nuevo ha de perseguir una meta revolucionaria con la visión nítida de un ideal que ilumina pero no sojuzga, y con una disciplina que no dirige desde fuera sino que canaliza el impulso creativo desde dentro; desde una cálida convicción revolucionaria sobre cuál es el destino histórico del Perú y cuál es la función que el arte y la cultura deben desempeñar para participar en su cumplimiento.

5. DANZA Y REVOLUCION (junio de 1974)

El Ballet moderno

El Instituto Nacional de Cultura ha obtenido uno de sus mejores logros en la línea de cambios revolucionarios que le incumbe cumplir en la cultura del país, con la presentación del "Ballet Moderno de Cámara", en el Teatro Municipal.

Hemos trepidado al transcribir el nombre oficial del grupo: ¿ballet? No pretendemos cuestionar el rubro, porque no tenemos autoridad en la materia y ya podrán discutirlo los técnicos. No olvidemos, sin embargo que el proceso de la Danza Moderna ha significado, de todos modos, la superación, o mejor, el acceso a otro nivel humano de aquél en que se mueve lo que el común de los indoctos entendemos por "ballet", circunscribiendo el término al ámbito del "ballet clásico", que —para nuestra mejor confusión— logró uno de sus más esplendurosos momentos en plena irrupción del Romanticismo.

El público del Municipal fue impactado en términos que provocaron su franca y entusiasta reacción. Esta acusó la sintonía de una sensibilidad despierta al mensaje de su época y su contexto, encarnados en ese momen-

to en la danza.

Coreografías y artistas

Logros indiscutiblemente plenos fueron: "Babilonia cae", la debacle de un mundo que se desintegra en la abyección; "Ranrahirca", la catástrofe telúrica en nuestro caserío serrano; "Te recuerdo Amanda", la tragedia de la obrerita que vivía la eternidad del amor en el fugaz encuentro cotidiano del muchacho; "Acuso", la utopía herida por las armas; "Duerme, duerme negrito", la canción de cuna transida de ternura y discreta protesta; "Huapango" con su lozano encanto juvenil; etc.

Y todo esto, con un corto grupo de casi todos alumnos, entrenados en una práctica dancística enteramente nueva y en unos pocos meses. Se hizo patente la presencia, no sólo de una artista auténtica, sino de una voluntad férrea de realización. Había que enfrentar el reto, impuesto por la decisión revolucionaria de nuestro país, de expresarse en todos los campos, también en el del arte y, en este caso, el de la danza. La entrega total a la tarea logró dar categoría profesional indiscutible al espectáculo.

Hilda Riveros, coreógrafa, intérprete, directora y maestra chilena —hasta hace muy poco Primera Bailarina Solista y Profesora de Técnica Moderna del Ballet Nacional Chileno— está entre nosotros para colaborar, en estos términos, a la labor cultural del I.N.C. Como bailarina y coreógrafa, pudimos comprobar que no eran desmedidas las óptimas referencias que traía.

A través de todo el programa, bajo uno u otro concepto, o en ambos en varios de las obras, puso en vigencia las múltiples facetas de su personalidad; su madura creatividad, la rica gama de su expresión gestual, el dina-

mismo sugerente de sus desplazamientos, muy libres y muy lógicos al mismo tiempo, y su inobjetable dominio de la técnica dancística.

Alto mérito estético demostró igualmente Mario Tardito, a quien se debió el vestuario, la escenografía y la iluminación. Fue una verdadera fiesta de color y luz. No es frecuente alcanzar tal capacidad expresiva a través de las luces. Estas se movieron poniendo intencionados y penetrantes acentos de emoción al relato coreográfico, a la vez que jugaban con los colores o contra el color. Recordemos el homenaje a García Lorca y "a todos los que cayeron defendiendo la materia misma de sus cantos", en que las luces cayendo sobre las mallas y la cámara negras, dieron a la protesta una intensidad conturbadora.

También, cerca de la Dirección, como artista y así mismo como coreógrafo y bailarín, Armando Barrientos se destacó, confirmando el prestigio que tiene ya ganado en nuestro ambiente, merced a su talento, que constituye un valioso soporte en la labor del grupo.

A los méritos anotados, hay que sumar el de la música, escogida (salvo el caso de Albinoni y Pachelbel) entre la producción de compositores significativamente vinculados al ambiente popular —testimonial o folklórico— latinoamericano: Víctor Jara, Horacio Salinas, Fernando García, Pablo Moncayo, Atahualpa Yupanqui. De modo especial citaremos, no sólo por ser, entre ellos, los peruanos, sino también por su alto mérito, a Celso Garrido-Lecca, cuya jerarquía como creador está ya consagrada (Babilonia cae) y Walter Casas, joven compositor que empieza su carrera con los más promisoros logros (Ranrahirca, en la voz cálida y dramática de Nelly Suárez).

En síntesis, la aparición del conjunto de danza moderna, en el cuadro de actividades de difusión artística del INC, es una respuesta cabal al interrogante de lo que pueden y deben ser tales actividades: la realización en cada campo específico, del cambio radical de concepto que exige el compromiso revolucionario de la época.

El lenguaje de la danza

La danza, como las otras artes, tiene su lenguaje esencial. Acaso ella podría reclamar, con la poesía y la música, prioridad entre todas las expresiones estéticas del hombre. El gesto, la palabra y el canto fueron, en su propio cuerpo, los primeros instrumentos con los que reaccionó, deslumbrado ante el espectáculo de la Naturaleza y el Cosmos, en comunión o en lucha con los hombres.

Allí se inicia el compromiso del arte con la historia. Y así fue a través de los siglos. Hoy, cuando la civilización ha desagregado de su contexto lo que había sido signo integral, el gesto asume su función autónoma en el arte: expresar el drama humano profundo en su propio idioma. Así descubrimos la riqueza casi infinita de su dinamismo. El cuerpo habla un lenguaje inasible, que nos envuelve y nos penetra al mismo tiempo. De allí la fuerza de su mensaje.

6. LOS ANGELITOS DE COREA (setiembre de 1975)

Con este nombre en el Teatro Municipal, se presenta el Ballet Folklórico Nacional de Corea "Los Angelitos", conjunto de niñas de 7 a 15 años de edad, conjunto de una finura, gracia y comunicativa simpatía que nadie podría desconocer. Se trata de un auténtico "espectáculo", construido con elementos extraídos de tradiciones folklóricas muy antiguas. Muchas de ellas datan de

2,000 años atrás. ¿El propósito de la presentación?: servir como atractiva pieza de propaganda a la influencia norteamericana en Oriente.

Es uno de los casos de "ballets folklóricos" logrados merced a un cabal concepto de lo que es el "espectáculo". No se trata sin duda de un testimonio directo de vivencia popular. Eso nunca puede transportarse al teatro, ámbito de efectos, artificiales y técnicos, como el juego de luces, los sonidos amplificados por micros, los desplazamientos cuidadosamente medidos y calculados para el mejor efecto plástico de la coreografía, etc. La falta, más o menos sensible, de esta concepción teatral es lo que frustra tantas veces el logro de las teatralizaciones folklóricas.

En este caso, el valor estético ha sido realizado a un nivel de alta jerarquía. Allí están la Danza de los Abanicos, la del Tambor en forma de Reloj de Arena, el Festival de las Tejedoras o la Danza de los Campesinos, para dar testimonio de una verdadera fiesta de color, luz, forma y ritmos riquísimos y del mejor gusto. Un espectáculo en el que juega, admirablemente encarnado, el valor afectivo que suscita la lozanía y pureza de la niñez y la adolescencia. Todo ello nos hizo olvidar, por un momento, al pueblo mismo de Corea, de cuyas danzas y cantos proceden las formas artísticas —estilizaciones de refinada exquisitez— que goza el público que asiste al Ballet.

Por reacción nos vino a la memoria el conocido cuento de Oscar Wilde —al que aludo aventuradamente sin consulta— el del Ruiseñor enamorado de la Rosa, la que hundía su espina más aguda en el corazón del pajarito cantarino mientras éste lanzaba sus trinos de amor. Y cuando más honda era la herida, los gorjeos eran más bellos. Nos pareció que la danza de las lindas niñas co-

reanas era como los gorjeos del Ruiseñor, que recorren el mundo proyectando una imagen de inocencia, gracia y ternura del pueblo coreano.

No sé si alguno de los espectadores —seguramente muy pocos, porque la fascinación de la belleza no es una actitud reflexiva— se acordaron del pueblo. El espectáculo, patrocinado por la Fundación Coreana de Cultura y Libertad, de Washington D.C. “para presentar funciones a través del mundo entero” —como decía el programa—, les hizo olvidar sin duda algo humanamente indesligable del valor estético logrado, si recordamos la condición del pueblo en donde tiene sus raíces: estaban allí los gorjeos, tiernos e inefables del Ruiseñor que cantó hasta morir, según la fábula de Wilde: pero, ¿la espina hundida hasta el fondo de su corazón? ¿dónde?

¡Ah! Allá lejos, muy lejos, en una península del Asia Oriental. . .

7. UN PREMIO REVOLUCIONARIO (enero de 1976)

El discernimiento del Premio Nacional de Cultura, en el área del Arte, que ha favorecido al “retablista” Joaquín López Antay, está suscitando una amplia y acre polémica. Esta ha sido centrada fundamentalmente en torno al criterio que hemos de juzgar como válido para incluir o no, dentro del área del arte, exponentes como los “retablos” de López Antay. Habitualmente, se incluye estas piezas en el rubro de “artesanía” o “arte popular”, enfrentándolo a la pintura, la escultura u otro rubro semejante de “arte culto”.

Como en casi todas las polémicas, es muy difícil, si no imposible, que no se confundan, en el calor y la humana turbiedad de la controversia apasionada, concep-

tos, ideologías e intereses, incluso muchas veces los más legítimos. Tal confusión impide frecuentemente jerarquizar y deslindar como es debido los campos y niveles de categorías previas que es necesario clarificar y ubicar.

El concepto revolucionario de cultura

Es así como en la encendida polémica no se ha incidido frontalmente en algo que está más allá de los términos planteados y que sólo el discurso del Ministro de Educación, en la ceremonia de entrega de los premios, ha venido a esclarecer: el concepto mismo de cultura, que sustenta el premio cuestionado; lo que la Revolución Peruana —por revolución y por peruana— entiende por cultura, vale decir, la realidad viva y profunda desde la que hay que construir el Perú del futuro.

La gran tarea de todos los peruanos ha de ser la búsqueda de nuestra "identidad nacional"; la búsqueda de "nuestro propio ser". Tarea ardua porque nuestro país, acaso como ninguno, es una nación en proceso lento y difícil de un sincretismo que aspira a ir siendo, cada vez más y al máximo posible, síntesis de vertientes varias y complejas. Para lograrlo hay que partir de niveles radicales, muy hondos. Si no se hace así, las soluciones serán adjetivas, inconsistentes y efímeras.

La cultura —ha sido caracterizada por el Ministro— "como el modo y la calidad de la existencia colectiva como proceso histórico" y el Ministro ha declarado enfáticamente que el "sujeto activo y creador" de la cultura es la "comunidad". "Esto nos conduce a cuestionar decisivamente los tradicionales enfoques", ha dicho, y "nos lleva a reconocer la fundamental dimensión cultural que tiene el conjunto de transformaciones sociales que se iniciaron en el Perú a partir del 3 de Octubre de

1968". Por eso, congruentemente "La Reforma Agraria, la Comunidad Industrial, la Propiedad Social, la nacionalización de las empresas en poder extranjero, la creación de núcleos educativos comunales, el surgimiento de organizaciones populares en el campo y la ciudad, son hechos culturales".

Una tarea educativa presente en todo

Según esto, la tarea cultural es una gran tarea educativa, que debe penetrarlo todo, porque en todas partes está "el hombre" actuando; el hombre que es necesario transformar desde su raíz de opresor o de alienado. Esto es construir el "nuevo hombre", del que tanto hablamos cotidianamente y del que cotidianamente damos tan menguado testimonio los propios revolucionarios.

El premio otorgado a López Antay es revolucionario porque se premia en él a la comunidad entera, sujeto de la cultura. Se deja atrás la concepción individualista del "artista singular", distinto y distante de la comunidad. Lo que ha decidido al jurado a adjudicarle el galardón, no han sido precisamente sus "dotes personales" sino el hecho de encarnar una mentalidad, una cosmovisión, que viene de nuestras viejas raíces nativas, todavía vivas actualmente.

No interesa que cada retablo sea distinto de los demás, como se ha dicho. Eso ya lo sabíamos. Idénticos sólo podrían ser si hubieran sido fabricados a máquina. Pero, eso sí, podrían ser hijos de la "rutina" que mata la tradición viva. De la rutina que sirve los intereses de la producción estandarizada y al por mayor, que exige el comercio turístico. Lo que se ha premiado es la "autenticidad"; el brote de "identidad nacional", todavía no tocado por la sed de lucro del consumismo.

El riesgo que corremos ahora es que, por la gravitación de nuestra menguada conciencia revolucionaria, distorsionemos nosotros mismos el sentido revolucionario del veredicto, en la secuela del triunfo de López Antay. Ya menudean los juicios exaltados de admiración, las fotografías, las entrevistas, los comentarios de la prensa, la radio y la TV.

Ya se ha abierto una muestra de sus obras en Lima y otra se abrirá en México. No cuestionamos cerradamente estos eventos, pero cuidémonos de desvirtuar la esencial significación comunitaria de las obras de un artista auténticamente popular — ¡por favor!— no hagamos de él una "estrella" más del mercado de "especies exóticas" de la sociedad de consumo.

Capítulo II

El patrimonio cultural

Hace más de cuatro siglos, el Perú fue materialmente invadido pero no culturalmente asimilado. Hoy, cuando se multiplican los empeños por ahondar en su identidad, se hace más que nunca deseable un Mapa Cultural del país, elaborado, no con criterio pasadista y arqueológico, sino con ánimo de penetrar su mensaje espiritual vigente. El mismo significado hemos de atribuir a la oficialización del quechua, como símbolo y expresión radical del alma india, integrante de la nacionalidad.

1. LA INVESTIGACION CULTURAL

Hace más de cuatro siglos que el Perú fue invadido pero no explorado. El ímpetu español no estaba inspirado en el anhelo de conocer sino en el anhelo de explotar. Por eso fueron destruidos ingentes caudales de cultura cuando se fundieron las piezas de oro para mejor repartir el botín de la guerra o se desmontaron edificios para utilizar las piedras labradas en la construcción de templos y casonas para el conquistador.

La investigación, en todo caso, terminó normalmente donde terminaban las exigencias de la explotación. Eso explica el flagrante desnivel entre el conocimiento y la sujeción del dominado, tan claro en el ámbito económico; desnivel entre una superficial penetración y una profunda y efectiva opresión. El interés de poseer la riqueza material de los vencidos quedó siempre por encima del interés de conocer su realidad natural y humana, física, psíquica y espiritual en sí mismas. Por eso, podemos aventurar la afirmación que, en lo cultural, el Perú es aún hoy un país por explorar.

Era necesario el surgimiento de una conciencia liberadora que planteara el reto de superar el peso de la dominación. Entonces se hizo patente, en proporción hasta ese momento no percibida, la urgencia de penetrar in-

tegralmente aquello que se quería liberar de la secular explotación. La liberación supone identificación amorosa con los contenidos por rescatar. No se redime a la distancia, sino en la encarnación. Sólo desde este punto de partida la investigación puede ser orgánica y profunda, porque responde a esquemas válidos para la naturaleza y valores de la realidad explorada.

Las líneas fundamentales de la investigación

La investigación supone desde luego, como todos podemos comprender, criterios básicos que la encaucen. Aún no teniéndolos claros y científicamente asentados, funcionan inconscientemente en el investigador ciertas categorías de jerarquización, derivadas de experiencias o principios generales más o menos obvios. De no ser así, la investigación no arribaría más allá de una recolección indiscriminada e informe de datos no siempre útiles ni significativos.

El análisis de la realidad cultural supone, por lo pronto, dos líneas fundamentales de investigación: la del producto cultural en sí mismo y la del contexto dentro del cual tal producto está ubicado y que en alguna medida lo explica. Son pues dos tipos diferentes de investigación: específica y técnica la una, en cuanto expresión estética o de otro tipo cultural relativa a una persona o una comunidad; sociológica, antropológica, etnológica, la otra, referente a las motivaciones que, de alguna manera y en alguna proporción, dan razón histórica de lo producido.

Una dirección técnica específica

La tarea investigatoria es de tal amplitud, multiplicidad y trascendencia que justificaría la creación de una Dirección Técnica de Investigación de la realidad cultu-

ral. Esta Dirección integraría la información obtenida en los propios organismos del Instituto Nacional de Cultura, de acuerdo a los artículos de su Reglamento; organismos como son: la Biblioteca Nacional, el Archivo Nacional y los Archivos Departamentales, el Centro de Investigación de Bienes Monumentales, los Museos del Estado, las Escuelas de Formación Artística, etc. Pero también integraría las informaciones venidas de otras entidades, de todo tipo, que fueran útiles para delinear el cuadro global de la cultura.

Tal panorama no se limitaría a diseñar las vertientes culturales, históricas, sino que sería ante todo la visión prospectiva de una realidad viva y en avance. La Dirección de Investigación tendría pues una tarea constante de descubrimiento y evaluación de las expresiones culturales, lo que le permitiría consecuentemente fijar las prioridades del trabajo.

2. UN MAPA CULTURAL DEL PERU

La elaboración de un Mapa Cultural del Perú, supone ciertas precisiones que merecen una acuciosa reflexión. Antes que nada, hay que deslindar el área de expresiones culturales a la que se referiría dicho mapa. Serían fundamentalmente, las del arte, en sus múltiples manifestaciones arquitectónicas, plásticas, musicales, literarias, lingüísticas, dancísticas, de atuendos, etc., etc. lo que no impediría la inclusión opcional de datos alusivos, por ejemplo, a formas típicas de medicina o de otro tipo de ciencia peculiar.

Aparte de todo ello, por cierto, asimismo incluiría todo lo que son usos y costumbres, como normas de comportamiento, fiestas religiosas y el mundo mágico tradicional subsistente. La vastedad de los aportes de

una seria investigación es pues incuestionable para enriquecer el mapa general y todos los mapas específicos y parciales que pudieran complementarlo.

Hablamos de la investigación de los productos culturales en sí mismos; sin incursionar en el amplio ámbito de los diversos aspectos del contexto que los circundan. Esa es la otra línea de la acción investigadora, que señalábamos antes y que es necesario practicar, porque tales aspectos influyen y condicionan la evolución de la cultura.

El Mapa Cultural, por lo dicho anteriormente, daría una visión panorámica de imágenes correspondientes a los diversos sectores culturales, cada uno con su propio rostro; visión no sujeta precisamente a demarcaciones territoriales políticas, o de cualquier otro tipo, que no fueran las específicamente culturales. Además, la identificación de esos diversos aspectos culturales comportaría una evaluación cuidadosa de su situación presente como expresión viva de la cultura nacional.

No todas las regiones acusan igual dinamismo, las hay que han caído en una etapa de raquitismo y verdadera estagnación. En otras, el dinamismo tradicional ha sido acelerado por estímulos deformantes, como en el caso de los incentivos consumistas de la comercialización turística. Ellos han segado la creatividad, espontánea y auténtica, endureciéndola en la rutina de la producción "en serie", yerta y estandarizada. Los toritos de Pucará son uno de los múltiples testimonios del deterioro.

El mapa y el diagnóstico de la realidad cultural

El Mapa Cultural que elabore la investigación desea-

ble no ha de ser simple comprobación sino también denuncia. Si la promoción del turismo se justifica por razones del necesario desarrollo económico, hay que promoverlo desde una conciencia, verdaderamente patriótica, que nos libre de la tentación de vender nuestra alma cultural al demonio del lucro. Puede atraerse al turista sin pervertir lo auténtico. Es una forma más leal de servirlo.

Este, como otros problemas semejantes, ponen en evidencia la necesidad de que el Mapa sea una imagen suficientemente clara y veraz de la que pueda fácilmente derivarse un diagnóstico certero de la realidad actual de la cultura peruana. No hay que dejarse ganar, por lo pronto, por el esquema cronológico que alinea las expresiones culturales en una secuencia de épocas cerradas.

La Historia es siempre presente y no hay que identificarla con el pasado más o menos distante. La Historia es nuestra visión actual, por más que brillen en ella luces que misteriosamente la iluminen desde tiempos distantes pero que vibran todavía. Esto no significa negar la validez de las épocas; pero hay que evaluarlas sin desintegrarlas del devenir humano. Lo que interesa es la resultante viva hoy de ese devenir; con sus virtualidades abiertas al futuro.

Esto ho ha de conducirnos, reiteramos, a la devaluación de horizontes culturales excelsos, como el Mochica, Nazca o Tiahuanaco, por ejemplo. Por el contrario, hay que dar un conocimiento exacto, acucioso y penetrante de sus valores, mas sin cerrarlos como islas lejanas y al fin ajenas. No cultivemos, en todo caso, un pasadismo nostálgico que nos lleve hasta el extremo de levantar edificios como el que aloja a nuéstro Museo de la Cultura, con sus formas convencionalmente precolombinas;

o a construirnos hoy una casa con zaguán, "ventana de reja", gran patio delantero y "principal", como las que dieron su rostro peculiar a nuestras ciudades virreinales y republicanas, con sus casonas de balcón corrido y rejas de madera tallada. Cultivemos el pasado en cuanto raíz del porvenir, solera de autenticidad, pero no freno del avance progresista hacia nuestra inserción en el concierto mundial de la cultura.

3. "LA CULTURA POPULAR TRADICIONAL"

Este es el rubro habitual al que se asignan las expresiones culturales ubicadas por debajo del nivel "culto"; expresiones que se las llama "populares" en oposición a las que se ubican en un nivel superior, acaso aristocrático y de "élite". Además, expresiones "tradicionales"; es decir, asentadas en el tiempo, o sea que han logrado una fijeza que supera el proceso inestable y cambiante de lo que no se ha consolidado todavía. Son dos coordenadas para ubicar el producto cultural de un determinado nivel: una coordenada clasista y una coordenada historicista.

Un mapa cultural elaborado por mentes progresistas tendría que superar desde sus bases este enfoque. Si delineara, en primer término, la "cultura popular prehispánica", como es lo habitual, pondría ya en evidencia el ordenamiento racional muy propio del cientifismo de Occidente, que segmenta el curso vivo de la cultura en tramos cronológicos. Lo prehispánico, según este ordenamiento, muere automáticamente con la Conquista; no interesa mayormente su seguimiento después de ésta.

El nuevo planteamiento tiene que dejar atrás ese criterio y partir del presente que quiere transformar. Apeleará a los exponentes del pasado en tanto en cuanto ellos

den razón y expliquen la realidad cultural de nuestros días.

No ha de interesarle prioritariamente hacer "historia de la cultura" en el sentido académico europeo. Lo que ha de interesarle es la liberación de lo nativo en su ser profundo y actual.

No quiere decir esto que asuma una actitud "ahistórica", sino que conciba la historia como presente, sin confundirla con los hechos pasados, alineados rigurosamente en el anaquel cronológico del acontecer. Debemos recordar en todo momento que nuestras "vanguardias" en todo, y en lo cultural especialmente, están constituídas por gentes de formación académica que necesitan revisar cotidianamente sus esquemas usuales de razonamiento. Estos, subconscientemente, pueden traicionar su posición vanguardista.

¿Cultura popular o cultura dominada?

La otra coordenada de "cultura popular", que es tan frecuente, sobre todo al ubicar lo prehispánico, pone al descubierto otra adherencia conservadora: la mentalidad de conquistadores que nos es congénita. El estudioso investiga en territorio nativo que es ya, en su mente, el territorio "sometido". Los dominadores traen la cultura superior; la de los dominados pasará a ser "cultura popular". Se olvida incluso, que cultura popular son las expresiones traídas o nacidas acá, en el nivel inferior de los soldados españoles, como romances y canciones, por ejemplo, a propósito de la conquista misma y de las primeras guerras civiles. El idioma será siempre la línea de demarcación entre el foráneo que manda y el nativo que obedece.

¿Pero cuáles son los exponentes de esta cultura popular prehispánica? ¿La cerámica escultórica Mochica? ¿Los tejidos de Paracas? ¿La alfarería Nazca? ¿La arquitectura de Chavín o de Tiahuanaco? O ¿la ciudadela de Machu Picchu? En vano buscaremos en tales exponentes el simplismo ingenuo, la rudeza de factura, la inseguridad de trazo del arte "primitivo" o del arte indoculto. En cambio, sí la perfección técnica, el depurado gusto o la concepción de gran aliento del arte más culto.

Arte oficial y arte privado

Puede establecerse, desde luego, la confrontación del arte áulico, la literatura oficial, que recuerda las hazañas de los grandes Incas, a mayor gloria del Imperio, o que reviste de máximo esplendor los ritos religiosos; se le puede confrontar, decimos, con el arte privado o intimista, espontáneo y sentimental, del cantor común; procede el parangón entre el arte de los "amautas" y "quipucamayocs" con el de los "haravecs", trovadores de un erotismo delicado y púdico.

Sin embargo, ambos trasuntan un mismo espíritu, el estilo unitario de una sociedad globalmente estructurada, que viene de una misma tradición anónima y comunitaria, impropicia a los brotes individualistas que fueron dando su perfil característico a la creatividad europea del Renacimiento. Nada hay en nuestra cultura precolombina de ese perfil que se agudizó en Europa hacia un perfeccionamiento individual. Perfeccionamiento que alcanzaría más adelante la cima del elitismo, suerte de aristocracia estética contrapuesta a lo popular. Ese era el esquema que se generaba ya en la sensibilidad del conquistador y que puede ser impensadamente nuestro esquema.

La perspectiva de dominadores, que supervive tantas

veces en nosotros, denuncia la carencia, aunque no reparamos en ello, de una verdadera conciencia radicalmente nueva en lo cultural. Por eso decíamos al principio que al elaborar un Mapa Cultural del Perú, teníamos que superar el enfoque tradicional occidentalista del mundo precolombino, enfoque que asigna la categoría de "cultura popular" a la cultura del conquistado.

4. REVALORACION DE LA CULTURA NATIVA CON LA OFICIALIZACION DEL QUECHUA

Las palabras iniciales del Evangelio de San Juan "En el principio era el verbo. . ." vienen a cuento —aún cuando pueda parecer extraño a primera vista— a propósito de la oficialización de la lengua quechua, decretada por el Gobierno Revolucionario de la Fuerza Armada. No pretendemos, por cierto, aventurarnos a una disquisición, que diríamos con humos "teológicos", pero la alusión al texto evangélico fluye lógicamente al pretender precisar el alcance de la identificación del quechua, como idioma del país, con la misma categoría que hasta hoy se reconocía únicamente al castellano.

En efecto, al decir el texto evangélico Verbo, referido a Dios, agregando que "El Verbo era en Dios y el Verbo era Dios", asigna a "verbo" el sentido de "palabra"; pero palabra que, por la infinitud de la divinidad, es la divinidad misma. Por eso, no es palabra en el sentido restringido y concreto de fonema, que es la palabra dicha, sino en la acepción integral de "expresión", vale decir, —si lo reducimos a términos humanos— en el sentido de realización, como si dijéramos externa, que permite al sujeto la visión de sí mismo, la conciencia de su propio ser.

Racionalidad y expresión

Si redondeamos esta referencia al texto evangélico con la del Génesis, que nos dice que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, nos es fácil comprender que esta semejanza radica en esa aptitud para la visión de nosotros mismos; vale decir, en nuestra racionalidad, en nuestra posibilidad de tener conciencia de la identidad nuestra. Esto significa que somos capaces de reflexionar, de volvernos mentalmente sobre nosotros mismos. Esto es lo que nos ubica por encima del mundo animal, movido sólo por el impulso del instinto.

Por el instinto el animal, a su manera, conoce, pero el animal no piensa, no razona como el hombre para explicarse a sí mismo, y para explicar el por qué de las cosas que lo rodean. En ese sentido decimos que el instinto es ciego. Cumple una función invariablemente certera, sin riesgo de error, pero en el irracional no se genera un pensamiento, fruto de un razonar, por pequeño o implícito que sea, como pasa con el hombre.

Esta conciencia del hombre —constituída por todo el complejo de ideas de ese razonar— no queda encerrada dentro de ella; esta conciencia genera la necesidad de volcarse, de “expresarse” a sí misma. Esto significa que se hace “verbo”; que se hace palabra, múltiple y varia como es el pensamiento finito, múltiple y vario, del hombre. Más que estrictamente palabra, se hace en su conjunto manifestación del caudal, más o menos rico, de su cosmovisión, conceptual, simbólica, imaginativa, afectiva, volitiva, etc. De aquí la significación del lenguaje de un pueblo. Es la conciencia que tiene de sí mismo, conciencia hasta la que no puede llegar el que no posee en alguna medida, y en la mayor posible, el “genio” del idioma de ese pueblo.

Integración e identidad nacional

Desde esta perspectiva podemos penetrar el verdadero alcance del Decreto Ley revolucionario como instrumento de integración y camino hacia la afirmación de la identidad nacional. El dispositivo legal enfrenta una realidad histórica producida: la marginación del idioma de grandes sectores del Perú.

El problema de las múltiples variantes del quechua y de los demás idiomas nativos no ha de perturbar nuestra comprensión del alcance profundo de la oficialización decretada. El quechua, en este caso, vale como símbolo de idioma del país, idioma oficial del Imperio que unificaba políticamente el mundo nativo en el momento de su encuentro con Occidente.

Pero lo importante, por encima de todos los problemas que conlleve la oficialización del quechua, es ante todo, no distorsionar el sentido profundo y revolucionario del paso dado. Cuidémonos de endurecerlo y reducirlo a un gesto reivindicativo proclive a la demagogia y al populismo barato. La medida fue humanamente muy honda para que enturbie su grandeza.

Todos sabemos cuál es la meta verdadera que hemos de perseguir para poseer un idioma —en este caso, para unos el quechua, para otros el castellano—: llegar a “pensar en el idioma” que queremos adquirir; penetrar más allá de la palabra que hemos aprendido. Aquí está el meollo de la trascendental decisión: hacer viable el encuentro de los dos pensamientos, de las dos almas. Sólo así unos dejarán de ser conquistadores; otros, dejarán de ser conquistados. Habrá empezado a emerger la verdadera unidad nacional. . .

5. TODAVIA ERAMOS LOS CONQUISTADORES

La oficialización del quechua en el Perú, a igual nivel que el castellano, fue comprendida, o intuída al menos, como un hito trascendental en su proceso revolucionario. Esa oficialización fue aceptada con desafecto de algunos, pero con simpatía o respeto de los más, ante la obvia justicia de la decisión.

Es cierto que el comentario de los desafectos y de los simpatizantes, agigantaba o minimizaba las dificultades previsibles, según el ángulo desde el cual juzgaba cada uno de ellos. Esas dificultades se radican principalmente en la pluralidad de variantes y dialectos, en la necesidad de unificación del alfabeto, en la pluralidad de pronunciaciones regionales, en el tipo de estructura más adecuada para la pedagogía bilingüe etc.

Pero más allá de los problemas lingüísticos en sí mismos, que plantea el quechua, se percibe que la decisión de oficializarlo trasciende los límites del idioma mismo, escogido lógicamente porque fue la lengua oficial del Imperio y es todavía la lengua de una gran parte de los peruanos.

La oficialización trasciende el puro ámbito técnico lingüístico y eleva al quechua como dijimos antes, a la significación de exponente máximo de los idiomas nativos. Rescata en él la dignidad humana que corresponde a todos ellos como expresión del alma de la América conquistada, que hoy ha de ser redimida por el empeño liberador de los pueblos que engendró la propia conquista.

La conquista espiritual y material de América

Todos sabemos que el encuentro de España con el

Imperio de los Incas se encarnó en dos figuras españolas símbolos: el encomendero y el evangelizador; la sed del oro y la sed del proselitismo; el explotador que destruye por amor a la riqueza y el misionero que construye por amor a Dios y al hombre.

Con sus grandezas y sus miserias —la audacia y la crueldad; la inmolación y el fanatismo— ambos personajes libraron batalla a través de la Conquista. Frente a los opresores, que manipulaban franquicias y privilegios ante el Rey, o burlaban cínicamente las leyes protectoras de los indios; sus defensores, religiosos y clérigos, clamaban ante la Corona por los abusos de que eran víctimas los nativos. Frente a los compañeros y seguidores de Pizarro, Cortés o Alvarado, beneficiarios de la depredación más despiadada de los reinos sojuzgados, Bartolomé de las Casas, y tras él legiones de misioneros, convivían y compartían con los indios su desgracia.

Un paternalismo protector

Así fue que, adentrándose en su mundo espiritual, estudiaron y aprendieron sus lenguas para mejor adoctrinarlos y, en el caso del Perú, extendieron la vigencia del quechua más allá aún de las fronteras alcanzadas por el Imperio Incaico.

Pero su generoso aliento, en cambio, no traspasó realmente las de un celoso paternalismo, que confinó al indio a la condición de menor de edad. Este había de mantenerse amparado en la benevolente tutoría del dominador. Se aspiró a que el español proyectara su propio mundo religioso en el catequizado, como el padre que aspira a que el hijo sea su continuación, perpetuando la personalidad de su progenitor.

De acuerdo a la mentalidad imperante en la época,

la evangelización fue también una conquista. Sólo que la del encomendero destruía para enriquecer al conquistador, mientras la del misionero sustituía la riqueza ancestral de la cosmovisión nativa por la cosmovisión cristiana. La conquista contrapuso ambas cosmovisiones como irreductibles, sin percibir que el cristianismo trasciende la cultura de Occidente como a toda otra cultura, realización concreta del hombre en la historia. No atinó a respetar la identidad del indio, al igual que los padres que no respetan los fueros inalienables del hijo y pretenden acuñarlo a su imagen y semejanza.

A través del Virreinato, y a través de la República, ambas actitudes frente al nativo han subsistido, en alguna forma y medida: la explotación, de un lado, y la defensa paternalista, del otro. El paso revolucionario de la oficialización del quechua significa ahora una nueva actitud; la justa: el reconocimiento y el respeto al nativo en su propia expresión, único camino válido para su integración en el proceso unificador de nuestra nacionalidad.

6. LOS LINDEROS CULTURALES

A primera vista, la aplicación de esquemas políticos a la realidad cultural suscita la sospecha de incongruencia de tales esquemas para tal realidad. Y sin embargo, tradicionalmente aparece tal aplicación en los tratados y manuales de "historia de la cultura". Otras veces, se ha incurrido en algo menos aceptable aún para un enfoque revolucionario de la investigación cultural: la división mecánica por siglos, como si el calendario fijara fechas en que los hombres y las sociedades cambian, más o menos de la noche a la mañana, al acabar una centuria y empezar otra.

Por eso, es prudente advertir, cuando se trate de la elaboración de un Mapa Cultural del Perú que al delimitarse el panorama de nuestra cultura y de sus diversas etapas, debe dejarse atrás el esquema tradicionalmente aplicado al proceso sobre la base de los cambios políticos. En realidad, éstos afectan las estructuras externas del gobierno de un pueblo, ajenas muchas veces, o por lo menos distantes en el tiempo, de las transformaciones profundas y lentas de la vida cultural.

Imperio y cultura

En la etapa precolombina, por ejemplo, el advenimiento del Imperio de los Incas no significó un cambio sensible y menos un enriquecimiento de las formas del arte en relación a los pueblos más antiguos que sometieron a su autoridad, respetando y asumiendo su cultura.

Justamente, el Imperio, como sucede normalmente con los "imperios", no reveló una especial vocación creativa sino, ante todo, una gran capacidad organizativa y técnica, característica de tales regímenes. Ya hace muchísimos años que el arqueólogo Profesor Kroeber observaba que a la llegada de los españoles, la cultura incaica revelaba "más control que entusiasmo". El Imperio es pues un lindero culturalmente poco significativo y hasta cuestionable.

Después de la Conquista, sucede cosa semejante con la importación del arte europeo, sobrepuesto y ajeno a la realidad del Perú. La consolidación del Virreinato, como régimen político, no marca tampoco un lindero cultural definitorio. Es más tarde, vencidas las primeras décadas del siglo XVII, que emergen en la arquitectura las primeras formas del estilo barroco "americano" (con variantes muy claras en México, Perú, Alto Perú, Colombia, etc.), al mismo tiempo que emerge independiente-

mente, en el viejo mundo, el barroco europeo. "El barroco americano" sí es un lindero cultural significativo que acusa el aporte original del artífice aborigen o mestizo.

Otros ejemplos de linderos culturales

Igual cosa podríamos decir de otros momentos de nuestra evolución cultural. Esperamos no escandalizar a nadie si afirmamos que, para ésta, es más importante el advenimiento de la dinastía francesa al trono de España, en los primeros años del siglo XVIII, que las guerras de la Independencia, que instauraron la República. Y esto no fue ciertamente por la influencia política del primer Borbón, Felipe V, un príncipe de 17 años que no hablaba una palabra de español; ni de la Reina, una princesa italiana de trece años, que ignoraba igualmente el idioma de sus súbditos.

Sin embargo, en España, y consecuentemente en sus colonias, se produjo una invasión de ideas, costumbres y formas artísticas francesas e italianas que habían de variar el rumbo de su historia. Bastaría recordar el "contrabando ideológico" que practicó la Enciclopedia, pese a las vallas levantadas por las autoridades defensoras del orden monárquico absoluto, para darse cuenta que en el Perú el lindero cultural no está precisamente en los comienzos del siglo XIX sino, por lo menos, medio siglo antes.

Estos no son, desde luego, los únicos ejemplos de la inanidad de los parámetros políticos para deslindar épocas del proceso cultural. Nuestro "criollismo" con sus exponentes republicanos del teatro costumbrista de Segura o las acuarelas de Pancho Fierro, había amanecido ya, en las postrimerías de la Colonia, con perfiles

que se definirían más tarde sin relación directa con las transformaciones gubernamentales. Otro tanto podría decirse, en las primeras décadas de este siglo, del "indigenismo", literario, pictórico y musical, tan ligado a reivindicaciones económico-sociales pero que, como fenómeno cultural, no se plantea a nivel propiamente político.

Capítulo III

Una nueva política cultural

Son sus gestores decisivos: el intelectual, que conceptualiza el proceso orientado por esa nueva política; el artista, ganado por una conciencia de cambio, pero ganado libremente y por encima de cualquier condicionamiento ideológico; y el burócrata, responsable de la infraestructura, quien no debe ser simplemente el "administrativo" rutinario, impersonal y aséptico a toda inquietud renovadora, sino colaborador, progresista.

Dentro del clima de agitación suscitado por los empeños renovadores de los años setenta, era explicable que el área de la cultura resultara especialmente sensible. La idea de una nueva política cultural asumía los contornos de una empresa trascendente.

1. LIBERTAD Y DEPENDENCIA EN LAS RELACIONES CULTURALES

La primera cuestión que plantea el propósito de una política cultural revolucionaria es aquella referente a la libertad y dependencia en las relaciones culturales. El hombre como individuo, y los hombres como sociedad, no pueden realizarse plenamente sino en la libertad. Esto quiere decir que no pueden poner en acto sus virtuales y potencias; dar de sí todo aquello de que son capaces, si no son libres. Esto quiere decir que, en la medida en que su libertad sea cercenada, en esa misma medida quedará frustrado el hombre o quedará frustrada la sociedad que forma con sus semejantes.

A partir de esta condición, la primera preocupación que surge, relativa a la condición auténticamente humana de la persona, como individuo o como sociedad, es la de las relaciones de dependencia que obviamente aparecen como una realidad irrecusable: nadie puede realizarse absolutamente solo porque nadie es por sí mismo

absolutamente completo. La dependencia es un condicionamiento inevitable de la vida en sociedad. Aquí surge un interrogante crucial: ¿en qué medida la dependencia frustra la libertad?

Libertad en abstracto y libertad en concreto

Por eso es necesario, ante todo, superar el malentendido en el que se escudan muchas falacias que juegan intencionadamente en torno al ideal de libertad. Se proclama la libertad en abstracto, como absoluta e invulnerable. No quiere admitirse la verdad real, palpitante y muchas veces dramática, de la libertad encarnada en los hechos, que es la libertad que viven los hombres.

Es lo que pasa, por ejemplo, en múltiples casos en que se lanzan airadas protestas, de ese cariz falaz, en favor de la "libertad de prensa", vestidura que pretende justificar y dignificar los privilegios de cierta "libertad de empresa". Esta favorece intereses privados pero aplicados en perjuicio de un servicio público al que todos tienen igual derecho.

La libertad que viven los hombres, como decimos, es libertad que se vive en sociedad, en coordinación y respeto de la libertad de cada uno. Y es así, porque la libertad que no concede algo de sí misma en obsequio de los demás; que no acepta ser don que respeta a su vez el mismo don en los otros, es fatalmente opresiva o es abuso del derecho, vale decir, libertinaje; quiebra y perversión del supremo atributo del hombre.

La verdad es que en el ejercicio de la libertad no se parte nunca del "estado de naturaleza", paradisíaco y pre-social rousseauiano; se parte ya de un estado social que exige legítimas e inevitables limitaciones del dere-

cho a ser libre, de un estado, en algún sentido y dimensión, de dependencia, que no tiene por qué ser necesariamente opresivo.

Claro es, por cierto, que la dependencia puede derivar hacia múltiples niveles descendentes que vayan cercenando la libertad en términos de dominación imperialista, opresión e incluso alienación de la persona. Pero no hay que confundir las perversiones de la dependencia con su existencia real y legítima en la convivencia humana. Tales perversiones gravitan en nuestro ánimo y oscurecen nuestra justa comprensión del concepto de dependencia. Este aparece normalmente uncido a las connotaciones enojosas y negativas de la triste historia de progresiva perversión de la dependencia, provocada por el individualismo triunfante en la sociedad occidental de los últimos siglos.

La dependencia justa en la economía y en la cultura

La dependencia que tanto hemos repudiado en el Tercer Mundo porque por tanto tiempo hemos padecido en términos de flagrante injusticia, no tiene por qué darse siempre en esos términos. Es, como hemos dicho, en la trama normal de relaciones solidarias entre pueblos y entre personas, una condición ineludible de la convivencia humana. Todos dependemos de todos. Lo estamos comprobando hoy en dramáticas circunstancias de lucha de intereses, al esperar la contienda suscitada con motivo del abastecimiento de petróleo para la gran industria de los todavía amos del mundo. Los "grandes" también dependen de los "chicos". Es dependiente todo aquel que no puede realizarse por sí solo, que ha menester de los otros porque las autarquías son casi siempre utópicas.

La dependencia, digamos, justa y sana, supone una relación a igual nivel. En eso se distingue de la dominación, en la que la dependencia suele tornarse opresiva. En términos de justicia, da el que tiene; recibe el que necesita; pero no por eso este último se reconoce inferior, ni aquél por eso mismo superior. En el caso de la dependencia económica, ella es susceptible de ser estrictamente evaluada: medida, pesada y contada, para dar tanto cuanto se recibe y recibir tanto cuanto se da.

El orden espiritual de la cultura, en cambio, no es susceptible de tal estricta evaluación. El diálogo que supone la cultura accede por gravitación natural a relaciones de solidaridad. Esta tiende a borrar las confrontaciones del dar y el recibir; el interés material es superado por la generosidad. Lo mismo pasa en las vivencias éticas. Lo vemos cada día, a nivel personal e igualmente a nivel internacional, en casos de siniestros públicos, catástrofes, etc. en que los auxilios y donaciones de un país a otro no se hacen esperar.

El diálogo cultural asume claramente el significado de una mutua fecundación entre personas y países. La dependencia entonces resulta una forma de intercambio entre ellos, no precisamente por razón de sus carencias cuanto por su necesidad de plenitud; intercambio sin tiempo, peso ni medida; complejo y sutil que admite modalidades que desconoce o tergiversa la interpretación puramente economicista de la sociedad.

El connatural egoísmo de los capitalistas, por el afán de acaparar en vez de compartir, hace del intercambio compensación obligatoria, prevista y evaluada. Aún llega muchas veces a generar una verdadera agresión cultural, para avalar la penetración imperialista de la riqueza. No respeta la cultura del dominado e impone a éste

su propia cultura de dominación como superior y deseable. Le interesa crear necesidades y gustos que reclamen un consumo que se satisfaga sirviendo de vehículo a su interés económico. Entonces queda frustrado el diálogo y la dependencia natural se pervierte y se torna opresión del poderoso sobre el débil.

2. LOS GESTORES: EL INTELLECTUAL, EL ARTISTA, EL BUROCRATA

Cuando tratamos de una nueva política cultural nos concretamos ahora a la Cultura en su sentido estrictamente específico, adoptado por los organismos internacionales, como la UNESCO. Estos le asignan, dentro del ámbito de los valores, el área en la que se ubican las manifestaciones artísticas y los testimonios históricos que expresan integralmente la personalidad de un pueblo. Por eso, esos organismos deslindan el campo de la Cultura, así especificada, del asignado independientemente a las otras áreas culturales, como la Educación, la Ciencia y la Tecnología.

Otra precisión que hemos de consignar es la de que nuestra reflexión se limita a la política cultural del Estado, especialmente encomendada al Instituto Nacional de Cultura, como organismo central, pero que alcanza también a las actividades de otros organismos estatales, aunque no sean los fundamentalmente responsables de la política cultural oficial, en su acepción más estrictamente específica.

Concretándonos pues a la política cultural del Estado, referimos nuestra reflexión a los gestores de ella, es decir, a aquellas personas sobre quienes, a distintos niveles y en el ejercicio de actividades de diferente naturaleza, recae la responsabilidad de la acción cultural. Estos

gestores son, como individuos o categorías de individuos, principalmente tres: el intelectual; el artista; y el burócrata. Esas tres figuras encarnan, cada una, un tipo distinto de funciones que corresponden a una aptitud y psicología propias de cada caso. El intelectual es el "conceptualizador" de la acción política; el artista es el "intuitivo" que hincó en el meollo misterioso de la vivencia creativa o interpretativa; el burócrata es el agente "operativo" que aplica y cumple las orientaciones intelectuales del primero y los itinerarios inéditos sugeridos por el segundo.

La polivalencia de los gestores

Esta clasificación, como todos los esquemas mentales a los que apela el hombre para aprehender la realidad múltiple y fluyente de la vida, es imperfecta, es relativa. No pretendemos significar un intelectual, un artista, ni un burócrata químicamente puros. Y esto sería lo más indeseable. La buena conducción de la política cultural del Estado requiere: un intelectual con sensibilidad artística y con un minimum de operatividad; un artista no exclusivamente intuitivo sino, en alguna medida, conceptualizador y a la vez pragmático; y un burócrata con una cuota apreciable de las dotes del intelectual y del artista para mejor comprenderlos y colaborar con ellos.

Esta polivalencia recomendable; aún más, necesaria; no ha de darse, por cierto, con mengua del propio perfil de cada gestor; con mengua de los dones que lo hacen prioritariamente idóneo para la función que le incumbe en la acción cultural. Hay que evitar el riesgo, sin duda frecuente, de la colisión de acciones que puede producirse al desbordar cada gestor sus propios límites en desmedro de la acción de los otros, en un afán de cooperación poco orgánico. Hay que distinguir integración de las

acciones parciales y no confundirla con suplantación de unas por otras.

A veces estos desajustes se generan como consecuencia de la explicable aspiración de contar para la política cultural con "valores consagrados" que den lustre e influencia a la acción: el gran intelectual, el gran artista, el indiscutido hombre de acción. Muchas veces resulta que la gravitación individualista de tales valores rompe el equilibrio debidamente compartido de la acción conjunta.

Identificación de los gestores con el cambio

Este equilibrio es esencial a una política renovadora porque sólo él puede garantizar la unidad y el respeto a las líneas esenciales de la doctrina. No es admisible la mínima concesión en obsequio a la personalidad más brillante y en perjuicio de la acción solidaria y en equipo que exige la nueva mentalidad. El intelectual, como el artista y el burócrata, han de ser ante todo personas radicalmente comprometidos con el cambio. No hay ninguna calidad del sujeto que pueda resultar prioritaria.

Con mayor razón, es inadmisibile el criterio de que tal concesión a la personalidad más brillante no es mayormente grave tratándose del área cultural. Precisamente, esta área es la que debe acusar una más celosa identificación con la cosmovisión renovadora y revolucionaria, porque se trata del espíritu del nuevo hombre de la nueva sociedad. En el área de la cultura, como en todas, más interesa el impulso auroral del joven que trae el mensaje inédito, que la consagración del dirigente de alto prestigio que culmina, después de muchos años, una carrera que presenta explicablemente el riesgo de arrastrar, sin pensarlo, ciertas adherencias pasadistas.

3. ¿QUIENES SON LOS "INTELECTUALES?"

Al abordar el tema de la función del intelectual en la política cultural tropezamos con un escollo que es indispensable salvar: el concepto exacto de "intelectual". La habitual ambigüedad en el empleo de esta palabra asigna el concepto, de algún modo, a ámbitos muy diferentes, desdibujando su alcance preciso. Este alcance, es cierto, resulta inequívoco cuando se trata del "intelectual puro": en primer lugar, el filósofo (si él no, ¿quién?); también cuando se trata del científico de altas matemáticas o el que aborda los problemas radicales de la Vida y la Naturaleza. Es indudable que éstos no son los intelectuales a quienes conviene normalmente encomendar el planeamiento de una acción política.

La polivalencia del término se inicia y se acentúa cada vez más, cuando el horizonte mental del pensador se circunscribe dentro de límites más reducidos, que no ambicionan la totalización que pretende el filósofo, el matemático o el naturalista puros. Cuanto más se estrechan esos límites el término intelectual aparece frecuentemente aplicado a los cultores de disciplinas tan variadas y concretas como las de los científicos sociales —antropólogos, sociólogos, etnólogos, etc.— o cultores de mil otros campos de la actividad humana. Estos sí son intelectuales más aptos para conceptualizar las tareas concretas de una política cultural.

Esta facultad conceptualizadora dentro de ámbitos concretos los hace eminentemente idóneos para evaluar y jerarquizar certeramente los hechos al servicio de los realizadores políticos. Los intelectuales, en esta acepción común, vienen a ser como el médico "clínico" en relación al "especialista" que es el político; como el médico de diagnóstico, lúcido en el análisis e intuitivo en

la síntesis. Porque es necesario no perder de vista que la capacidad característica de conceptualizar no se opone sino que se sustenta en una capacidad intuitiva, que es también conocimiento, y que enraíza el concepto en el meollo mismo de la realidad que se afronta. Por eso, es fundamental el diagnóstico del intelectual en todo cambio, tanto más fundamental cuanto más profundo es éste.

4. DEL PATERNALISMO A LA PARTICIPACION

Una nueva política para el mundo de la cultura debe erradicar la actitud paternalista, que simplemente da acceso al pueblo a una suprema "cultura universal". En la nueva concepción, el pueblo debe decir "su propia palabra" con la autoafirmación cultural de cada comunidad y su integración en una "cultura nacional", pluralista y autónoma.

La promoción de la cultura, en sus más amplios términos, ha de significar un diálogo participatorio en el que cada grupo aporte el mensaje de su propia personalidad. Todos tienen algo o mucho que dar y mucho o algo que recibir. Cada cultura es el fruto de las vivencias de la sociedad humana en una parcela del mundo y a través de extensos lapsos de la historia. No hay culturas superiores "per se", hay sí culturas más evolucionadas que otras. De lo que se trata es de que cada una se enriquezca y se robustezca asimilando el aporte foráneo sin desdibujar su singular identidad y que se proyecte fecundamente hacia las demás.

Pero, a fin de estar en aptitud de realizar esta tarea de política cultural, tenemos que empezar por examinar nuestra propia actitud, insensiblemente cargada de explícables lastres tradicionales que nos impiden ubicar nuestro punto de mira desde aquellas "masas supuestamente

incultas". En este campo tiene que producirse el mismo viraje que supone, en nuestro tiempo, el replanteo de la historia del Perú, no puramente desde la perspectiva "occidental" de los invasores del Imperio Incaico, sino desde el punto de mira "nativo" de los invadidos. Tarea mucho más difícil tratándose de la cultura, con sus motivaciones subjetivas, mágicas y simbólicas, que de los hechos históricos, concretos y externos, más perceptibles y, en muchas de sus facetas, más fáciles de ser evaluados.

La conversión interior en el intelectual

Esto significa que para penetrar el sentido de los valores culturales nativos, con más razón que en otros ámbitos del cambio, necesitamos una verdadera conversión interior. Es lógico que todas nuestras reacciones, como nuestra sensibilidad y nuestros habituales esquemas de razón, resulten inadecuados.

Frente a las expresiones populares somos automáticamente dominadores; lo popular es lo que está abajo; nosotros somos hijos de la "cultura universal", que está arriba. He aquí el primer gran problema por resolver para implementar una nueva política: superar nuestro radical paternalismo, que no hemos de imputar a nadie como cargo, sino reconocer, en alguna medida en todos, como inevitable pero no por eso insuperable.

Esta mentalidad paternalista se refleja incluso en nuestra concepción de la acción participatoria. Automáticamente la orientamos en el sentido de hacer accesible a las "masas supuestamente incultas" el caudal de los bienes de la cultura para que tales masas participen de ellos. Y entendemos ese caudal exclusivamente como el patrimonio de Occidente. Pero lo fundamental es que

los detentadores del patrimonio occidental debemos a nuestra vez, y prioritariamente podríamos decir, participar de lo popular auténtico. Frecuentemente lo desestimamos, porque comprendemos mal desde nuestras categorías "cultas", este otro patrimonio.

Esta es la gran tarea que tenemos que emprender. No debemos entender la participación como en el mundo económico: la distribución de excedentes también entre los obreros (no únicamente entre los accionistas y patrones capitalistas) de la empresa. En el mundo de la cultura debemos entender la participación al mismo tiempo a la inversa: como acceso de la llamada clase dominante a la riqueza de los económicamente dominados. Riqueza cultural que no estamos acaso en aptitud todavía de evaluar en toda su justa dimensión.

5. EL "INTELECTUAL" GESTOR DE UNA NUEVA POLITICA CULTURAL

En este caso se trata del "intelectual" que actúa como político de la cultura; es decir, el intelectual que asume la responsabilidad como autoridad, en algún nivel del comportamiento general del Estado en asuntos culturales. Tarea diferente a la del intelectual que actúa en otras áreas con otras características que no son precisamente aquellas peculiares a la tradición e historia y a la vida artística de un pueblo, como expresión de su personalidad.

El intelectual gestor de esta política, para ser influyente, ha de acusar una personalidad a la que no pueda alcanzar la prejuiciada desconfianza que suscita en los demás el supuesto "teorizador", que navega plácidamente en los espacios de la fantasía sin tocar jamás el suelo. Ha de reconocérsele como el sujeto cuya visión de las

proyecciones más distantes y varias de las realidades culturales no impide la respuesta cabal a exigencias operativas presentes. Al mismo tiempo, ha de estar premunido de la sensibilidad estética y la imaginación necesarias para penetrar sin esfuerzo en el mundo del arte y comprender y respetar la colaboración del artista en la gestión política.

En estas condiciones, el intelectual cumplirá su función de "vanguardia" de los cambios para conducir su evolución por sendas progresistas. A través de la Historia, estos cambios, más o menos profundos, revolucionarios o no, han sido impulsados desde las mentes de minorías que se han ido proyectando a sectores cada vez más amplios. Hay que advertir, al afirmar esta normal evolución, que no debemos identificar necesariamente a estas minorías con la "élite" de la aristocracia intelectual. Por el contrario, pueden existir "minorías humildes", increíblemente penetrantes y eficaces, como las que impulsaron a la más honda transformación de la Historia: el Cristianismo. Las vanguardias pueden albergar gentes capaces de una conceptualización venida de vertientes no precisamente eruditas y que sin embargo sean una suerte de auténticos intelectuales.

La posición del intelectual frente a la historia

Lo esencial es la capacidad de comprensión de una realidad concreta, particular y presente, verdaderamente integrada dentro de un contexto histórico amplio en el tiempo y el espacio. Esta realidad, cualquiera que ella sea, responde siempre a un ritmo de cambio más o menos lento, más o menos acelerado. Esto depende de las circunstancias que se producen en un momento dado de la evolución. Pero nunca ese ritmo de cambio se atenúa hasta la estagnación, hasta el quietismo absoluto.

Frente a cada época, el intelectual formula un diagnóstico —acertado o erróneo— que denuncia su propio perfil, de acuerdo a sus antecedentes individuales, a su formación y, en buena parte, a su personal temperamento. Los hay pasadistas nostálgicos, enamorados del ayer, que quisieran revivir; como futuristas, enamorados de la “utopía”, que anhelarían cuanto antes realizar. Los hay conservadores, que se escandalizan porque algo ha dejado de ser como siempre había sido; los progresistas que aceptan cambios, mientras éstos no afecten los fundamentos del sistema vigente; y los revolucionarios, decididos a quebrar radicalmente estos fundamentos.

Las gravitaciones del pasado

Cada momento histórico en todos sus ámbitos —también el cultural— requiere, en función del dinamismo que acusa, una actitud adecuada; la que es congruente con su coyuntura y con su ritmo. Hoy el mundo vive un momento incoerciblemente revolucionario. Es inútil negar o pretender morigerar o detener su impulso. Cualquier logro en este sentido sólo serviría para precipitar después más dramáticamente el proceso. Esto es obvio y parecería fácil entenderlo y aceptarlo. Sin embargo, las adherencias de conceptos, esquemas, imágenes e intereses del pasado gravitan con una fuerza subconsciente insospechable, aún en los más avanzados.

En esta gravitación se encuentra normalmente la raíz de los errores en que incurren tantas veces muchos intelectuales. Por eso es crucial, para la conducción de un país en cualquier campo de su política, la selección de mentes y personalidades inequívocamente renovadoras. En el Perú, como en todo el Tercer Mundo, hay que afrontar un reto histórico gravísimo y trascendental que requiere adhesiones totales. El campo de la cultura no es una excepción.

6. EL "ARTISTA" GESTOR DE UNA NUEVA POLITICA CULTURAL

Para precisar la función del artista como gestor de la política cultural del Estado es indispensable, ante todo, recordar las características que lo tipifican como persona. El artista es un hombre cuya realización plena se cumple en la expresión integral de su personalidad: unas veces, en la creación de una obra, que significa dar existencia real a un nuevo ser, otras, en la interpretación de una obra preexistente; o, por último, en la vivencia —contemplación y/o audición— de la obra de arte. Esta última es también una forma de ser artista. No hablamos, en este momento, de las vivencias estéticas que puede ofrecernos, o mejor, que a diario nos ofrecen, la Naturaleza y la vida en sociedad, fuera del arte mismo.

La "expresión" en el artista significa, en forma relevante y tipificante, la entrega de su personalidad entera, es decir, no sólo el mensaje de su inteligencia, sino más característicamente, todo el impulso intuitivo, afectivo, volitivo de su persona con todos los contenidos imaginativos de su fantasía y todas las experiencias que le deparan sus sentidos. Esto explica por qué, cuando se suscita la mística de un proceso trascendental para una comunidad, en ese proceso se escucha siempre la voz profética del poeta que denuncia y anuncia; la voz que condena y la voz que libera.

En este caso nos concretamos, más restringida y pragmáticamente, al artista gestor, con intelectuales y burócratas, de una política cultural; al artista integrado a la estrategia del Estado, dentro del proceso de cambios en el que a él corresponde una función concreta.

Consecuentemente, no es el artista que vive a mer-

ced de vivencias tal vez imprevisibles, que estimulan su creatividad; no, es el artista responsable de decisiones para esos cambios culturales que le incumben como artista. Esto, sin menguar en un ápice de su calidad de tal; por el contrario, afirmándose en ella. Su autoridad no es simplemente la autoridad técnica de un consejero o asesor, sino —descontada, por cierto, la idoneidad del sujeto— la ejecutiva de un funcionario. Esto no siempre se percibe claramente.

El auténtico artista de la nueva política

Por lo mismo, es inadmisibile la incorporación a la gestión de la nueva política cultural de artistas —por alta que sea su jerarquía profesional— que no se encuentren radicalmente identificados con los nuevos planteamientos. Es menos admisible todavía el compromiso de un artista que acepte condicionalmente servir en asuntos que toquen a la conducción de la política misma. Esta no se hace sino con convencidos totales y toda transacción es desleal, es proditoria. Esto no quiere decir incorporar artistas no idóneos simplemente por su adhesión ideológica.

Para disipar cualquier malentendido debe comprenderse bien que se trata del hombre que nació artista y que, al cumplir el destino que marcó su época y que él asumió conscientemente, no puede hacerlo sino como lo que es: artista. El revolucionario y el artista son, pues, una unidad; no una superposición de calidades desintegrables. El pensamiento, la afectividad, la imaginación, la sensibilidad de ese artista son de suyo y no pueden ser sino la expresión de una convicción, de una fe revolucionaria que da razón de su existencia.

De aquí deriva el respeto que tiene derecho a exigir

de sus propios fueros. Es frecuente que los intelectuales, y también los burócratas trasgredan esos fueros y decidan sobre asuntos que específicamente incumben al artista. Olvidan que en el campo de los valores estéticos, es éste el único que ha de decidir porque está premunido de las dotes que lo hacen prioritariamente apto, por encima del parecer de los otros gestores.

Todo esto se plantea sobre el supuesto de que, en el momento de la selección de personal dirigente de la política cultural, se ha llamado al artista auténtico, de una auténtica capacidad para asumir la nueva ideología. Hay artistas que pueden ser dignos de la más alta calificación en su mundo, pero que, más o menos, son como los "intelectuales puros", respetabilísimos; sin embargo, por la naturaleza de su mentalidad, no aptos para una gestión política. "Artistas puros", si los hay, que inconscientemente se desprenden de su contexto histórico concreto y actual; y que por eso, no son idóneos. Esos artistas sin saberlo muchas veces, acaban por dar la espalda a su época, si no acaban por negarla, en una actitud ahistórica, apolítica y, por último, contrarrevolucionaria, en épocas como la actual.

7. LA IMAGEN DE LA BUROCRACIA

La burocracia, como categoría social, constituye la entidad operativa mediante la cual el Estado realiza su política en cualquiera de las áreas de la realidad del país. Los procesos que se desarrollan en forma normal en esas áreas; los problemas que se generan, imprevisiblemente muchas veces en ellas, las nuevas vías que pueden abrirse desde las mismas al progreso de la nación; deben ser todos atendidos cotidianamente a través de canales administrativos idóneos. Estos asumen la típica condición de instrumento. Esos canales no deben ser

apreciados como simplemente mediatos y subalternos. Ellos pueden ser decisivos para el logro o la frustración de grandes acciones y de pasos trascendentes en el crecimiento del país. De allí su importancia, que muchas veces no es certeramente evaluada.

Cada Estado tiene ante sí una problemática concreta, de acuerdo a circunstancias de la más diversa índole: sus riquezas naturales características, y diferentes muchas veces, a las de otros; la composición étnica de su población; sus vertientes tradicionales y antecedentes históricos recientes o lejanos; las relaciones de sus clases sociales; su estructura económica más o menos dependiente o autónoma, etc. etc.

El Perú, por ejemplo, debe atender a las condiciones socio-económicas de millones de campesinos indígenas analfabetos y hasta ahora marginados; al agudo problema de escasez de vivienda y de alimentación, etc. Todo esto reclama, no únicamente planteamientos y metas a nivel ideológico y de alta técnica sino soluciones inmediatas y concretas a nivel administrativo.

La cultura, en su ámbito definido, como tarea de conservación del patrimonio histórico y artístico, como difusión y promoción de valores estéticos, y como formación de las nuevas generaciones de productores y consumidores de especies culturales, requiere, al igual que las otras áreas, una burocracia consciente y responsable del cumplimiento de la función operativa correspondiente. ¿Es un cuadro burocrático de calidades específicas o un cuadro burocrático como cualquier otro?

Uniformidad de lo burocrático

Es obvio que podría y debería darse una fisonomía

propia en la acción de cada área de la Administración Pública y que sería deseable una suerte de especialización en la burocracia de cada sector. Pero es obvio también que la experiencia que se recoge, al recurrir a los servicios administrativos oficiales, suscita en todos los recurrentes, una imagen uniforme, cualquiera sea la repartición oficial a la que acuda.

Esta uniformidad se da, en primer término, en lo que llamaríamos las "piezas burocráticas" clásicas: documentos de trámite y documentos de decisión. Solicitudes, recaudos, informes, presupuestos, etc., entre los primeros; órdenes, providencias, decretos, resoluciones, etc., entre los segundos. Así mismo, la uniformidad se da en el tipo de procedimiento: la marcha del proceso administrativo movida mayormente desde afuera, por gestión de los interesados, como es lógico, pero también merced a las influencias de las que éstos dispongan al interior del organismo burocrático a diversos niveles de autoridad moral o política y con diversa fuerza de presión. Por último, la rutina se grafica en los consabidos léxicos y fórmulas burocráticas, que constituyen todo un lenguaje tradicional y petrificado.

Considerando lo expuesto, podría fácilmente pensarse que el interrogante antes formulado sobre si la política cultural ha de exigir un cuadro burocrático de calidades específicas, podría responderse negativamente. Podría pensarse que en éste, como en cualquier otro caso, se puedan intercambiar indistintamente los burócratas de una repartición a otra, merced únicamente a una más o menos breve información y entrenamiento sobre las tareas a cumplirse en cada una. Y esto es lo que sucede normalmente. Tal proceder, sin embargo, es un claro signo de que no existe una verdadera conciencia del valor y trascendencia de la burocracia, conciencia que es necesario esclarecer para el logro de una acertada políti-

ca cultural, como para cualquier otro sector de la política del Estado.

8. LA DESHUMANIZACION DE LA BUROCRACIA

Es un lugar común hablar de la crisis de la burocracia, crisis que aparece como una enfermedad de época. Sin duda, ha debido darse en otras igualmente, pero hoy recrudece en términos alarmantes y como muro de contención, acaso como arma enemiga, de cualquier proceso de cambio. Esto no impide que, aquí o allá, deban reconocerse y elogiarse la tarea cotidiana de peones anónimos, empeñosos y abnegados, perdidos en tal o cual oficina del Estado. No nos referimos tampoco a la burocracia como clase social, que asume y detenta el poder en los términos de muy conocidas realizaciones políticas que escapan a los alcances de nuestra reflexión.

No son pocos los pasos que se dan hoy para mejorar la eficiencia de la burocracia, merced a las conquistas de la tecnología moderna y a la adquisición de máquinas destinadas a agilizar sus operaciones, a imitación de las grandes empresas comerciales. Sin embargo, no sabemos si el camino tecnológico, con sus incuestionables progresos, es acaso más bien una solución que morigera pero confirma la índole de la crisis. Debemos explicarnos. La burocracia es un juego de niveles de autoridad y competencia, jerarquizados en un sistema que los globaliza bajo una dirigencia máxima en cada sector. Esta es su estructura esencial. La crisis que padece este sistema no es sino una faceta de la crisis fundamental que aqueja al mundo contemporáneo todo: su deshumanización.

La dignidad del burócrata revolucionario

Esto significa que el sistema es hoy, típicamente,

una maquinaria y no un cuerpo vivo. Y al todo corresponde la parte: el burócrata resulta una pieza de esa maquinaria y no el integrante de uno de los órganos vivos que constituyen el cuerpo orgánico total. Claro está que los burócratas y los organismos que integran, como las piezas de las máquinas, desempeñan funciones distintas y de distinta importancia y naturaleza, relacionadas entre sí en orden a un propósito final: el servicio administrativo.

La crisis consiste, pues, en la sustitución de lo vital por lo mecánico, es decir, la sustitución de un ente dinámico, cuyo movimiento emerge desde sus propias raíces vivas, por un ente, inerte por sí mismo, cuyo dinamismo es generado desde fuera, sin espontaneidad ni amor. El motor en este caso es, ante todo, intereses económicos, en su medida legítimos, pero normalmente desbordados más allá de sus justos límites y, sobre todo, desbordados por intereses de ascenso social y político, sin una convicción generosa de la meta, que trasciende al gestor mismo como individuo. Al igual que la pieza de una máquina, a este burócrata no lo anima la visión de la "utopía" a cuyo logro ha de contribuir, por diminuta que sea su participación, diminuta pero engrandecida por la mística del cambio.

Como la pieza ciega, que ignora a su vecina, el burócrata deshumanizado se agota en su corta y egoísta aspiración personal. Es incapaz de ser abnegadamente "parte" a la vez que lúcidamente "todo", como el microcosmos que de algún modo refleja al macrocosmos al que pertenece. No es capaz de acceder a la grandeza de los humildes; al reflejo del amplio cielo en el pequeño arroyo ignorado pero siempre, en su medida, fecundo.

Este es el reto, simple pero decisivo, que se plantea a

una impostergable revolución en la burocracia: redimirla de su deshumanizada condición de rutina, vale decir, de lastre de los cambios. Rescatar los valores espirituales de una mística de la función. Es necesario cultivar la conciencia de su propia dignidad; del valor de lo pragmático y operativo penetrado de espíritu; la conciencia de que hasta en la más modesta oficina de cualquiera repartición administrativa, en alguna proporción, por pequeña que sea, se está jugando el destino del país. Esta es la esencia de la vida racional. Todo el ser está presente en cada una de sus partes. Es por eso que debemos aspirar a que en la burocracia también hasta el último conserje sea un revolucionario, con una convicción que lo haga justamente orgulloso de su modesta función.

9. EL BUROCRATA, SUBPRODUCTO DE LA BUROCRACIA EN CRISIS

La deshumanización de la burocracia se hace patente en las características negativas que, a todas horas, le atribuyen los que tienen que someterse a las exigencias de su servicio. Los cargos empiezan por el de su lentitud y el de su desorden para culminar frecuentemente en el de su cuestionable, si no impugnada, honestidad. Esas son las líneas del cuadro, dejando a salvo por cierto las excepciones que puedan y deban admitirse en justicia. La imagen negativa se encarna en el burócrata, quien resulta así el subproducto del sistema mecanizado y rutinario.

No cabe duda que la burocracia tal como tradicionalmente se la ejerce a través de los años, deteriora y anemiza la personalidad del hombre. Este progresivamente deviene en el típico funcionario sin rostro espiritual, sin imaginación ni iniciativa, lento, neutro, indiferente, apolítico y desvitalizado. Aguzamos los perfiles

para tomar conciencia del drama que significa el descenso humano de una persona que, en mayor o menor grado, queda seca por dentro y forma, con sus congéneres, una especie de costra de células muertas en el cuerpo social.

No negamos que tal figura puede inducirnos a la aberrante conclusión que el burócrata llegue a ser algo así como una especie humana disminuida, y la burocracia el refugio de la indigencia mental. Pero precisamente por eso, tenemos que afrontar el rescate de lo humano, de lo espiritual y noble del burócrata auténtico como realizador eficaz, dinámico y entusiasta de una noble y fecunda tarea antes incumplida en beneficio de la comunidad. Así superaremos el generalizado concepto peyorativo del burócrata y de la burocracia.

La raíz de su flagrante devaluación no hay que buscarla en otra parte que en el hecho de ser el burócrata el sujeto ajeno e insensible frente a la tarea misma, de ser el típico mercenario que trabaja por un sueldo y sin ningún vínculo de comprensión y aprecio por lo que hace. Le es indiferente una tarea que otra. La actitud es congruente con la mentalidad capitalista. El rendimiento económico de la función es lo fundamental. El sueldo es lo que da razón de la dedicación al trabajo sobre toda otra motivación.

El burócrata como lastre del cambio

Desde esta perspectiva es fácil calificar la actitud del burócrata como lastre del proceso al que debiera servir. Es la actitud del "indiferente" habitual. Pero la indiferencia puede teñirse del malestar que ataja todo gesto solícito de colaboración y que se torna entonces en descontento. Así llegamos al burócrata que puede devenir

en el adversario "infiltrado". El infiltrado, taimadamente, disimula la acción negativa destinada a bloquear el cambio, con una piedra más en el camino, en cualquier paso concreto que quede a su alcance. De aquí la urgencia de garantizar para el proceso una exigente conciencia renovadora en todos los niveles.

Esta conciencia renovadora, en cada ámbito de la Administración Pública significa, no sólo la compenetración con el espíritu que ella supone, en términos generales, sino también (1*) un estudio especial de la materia correspondiente (2*) cierta "sensibilización" frente a sus valores y (3*) un adiestramiento práctico en función de su logro.

Esta suerte de especialización, que habría de iniciarse normalmente con cursillos ad hoc para los postulantes a una colocación burocrática, requiere además la permanente interrelación de los funcionarios en un trabajo de equipo y en diálogo a todos los niveles. Así podrá mantenerse el recíproco estímulo y el mutuo esclarecimiento de las cuestiones que plantea la efectiva operatividad que se persigue. La tarea administrativa no es pues secamente indiferente e indiscriminadamente intercambiable. Supone la especificidad de funciones del órgano vivo integrado al órgano total.

En lo que se refiere a la Cultura, diremos para terminar, que el elevadísimo porcentaje de funcionarios absolutamente ajenos al espíritu y significación humanos de lo cultural sólo puede implementar la acción incongruente, mecanizada y ciega de un aparato administrativo capaz de frustrar la más lúcida política en este campo.

Capítulo IV

Un nuevo concepto de difusión cultural

Es necesario superar el concepto tradicional verticalista, que se satisface con la difusión desde las minorías "cultas" hacia las masas supuestamente "incultas". Merced a una concepción horizontal del diálogo, la difusión, sin desestimar el arte culto universal, ha de rescatar los valores nativos, marginados bajo el rubro de "lo popular", para integrarlos a una conciencia nacional robusta que afirme la identidad del Perú.

1. LA DIFUSION TRADICIONAL DESARROLLISTA

La difusión de los valores culturales artísticos —literarios, musicales, teatrales, plásticos, dancísticos, etc.— recibidos del pasado, próximo o remoto, y los creados contemporáneamente, plantea hoy, a un proceso de cambios radicales, exigencias inéditas. El criterio tradicional que entiende la difusión como la acción que ensancha el disfrute de esos valores, simplemente, de los pocos a los más, no responde ya a las circunstancias históricas actuales. El criterio nuevo exige que la aguja indicadora de la acción cultural gire muchas veces 180°, o sea, que señale un camino precisamente inverso al de su simple ensanche hacia las masas.

No se trata únicamente de multiplicar conferencias, conciertos, exposiciones, funciones de teatro, de danza, de cine, etc. Esto puede no ser otra cosa que un desarrollismo cumplido con buena voluntad pero sin ningún criterio de verdadero cambio. Advertimos que, en este momento, no aludimos a los contenidos, propicios o no, a ese cambio, sino simplemente a los términos de la difusión por sí misma, en cuanto acción que proyecta un contenido dado.

El criterio desarrollista aludido es, en verdad, el más calificadamente adverso a un nuevo planteamiento de la

difusión. Normalmente resulta ineficaz porque enerva y mediatiza todo empeño de rescatar realmente a las mayorías de la marginación que padecen, excluidas como están del ámbito verdaderamente cultural. El desarrollismo produce una imagen que induce a pensar falazmente que tal exclusión ha sido superada.

Cultura para las masas

En efecto, en la sociedad contemporánea se da hoy una exigencia que desborda las capacidades de una difusión cultural puramente desarrollista, exigencia que es indispensable afrontar: la "cultura para las masas". Como hemos dicho que no nos referimos ahora a los contenidos, no aludimos a las connotaciones negativas de despersonalización que podría conllevar el término. Nos referimos únicamente a su significación cuantitativa; a la cultura que debe llegar a grandes multitudes. Esto crea la necesidad de lograr una capacidad de alcance hasta los máximos confines de la población.

Hay dos hechos característicos de nuestra época, inéditos en cuanto a su sorprendente dimensión, que parecen oponerse al logro de este alcance masivo: el "urbanismo", o crecimiento de las ciudades a expensas del campo, fenómeno consecuente principalmente al desarrollo industrial; y la explosión demográfica, que lanza un dramático reto de proveer de medios de subsistencia suficientes a la población del futuro.

Pero no sólo de subsistencia material, el pueblo requiere de un abastecimiento de cultura que no es un "plus", sobrepuesto y superfluo, como nos ha hecho creer tantas veces el economicismo capitalista, sino que responde a una urgencia espiritual. Para graficar esta necesidad basta echar una mirada, desde cierta altura,



a las techumbres de una "barriada" y las veremos pobladas de antenas de televisión insospechadamente numerosas.

Observaciones como ésta nos obligan a revisar nuestros esquemas tradicionales de la cultura como complemento ornamental y adjetivo, reservado a las clases adineradas, y no como artículo, en cierto sentido, de primera necesidad. Otro ejemplo es el de los radios a transistores, que proliferan actualmente hasta en las más lejanas serranías del Perú.

Los países socialistas han percibido muy claramente la prioridad que ha de atribuirse a la cultura, a igual nivel que a otros capítulos fundamentales del proceso social. Lenin pensaba, a raíz del triunfo de la revolución rusa de 1917, que el "despegue" en este ámbito era una tarea de las más urgentes y que no podía darse el progreso económico y político sin el desarrollo cultural de la masa popular. Es decir, que era necesario satisfacer el innato apetito de cultura de toda la población de un país, sin permitir que quedaran zonas excluidas de ese beneficio.

A la inversa, el sistema capitalista, que conlleva la gravitación del poder económico hacia el individuo y las minorías, polariza asimismo hacia ellos el goce de la cultura. Desde la perspectiva socialista el dinamismo de la difusión cultural cambia de signo: la aguja indicadora de la acción extensiva gira muchas veces 180°, como decíamos al principio. No va de los menos a los más, sino que atiende prioritariamente a los más para salvarlos de su marginación. Los sectores minoritarios están en alguna proporción abastecidos ya y no tienen por qué ser la meta inmediata de la difusión cultural.

2.- DEL "PUBLICO" A LA "MASA" EN LA DIFUSION CULTURAL

Decíamos que la meta inmediata de la difusión cultural, en cuanto al alcance cuantitativo de su acción, es el de las grandes mayorías. No se trata del "público" que acude a la sala de conciertos, al teatro, al museo o a la galería de exposiciones. El objetivo es la "masa", irrenunciablemente anónima, que no acude sino que es "alcanzada" por el evento cultural, allí donde ella se encuentre, concentrada o dispersa, en el campo o en la ciudad; en los sembríos, en la mina, en la fábrica, en la casa, en las calles, etc; no en los recintos específicamente destinados a la acción cultural o eventualmente utilizados como tales.

El corto alcance de la difusión tradicional se explica obviamente, antes de producidos aquellos fenómenos que hemos citado como característicos de nuestro tiempo: el crecimiento urbano y la explosión demográfica. Los teatros, salas de concierto, museos y galerías eran proporcionados a urbes reducidas y alojaban cómodamente a los concurrentes que acudían a ellos.

El corto alcance se aprecia claramente, si tomamos el caso del teatro; bien sea en la vertiente del teatro cortesano y académico del Renacimiento italiano o el de los Luises de Francia; bien sea en la vertiente del teatro popular, más abierto por cierto, pero siempre en proporción a la población de la época. Nos referimos al teatro popular de los corrales de comedia españoles, los patios de hospederías del período isabelino, en Inglaterra, los teatros de la "comedia del arte" italiana, o los de las "ferias" que incubaron la "ópera cómica" francesa en los suburbios de París.

Más tarde, cuando las clases medias empiezan a crecer y, después de la Revolución Francesa, la burguesía se hace presente ya, para detentar el poder que cayó de las manos de la aristocracia decadente, ha de aparecer el "gran público" del siglo XIX. La "democratización" del arte, proclamada a raíz de la quiebra del Antiguo Régimen, había abierto profusamente los museos, teatros y otros recintos construidos a escala proporcionada a las dimensiones cada vez más anchas de las urbes industriales. Estas habían empezado a albergar una población incesantemente creciente al ritmo del desarrollo capitalista.

La difusión cultural no pudo alcanzar el ritmo del crecimiento urbano

El ritmo del desarrollo capitalista resultó más acelerado que el que podía imprimirse a la difusión cultural tradicional para acceder a tantos nuevos potenciales consumidores de cultura. La desproporción entre los que tenían acceso a ella y los que quedaban marginados se fue agravando. Hoy se procura atenuar tal desproporción merced a los conocidos procedimientos de expansión más allá de los ámbitos cerrados: exposiciones rodantes, giras de conjuntos instrumentales y corales, exposiciones y teatro volcados a las plazas, conjuntos de teatro itinerante, etc.

Sin embargo, todo esto no varía la dinámica de una proyección centrífuga desde los menos a los más. Por cierto que los aludidos procedimientos son, en alguna medida, idóneos para una acción difusora creciente, que pueden y deben ser utilizados; pero no resuelven el problema a la escala exigida por la actual coyuntura histórica. No basta aún implementar tales procedimientos mediante los recursos de la tecnología contemporánea

—micros, altoparlantes, dispositivos lumínicos, etc.— que pueden darnos a menudo la imagen, convincente pero falaz, de una eficacia suficiente para abastecer culturalmente a la población total de un país.

Esa eficacia no alcanzó el ritmo del proceso de crecimiento poblacional. El margen de los ajenos al evento artístico en una ciudad creció en términos insospechados, aún en las que habría podido pensarse más cultas. Una investigación practicada no hace mucho por el Ministerio de Cultura francés, contra lo que se hubiera podido prever, dio a conocer un porcentaje muy elevado de pobladores de París que jamás habían asistido a una función de teatro.

Sin embargo, el inextinguible apetito cultural del hombre busca siempre satisfacerse de alguna manera. Por eso, las mayorías, cada vez más distantes de los centros de irradiación de los más altos valores estéticos, incurrir en un decaimiento progresivo de su nivel hacia pseudo-valores; esos pseudo-valores con los que la sociedad de consumo inunda el mercado de la gran masa en proceso creciente de despersonalización. Para cumplir esa acción despersonalizadora los mercaderes de la cultura utilizan precisamente aquellos canales de la técnica publicitaria, a veces estentórea a veces subliminal, canales que los dirigentes más revolucionarios tantas veces no atinan a rescatar para realizar su propia tarea. El criterio desarrollista los retiene atrapados en el esquema rutinario de ensanchar la proyección del evento cultural y sólo apelan a esos canales como expedientes subsidiarios para el ensanche. Se les escapa la visión de las virtualidades inéditas que pueden actualizarse en ellos, no sólo para hacer más extensa la difusión, sino para clarificar la conciencia social de las mayorías, base de sustentación de una efectiva mística del cambio.

3. ENTRE EL ESPECTACULO Y EL PERIODISMO EN LA RADIO Y LA TV

El nuevo concepto de difusión cultural, decíamos, utiliza los máximos medios técnicos de comunicación masiva —Radio y Televisión— como los instrumentos que mejor pueden cumplir la tarea difusora en el mundo contemporáneo. Son ellos, apuntábamos, los que pueden realmente culturizar, no ya al "público" que acude al espectáculo ofrecido en una sala, sino a la "masa" anónima, que es alcanzada en algún lugar y en algún momento indeterminables. Se trata, pues, de "la nueva dimensión" que debe conquistar la difusión cultural.

Esta nueva dimensión se ubica entre el espectáculo y el periodismo, entre el arte y el órgano informativo y de opinión. Ambos términos, como sabemos, no son absolutos; el arte puede informar y orientar y el periodismo puede conllevar altos valores artísticos.

En cuanto arte, la difusión por T.V. es fundamentalmente cine; y por Radio, fundamentalmente música; en cuanto periodismo, en la Radio es periodismo oral y en la T.V. no sólo esto sino también periodismo en imágenes. El "documental" cinematográfico es ante todo periodismo visual.

El documental es hoy una pieza maestra de una acción renovadora. Hay que ponerlo a salvo de las argucias manipuladoras que aquí, como en todo el periodismo, se enmascaran de "objetividad". Sólo presentan hechos concretos sin comentario: los que convienen para que hablen por sí mismos proclamando las excelencias del sistema establecido. Pero marginan al silencio de la ausencia visual todo aquello que pueda por sí mismo constituir denuncia de los vicios del mismo sistema.

Hay que cautelar la verdadera objetividad acusadora del documental.

No se gana la guerra dejando las armas en manos del enemigo

El alcance de la Radio y la T.V. ofrece un instrumento efficacísimo de penetración ideológica. Esto no obstante, todavía se deja en gran proporción tal instrumento en manos del enemigo, porque no se tiene clara conciencia de su valor. Gravita aún, subcientemente en los más avanzados, la devaluación de la cultura, que la mentalidad tradicional reduce normalmente al nivel decorativo y suntuario.

Además, el capitalismo explota hoy, franca o subliminalmente, todas las virtualidades del arte y del periodismo para servir su interés de lucro. La "pantalla chica" le franquea la entrada a los hogares y el radio a transistores le permite darle el encuentro al transeúnte donde esté. De esta manera, puede modelar las conciencias o mantenerlas dentro de los encuadramientos mentales del sistema. Además, caen bajo su radio de influencia los analfabetos, merced al periodismo oral y visual.

Las tele y radio novelas encadenan a la teleaudiencia como los diarios escritos, en el siglo pasado, encadenaron a los lectores con las novelas de folletín. El "suspenso" o expectativa del próximo paso del relato, que mantenían las entregas diarias de los folletines, funcionaban como hoy el suspenso de nuestras telenovelas. Aseguraba un ancho alcance en la clientela de suscriptores que debían sostener los gastos de la producción cotidiana.

Sin embargo, el aporte de esa clientela encadenada pronto no fue suficiente. La imaginación del Director de un diario parisién —"La Presse"— imaginación inserta

en el dinamismo del capitalismo naciente, dio el paso decisivo hacia la comercialización del periodismo en 1836: reduce a la mitad el valor de la suscripción pero compensa la pérdida con avisaje. Todos los diarios lo imitan y el régimen queda consolidado hasta hoy, incluyendo en nuestros días el periodismo oral.

La mentalidad capitalista asumió el régimen iniciado por la necesidad de autofinanciación, que derivó en seguida, como era de presumirse, al incentivo de lucro. Este se hace hoy frecuentemente prioritario y pervierte al periodismo, que es un servicio público. El periodismo oral y visual, que informa y educa con la eficacia de la difusión masiva, debe ser rescatado para empeños del más alto nivel ético, desde una conciencia del cambio social que prevalezca sobre planteamientos de preferencial interés económico.

4. EL DIALOGO EN LA DIFUSION CULTURAL

El nuevo concepto de la difusión cultural, hemos dicho antes reiteradamente, se contrapone al tradicional desarrollista. Es la contraposición del criterio de acaparamiento del poder en manos de pocos, que lo ejercen dominando a los demás, frente al de la participación de todos en ese mismo poder; la contraposición de la concentración de la cultura en metrópolis del arte y el saber, frente a la extensión del arte y el saber desde todos hacia todos; la contraposición de la conciencia de privilegio de minorías dotadas, que deben abastecer a los indigentes, frente a la conciencia y reconocimiento de que todos tienen algo propio que decir, que a todos puede beneficiar.

↳ La difusión cultural no ha de entenderse, pues, como acción vertical que otorga desde arriba la cultura a

quienes supuestamente nada pueden ofrecer, sino que ha de entenderse como diálogo horizontal en el que todos recíprocamente dan y reciben, edificando juntos el mundo de los valores. Es la contraposición de la actitud individualista a la actitud solidaria.

Lo nuevo —sin abordar en este momento el ámbito crucial de los contenidos—; lo que significa un criterio prácticamente inédito en el dinamismo y dirección de la difusión cultural, es precisamente la conciencia de esa horizontalidad. La política desarrollista no percibe este cambio básico. Sigue pensando, muchas veces con toda buena voluntad, que su tarea tiene un sentido vertical que consiste en intensificar el flujo de la cultura de Occidente hacia los pueblos que no tuvieron la suerte de nacer bajo su égida. Culturizar resultaría así, en nuestro caso, elevar al pueblo desde el nivel nativo local al nivel ecuménico, merced a la multiplicación de sus experiencias. Con ese criterio, la tarea se concretaría prácticamente, pues, a hacer conocer el arte “occidental”; es decir, el arte “culto” de los países más adelantados, que han alcanzado el ecumenismo, a los países subdesarrollados, para que se acerquen a él; no importa si olvidando al mismo tiempo su acervo nativo; por lo menos, sin mayor preocupación por cultivarlo.

Por eso, para salvar el nuevo criterio de la acción difusora, es necesario que pueda proyectarse ésta desde todas las perspectivas de la comunidad y en todas direcciones. También es necesario, justificando aún más esta actitud, afirmar la conciencia de que en los pueblos de América Latina, como en todos los del Tercer Mundo, palpitan culturas vivas en plena efervescencia, que podrían quedar abiertas a todas las perspectivas que les ofrece la vida moderna. Ellas están en aptitud, por tanto, de proyectar desde su ángulo, una respuesta idónea

al mensaje tradicional de Occidente. La tarea por cumplir es, sencillamente, hacer viable tal respuesta poniendo al servicio del pueblo la infraestructura adecuada.

La tecnología al servicio del diálogo

La tecnología actual está haciendo posible hoy una difusión en términos nunca antes logrados, que han de beneficiar por igual a todos los pueblos. Para poner un ejemplo en un área especialmente significativa, podemos citar al Prof. Eric Salzman, musicólogo especializado en los medios modernos de difusión musical. El anota, en su ensayo sobre La Revolución en la Música, que el medio más importante de esa difusión no es ya la ejecución en vivo sino la grabación (1).

El disco y la cinta magnetofónica otorgan a la música, cierto es, en la actualidad, "el don de la omnipresencia". En nuestro medio poseemos el testimonio irrecusable del disco y la cinta que hacen posible llevar y traer en todas direcciones la producción musical de nuestros compositores e intérpretes populares. Las grabaciones abastecen, además, un porcentaje muy considerable en la programación de nuestras radiodifusoras. Claro está, para bien o para mal, según lo difundido. Pero esto atañe al otro capítulo de la difusión cultural que no tocamos ahora: el de los contenidos.

Lo que acabamos de decir del disco podemos extenderlo a todos los innumerables frutos de la tecnología en el dominio de las artes visuales. Todos sabemos hasta qué punto las reproducciones de obras de arte, de alta perfección, abren posibilidades cada vez más numerosas de poner ante los ojos de los más lejanos contempladores las obras maestras de la plástica de todos los tiempos.

(1) Cf. Revista *Facetas* Vol. 3, No. 4 - 1970 p. 108.

Esto no significa, desde luego, que perdamos la aptitud de percibir, a la vez que los logros sorprendentes, las limitaciones insalvables de la multiplicación y extensión por la tecnología. Si nos colocamos en el área de la música, a la que antes hemos hecho referencia, podemos fácilmente comprobarlo. En la audición de "música en vivo" producida a nivel de ejecutantes con inferior calidad a la que nos podría ofrecer una grabación, se nos da sin embargo una experiencia humana intrasmisible por medios mecánicos: la "aventura" de una interpretación en la que cada vez es posible un logro excepcionalmente feliz o una frustración inesperada.

En lo visual, asimismo, hay un ámbito inasible para el "ojo mecánico" que no puede alcanzar la vibración sutil que nos trasmite la obra percibida directamente tal como la creó el artista. Acaso podríamos afirmar que la mengua de la experiencia estética, en tales casos, sería el precio que hemos de pagar por el beneficio de su difusión masiva.

5. ¿HACIA LAS MAYORIAS O DESDE LAS MAYORIAS?

Veámos que un nuevo concepto de difusión cultural exige un nuevo criterio para el uso de los medios masivos de comunicación. No hay que entenderlos sólo como amplificadores de un mensaje cultural venido desde minorías rectoras, sino como instrumentos que ponen en eficaz vigencia el mensaje de las mayorías. Su alcance, de ámbito imprevisible —la gran conquista de la técnica— ha de proyectarse no sólo hasta, sino también desde, el más lejano y marginado poblador del país.

Esto quiere decir que, mirando a un futuro, que hemos de procurar lo menos distante que sea posible, no

debemos pensar solamente en la irradiación cultural desde los grandes centros que tenemos constituidos como metrópolis del arte y el saber, en la capital y en los principales centros urbanos. Debemos pensar que han de escucharse también voces secularmente silenciadas por la dominación de la cultura que nos vino desde fuera por los caminos del mar. Debemos pensar que es llegado el tiempo en que esas voces, que emergen venidas desde tierra adentro, desde las lejanías de los viejos mitos y leyendas y desde las proximidades de una historia de opresión y dolor, pongan su acento en el concierto de los valores propios del Perú nuevo.

Han de ser voces explicablemente reivindicativas en la etapa de su despertar; voces que reclamarán su puesto en ese concierto con la autoridad de los señores antiguos de la tierra. Pero serán voces que también, cada vez con más claridad, denunciarán que la dominación no pudo impedir la asunción fecunda de valores foráneos que las enriquecieron. Se evaluarán en justicia los aportes "occidentales" que, por su valor intrínseco, trascendieron y burlaron las estructuras de opresión, materiales y externas, para insertarse en el alma y la creatividad del oprimido.

Esos aportes hicieron crecer en espíritu al nativo. En la hora de la liberación, que ha empezado a sonar para él, su voz nos revelará que él también, sin premeditación y por la permeabilidad natural de su sensibilidad, fue a su manera, y a nivel cultural, un conquistador de Occidente. El europeo trajo consigo un mundo inédito para la América que el indígena empezó a conquistar en el proceso de síntesis que se inició desde los primeros momentos de la colonización.

Los dos sentidos del dinamismo de comunicación masiva

Todos sabemos que los medios masivos de comunicación —para los espectáculos, fundamentalmente la TV y la Radio— son los únicos capaces de llegar hasta el último de los marginados. Pero hemos de saber también que aquí no se agotan las posibilidades de su utilización. Esos medios, merced a una adecuada implementación técnica, podrían en el futuro llegar, asimismo, desde el último de los marginados hacia los centros metropolitanos.

A nadie debe extrañar esta afirmación hoy en que empieza a tomarse conciencia, por ejemplo, del valor y la necesidad de la radiodifusión para la información de las masas y para la información desde las masas, en un cambio social basado en la participación de ellas. Lo demostró así en 1974 el caso de la asunción de la Radio Calca por las cooperativas de producción del sector del Cusco, para cumplir ese servicio de información al campesinado, para lo cual se instruyó intensivamente a quienes serían conductores de la estación.

La dificultad esencial para el cumplimiento de este cambio de perspectiva está en que él no será posible si no se logra superar la inercia mental de los dirigentes tradicionales. Éstos nos llegan a entender muchas veces que los medios técnicos de comunicación no son, como decíamos al principio, simples “amplificadores” y “extensores” del evento cultural. El proceso de cambio, en todos los campos, apunta hoy incuestionablemente hacia una democratización más profunda que la “representativa”, propia del sistema liberal burgués, y tiende a disminuir al máximo posible la intermediación. Se procura la participación efectiva de todos y su efectiva responsabilidad. Este principio ha de inspirar, por tanto, la ac-

ción de difusión cultural para asumir un verdadero sentido transformador.

Reiteramos que es crucial que cada grupo o sector que, formal e informalmente, encarna una justa aspiración en su realización social y humana y tiene consecuentemente cierta fisonomía común, esté en aptitud de hacer oír su voz con autonomía y eficacia.

6. LA DIFUSION NO "A TRAVES" SINO "DESDE" LAS ESTACIONES DE RADIO Y TV

Resumiendo lo señalado antes, podemos decir que la hipertrofia de las ciudades y la explosión demográfica plantean el reto de una difusión cultural indispensablemente masiva. Esta, a su vez, sólo puede lograrse merced a los medios que ofrece hoy la tecnología; fundamentalmente, la radio y la televisión, en lo que atañe a los espectáculos.

Entre nosotros los instrumentos difusores de cultura, son principalmente los "órganos de ejecución" de las Actividades Culturales del Instituto Nacional de Cultura —OSN, Coro Nacional, Teatro Nacional Popular, Grupo Nacional de Danza, etc.—. Ellos han de ser utilizados insertándoseles prioritariamente en los medios masivos de comunicación para hacer una acción verdaderamente eficaz.

Pero aún más, esta inserción no sólo ha de mantener el carácter subsidiario tradicional: por ejemplo, el concierto que se "trasmite" en el momento de su ejecución en el teatro, o que se graba para transmitirlo después. El planteamiento nuevo consiste en generar, en la misma estación, y de acuerdo a sus propias posibilidades y exigencias, la especie cultural que ha de ser difundida.

Así, la política de extensión musical por medio de la OSN debería ser delineada, en primer lugar, en orden a la producción de programas de Radio y TV. Para ello la Orquesta ejecutaría programas sujetos a todas las exigencias de una cuidadosa actuación frente a cámaras, con el objeto de obtener los mejores logros acústicos y visuales. Tal actuación sería absolutamente ajena a toda preocupación que hubiera podido derivarse de la presencia del público en una sala de concierto, pero no por eso menos preocupada por la perfección de las versiones.

Cumplida la tarea prioritaria, en el medio de comunicación masiva, quedaría, generado por ella, todo un bagaje de ensayos, repertorio, afinamiento interpretativo, etc. que serían utilizados en segunda prioridad, para las demás actividades de la Orquesta. Allí ocuparían su lugar la temporada de invierno en el teatro o en las temporadas de concierto en las conchas acústicas, durante el verano, y las demás presentaciones en ambientes cerrados o abiertos, que se enmarcan siempre dentro de límites más o menos precisos y limitados.

Hay que anotar que sólo con la proyección de las actuaciones de la OSN a todos los ámbitos del país, mediante la radio y TV prioritariamente, quedaría realmente justificada la alta inversión presupuestal que demanda hoy la Sinfónica para una difusión de relativo alcance. Baste pensar en el escaso público que asiste la mayor parte de las veces a los conciertos de abono que se han programado tradicionalmente en el Teatro Municipal.

Con el mismo criterio, se planearía la difusión a la que se destinan otros órganos ejecutivos, algunos tan fundamentales como el teatro. Este espectáculo, para ser realmente eficaz, tendría que estar igualmente sujeto a los condicionamientos precisos de las cámaras; un teatro pensado y creado para la Radio y la TV.

A propósito de esto, sería interesante consignar un dato tan significativo desde el punto de vista técnico, y referido en este caso al teatro lírico, como la ópera *Myshkin*, del norteamericano John Eaton, inspirada en el personaje central de la obra "El Idiota", de Dostoyewski. Se trata de una ópera compuesta directamente para la TV, y no para el teatro. En ella se incorporan procedimientos electrónicos en el tratamiento de las voces, efectos lumínicos y otros hallazgos técnicos propios de ese mundo nuevo abierto a las grandes masas de televidentes.

En la misma línea, habría que tratar otras áreas del arte, como la danza. Las creaciones dancísticas producidas en y para las cámaras, permitirían superar los desajustes y obligadas fragmentaciones que impone la adaptación a esas cámaras, para las transmisiones de coreografías teatrales. Sería posible presentar coreografías originalmente concebidas dentro de los encuadres propios de la televisión.

Incluso, no debería parecernos insólito ni utópico hablar de una pintura concebida para la TV, ahora que ésta ha accedido a la TV en colores. Con el hallazgo del color, aquel arte puede asumir, en este canal difusivo, las infinitas perspectivas que le ofrecería el dinamismo de la proyección. No dejaría de ser en esencia pintura, que fue tradicionalmente estática, pese a las sugerencias de movimiento que, desde su estatismo, pretendió muchas veces lograr, como en la escuela futurista de comienzos de este siglo. Ahora sí habría conquistado el movimiento real.

Recordamos, a propósito de esto, el primer capítulo del film *Fantasia*, de Disney, en el que una página de J.S. Bach era transpuesta a una secuencia admirable de

Líneas y colores que constituía una auténtica pintura, no por dinámica menos pintura que la tradicional.

Son muchas las perspectivas que podrían abrir en el futuro los medios de comunicación a la creación artística generada desde ellos mismos, más allá de su exclusivo empleo como canales "transmisores" de adaptaciones, más o menos felices, que utilizan obras preexistentes creadas en otras áreas y para otras áreas.

Capítulo V

Cultura y libertad

El hombre es hombre porque es libre. Cualquiera suerte de alienación lo deshumaniza. El mundo de hoy plantea, como una lacra, la triste realidad de la "cultura de masas". Las grandes mayorías viven inmersas en la algarabía inconsistente y superficial de la gran urbe que las aliena. Nunca como hoy, el hombre común ha menester de rescatar su capacidad de silencio y meditación para ser libre.

1. ENTRE LA LIBERTAD Y LA REPRESION

El hombre es hombre porque es libre; porque tiene capacidad de optar. Esto le otorga su especificidad dentro del inmenso y vario repertorio de la fauna que puebla el mundo. Tal es la convicción incontestada y general. Los animales, que no son el hombre —el “animal racional”— poseen en muchísimos casos potencias extraordinariamente superiores, que ejercen en el ámbito tantas veces admirable de lo instintivo. El hombre no tiene a la distancia la visión agudamente escrutadora del águila; ni el olfato increíblemente identificador del perro, ni el vigor físico de muchas fieras, ni la laboriosidad indefectiblemente organizada de la hormiga o de la abeja.

Sin embargo, ha sido puesto como rey de la Naturaleza, porque es el único animal capaz de volver sobre sí mismo en su función de conocer. El hombre reflexiona. Pero en la excelsa dignidad de su conciencia racional está precisamente la raíz de su flaqueza: mientras el irracional cumple infaliblemente su comportamiento instintivo, el hombre afronta el riesgo del error. El hombre puede a cada momento equivocarse, y se equivoca gravemente muchas veces a nivel trascendental. Los grandes errores que han entorpecido y perturbado el curso de la historia, los han cometido casi siempre grandes pensadores.

La realidad de este salto invaluable de la irracionalidad a la conciencia libre, ha sido el gran escollo al que han tenido que hacer frente los científicos investigadores de la "evolución de las especies" para explicar el tránsito de las más evolucionadas hacia el hombre. Todos conocemos el polémico capítulo del evolucionismo darwiniano, con su búsqueda del "eslabón perdido" en la cadena de ese tránsito.

Entre la represión y la anarquía

La libertad es pues la condición que dignifica al hombre "creado a imagen y semejanza de Dios", como nos dice el Génesis; pero condición que da razón al mismo tiempo de sus grandezas y miserias; porque es responsable del ejercicio de su capacidad de optar para el bien o para el mal; es responsable del esplendor o el ensombrecimiento de esa dignidad.

La opción del sujeto, hacia sí mismo y hacia los demás dará razón de la plenitud o la frustración de su realización humana. Las dictaduras, y en general los regímenes totalitarios y represivos, son repudiables porque conllevan necesariamente el deterioro de la libertad y consecuentemente la deshumanización del hombre. Inversamente, la anarquía, de hecho o conceptualizada como ideología, es también repudiable porque atenta, desde el ángulo opuesto, contra la auténtica libertad del individuo e igualmente lo deshumaniza. Ambos —represión y anarquismo— son caminos de deshumanización; actitudes regresivas hacia la irracionalidad.

La conciencia de ser libre

La libertad sólo es realmente tal —y no mero principio abstracto— cuando se vive conscientemente. Y no puede tenerse conciencia de ella, si no tenemos concien-

cia de sus límites; es decir, si no percibimos el orden —más o menos amplio, más o menos exigente— dentro del cual se ejerce. Si se pierde esa percepción, se pierde la conciencia de que somos libres, porque no podemos referir nuestra libertad a ninguna frontera que la circun- de. Por eso la libertad se diferencia de la arbitrariedad y del simple espontaneísmo. La libertad lleva en su entraña la exigencia de una norma que surja de ella misma.

Por eso es recusable, reiteramos, el anarquismo, en cuanto niega toda autoridad, necesaria para sustentar el orden y en cuanto pone en riesgo de desintegración y caos al grupo. Pero al mismo tiempo, ha de recusarse el autoritarismo, que pretende imponer o impone un orden desde fuera de la conciencia libre de ese grupo. Si el hombre acata la autoridad que respeta la norma venida desde la propia creatividad del hombre y desde su propia condición racional, no tolera en cambio el sojuzgamiento impuesto desde fuera y arbitrariamente por el detentador abusivo del poder.

La cultura cimiento espiritual de la libertad y el orden

El equilibrio entre los dos extremos —represión o libertinaje— constituye el gran reto que ha de afrontar la conciencia libre de los pueblos. Y ese reto sólo se responde con la promoción y robustecimiento de esa conciencia libre, afirmando los fueros de su propia identidad y exigiendo su respeto. Vale decir, exigiendo el respeto del orden y la norma generados desde su propia visión del mundo y desde su genuina creatividad. Estas se expresan en la cultura.

Por eso, no hay revolución realmente viable que no arranque desde las raíces culturales del país. Ellas sustentarán la conversión de los espíritus y de la mentali-

dad colectiva toda, hacia la utopía que fecunda e ilumina a la revolución; conversión sin la cual la reforma de las estructuras externas —económicas, sociales o políticas— resultará a la larga mediatizada, distorsionada y falaz.

2. DEL LIBERALISMO A LA LIBERACION

Se trata de la reacción que lógicamente provoca, en las gentes llamadas "de izquierda", la conciencia política liberal. Esta proclama a grandes voces, pero en abstracto, las "libertades" del "mundo libre"; como, por ejemplo, la "libertad de expresión", que sirvió tantas veces en el Perú de antifaz a la dominación capitalista, ejercida a través de los grandes diarios. Lo desmedido de esa reacción está en que no la satisface ningún cambio; ninguno es cuantitativa y cualitativamente suficiente para los, por eso, llamados "ultras".

Estos modernos "espartacos" no se dan cuenta de que su rebeldía, justa y plausible en sí misma, no irrumpe desde una conciencia política verdaderamente libre —aunque sincera y, a veces, hasta heroica— sino desde una conciencia sojuzgada por un apetito de libertad, desbordado frecuentemente hasta lo irracional. Este desborde genera normalmente contradicciones acerbadas entre los mismos contestatarios, contradicciones que los precipitan a la atomización y a la anarquía.

El cambio social debe hacerse desde una conciencia política, fundamentalmente unitaria en sus metas e igualmente sincera, pero no atrapada por el sectarismo. Esta conciencia —que es la verdadera conciencia no "liberal" sino "liberadora"— repudiará ante todo la mendaz "racionalidad" del liberalismo, que otorga igual respetabilidad a la verdad y al error (cada uno con "su ver-

dad"). Esta nivelación resulta prácticamente realizada en nombre del derecho indiscriminado de cada quien a su propia realización individual, según su propio criterio y según su propio interés. Pero la acción liberadora auténtica se cuidará asimismo de no incurrir en la "irracionalidad" de un dogmatismo que no admite diálogo, ni respeta a los discrepantes aún más sinceros.

La conciencia revolucionaria verdaderamente liberadora a la que debemos acceder, es aquella que se sustenta en las premisas reales y concretas de nuestro propio mundo y su circunstancia actual de subdesarrollo y opresión imperialista. "Creación heroica" de un proyecto inédito que realice el ser del Perú; creación que exigirá la conversión interior de cada revolucionario para dejar atrás las últimas inercias de los esquemas individualistas del pasado.

3. LAS FRONTERAS DE LA LIBERTAD

Podemos afirmarlo, aún en los términos más generales. La sociedad humana es un organismo vivo en el que la libertad, que es el atributo esencial de todos los individuos que la componen, sólo debe ser ejercida por cada uno de éstos, cuando realmente se percibe y acepta la frontera que significa la libertad de los demás.

La subsistencia de este equilibrio orgánico genera la necesidad de una autoridad, que lo garantice y defienda, manteniendo la norma que ha de regular las relaciones entre los individuos y grupos de individuos. Esas relaciones son las "estructuras sociales" de cuya transformación tanto se habla y se discute en una revolución para alcanzar sus metas. La libertad irrestricta pues no permitiría en la práctica la subsistencia de un "orden social", porque los intereses diferentes y muchísimas ve-

ces contrapuestos de las partes, que integran ese orden social, crearían conflictos insolubles.

El anarquismo, cuya imagen explicablemente es para el común de las personas la del camino a la extrema contradicción y el caos, en realidad tiene su asiento en un planteamiento que no es el de la mendaz y abusiva "libertad irrestricta" de los opresores capitalistas del liberalismo burgués. Es por el contrario, el planteamiento utópico de la optimista e irreal concepción rousseauniana de la bondad natural del hombre.

El ideal de "igualdad, libertad, fraternidad" de la Revolución Francesa hizo pensar, por ejemplo, a la Asamblea Nacional de 1792, que podrían eliminarse las enfermedades en la nueva sociedad que se esperaba construir, sin abusos y sin injusticias, desde esa bella utopía revolucionaria.

En ese clima de fascinación libertaria germinaron las raíces del anarquismo, que en el siglo XIX preconizaría la revolución y aún la violencia cruenta, para eliminar toda autoridad. Pero no es extraño que esta ilusión de una sociedad de organizaciones federales en un conjunto armónico, que llegaría a ser pacífico, haya alentado hasta nuestros días muchas euforias tan nobles como efímeras.

El conflicto de los sectarismos y la libertad

No hay que confundir esta actitud con la de los sectarios fascistas, por ejemplo. Los anarquistas niegan la autoridad pero respetan las fronteras de la libertad; es cierto que las de un orden utópico, ilusorio. Los fascistas estrechan y endurecen esas fronteras hasta construir un verdadero cerco a toda libertad, tanto la del propio

sectario, que ejerce autoridad aprisionado en su credo, cuanto la libertad de las víctimas de su represión.

Tampoco hay que incurrir en el extremo opuesto de los sectarios ultra izquierdistas que no admiten frontera alguna a la libertad del revolucionario y que juzgan como traición a la causa del cambio el respeto a cualquiera forma de pluralismo. Un planteamiento pluralista es el único que puede prestar en realidad garantía suficiente a una justa y certera percepción de las fronteras de la libertad de cada sector que de veras responda a un propósito lealmente constructivo y revolucionario.

4. EL RESCATE DEL SILENCIO EN LA CULTURA DE MASAS

En cada uno de los individuos que integran la sociedad humana existe una relación permanente entre su vida interior —conceptos, afectividad, impulsos, normas de comportamiento, etc.— y su vida de relación con los demás, en la que esos contenidos interiores se proyectan. Cuanto mayor sea la intensidad y calidad de los contenidos mayor será su impacto en los demás. Es una relación recíproca porque la vida interior y la vida de relación con los demás refluye hacia uno.

El pleno logro de una sociedad consiste precisamente en el acceso a un estado de máxima creatividad y penetración mutua, desde cada individuo y de acuerdo al nivel y capacidad de cada quien. Todos tienen —grandes o chicos— un caudal que ofrecer y una tarea que cumplir.

Pero este caudal y esta tarea, reiteramos, han de ser los máximos posibles en cada persona y para ello es crucial que cada uno cultive celosamente sus propios dones

y cada uno entregue generosamente su riqueza interior. Es necesario estar absolutamente cierto de que, en el nivel más profundo de la convivencia humana —que no es el de las relaciones económicas— somos responsables del crecimiento de los “talentos” espirituales que nos fueron entregados, como dice la parábola evangélica, y que la generosidad nunca empobrece al generoso. Somos responsables de nuestro crecimiento pero también de contribuir al crecimiento de los demás.

El sentido profundo del humanismo

Esta meta de un verdadero “socialismo humanista” no se alcanza, por tanto, si no somos capaces, ante todo, de respetar los fueros de nuestra vida interior. Estos reclaman momentos de silencio que nos permitan meditar. Sólo en la meditación podemos enriquecernos verdaderamente, clarificando nuestras ideas y dignificando nuestros impulsos. Solamente así, enriquecidos, seremos válidamente solidarios y útiles a la edificación de la nueva sociedad.

El drama de los gestores del mundo moderno es que naufragan en los remolinos avasalladores del dinamismo enloquecido y la complejidad de la urbe hipertrofiada de nuestros días, cada vez más tecnificada y cada vez menos humana. Trabajan esos gestores con ideas a media luz y comportamientos precipitados cuando no incongruentes. Así se suscitan contradicciones internas en los constructores más noblemente intencionados, cuando la pasión gravita oscureciendo las mentes y encadenando las voluntades.

La meditación prenda de eficacia

Para ganar autoridad merced a la medida de nuestras

actitudes y la serenidad de nuestros juicios, necesitamos rescatar el silencio que nos ha arrebatado la cultura de masas a los hombres que hemos perdido el hábito de meditar. Rescatar el silencio, que no es pasividad ni adormecimiento sino clima propicio para el diálogo con nosotros mismos, que nos hará lúcidos y operativos. Así, al mismo tiempo, devolveremos a la voz toda su capacidad profunda de expresión humana, redimiéndola de su decaimiento en el mero ruido de palabras vacías de sentido. De este modo, evitaremos infinidad de malentendidos y de contrabandos alienantes. Estos se escudan en la superficialidad de un comercio de ideas, prejuicios y falacias que mantienen y nutren todavía el horizonte mental del hombre común, despersonalizado y sometido.

Rescatemos el silencio de la meditación para que no se cercene cada día la hondura del hombre, desdibujado internamente por una sociedad que lo cerca y lo asfixia "estandarizándolo" desde fuera; y aniquilando por dentro su "originalidad". Redimamos de su superficialidad a una sociedad mecanizada, rutinaria y frívola, juguete del "consumismo" administrado por la codicia capitalista. Libremos batalla para devolverle a esa sociedad, que ha matado el silencio vivo de su reflexión interior, todos sus valores éticos y racionales, tan deteriorados hoy. Hagamos que su voz deje de ser algarabía, inconsistente y bulliciosa. Hagamos que sea, por el contrario, portadora de testimonios y experiencias, ricos y fecundos, tanto para el fuero personal de cada uno de sus integrantes, como para la acción conjunta y trascendente de edificar unidos el porvenir.

5. UN "ENCUENTRO" ESCLARECEDOR

Fue la experiencia de un diálogo televisado en el año

1975. Una vez más, un canal de televisión se convirtió en positiva y esclarecedora tribuna de opinión que planteó a la conciencia ciudadana los problemas medulares del pensamiento revolucionario de la Fuerza Armada. El encuentro se desarrolló dentro de un panel formado, a los flancos de un inteligente moderador, por dos "intelectuales" y dos "trabajadores" que expusieron, desde su propio ángulo cada uno, su manera de enfocar la crítica y la defensa de la Revolución.

Dos mentalidades: Dos perspectivas

En el diálogo se contrapusieron dos culturas, dos sensibilidades, dos actitudes frente a la vida. Contraposición que constituye la irremediable contradicción entre los hombres que, aunque persigan la misma meta de cambio radical, vienen de dos historias opuestas.

Hay que agregar, sin embargo, para disipar toda sospecha de intestina discordia, que los personeros de ambas actitudes eran, exactamente por igual, gentes de la más alta jerarquía ética, y a la vez, del más decidido compromiso y la más generosa decisión de cambio.

Eso no obstante, en su pensamiento, en sus reacciones, en sus vislumbres de una solución al problema planteado, jugaba, más allá del puro ámbito racional, más allá de una ajustada premeditación ideológica, esa espontaneidad instintiva o supraracional que revela siempre, entre gentes leales, lo más hondo de cada personalidad.

Los intelectuales de ascendencia liberal

De un lado, fue la preocupación tradicional del respeto a todas las ideas. "Nadie tiene el monopolio de la

verdad". "Todos somos dueños de nuestra libertad; incluso libertad para suicidarnos, si nos place"; "¿Pero es que en tal caso somos verdaderamente libres?", "¿no debemos acaso oponernos o imponernos al postulante a suicida?" (Las citas las hacemos confiados en nuestra memoria y defendiéndonos de nuestra imaginación, pero con la certidumbre de no traicionar la esencia de lo dicho).

Esa es la preocupación de todos los hijos, aún los más lúcidos, de estos últimos siglos de liberalismo, la de una verdadera "dictadura" de la libertad, hecha principio abstracto, y de una "dictadura" de la juridicidad; olvidando que alguna vez lo legal puede ser injusto y lo injusto legal. Es el horror a ser o parecer represivos — ¡cuán justo horror ante el fantasma del fascismo y nazismo, tan recientes y aún presentes!—; el horror a ser dogmáticos. Y es natural que sea así, si nos movemos en el puro mundo de las ideas. "Las ideas se combaten con ideas". "A nadie puede reprimirse por el hecho de expresar libremente su pensamiento".

Los intelectuales de la "marginalidad"

Del otro lado, en la trinchera mental de los que nunca han gozado de libertad, ni siquiera para suicidarse, porque eso requiere sin duda, de alguna manera, ser "culto"; en esa trinchera sólo preocupan las realidades y las vivencias de cada día. No es que no haya ideas, sólo es que ellas están dramáticamente encarnadas y se conceptualizan en otra forma. Es otra manera de ser intelectuales. No hay tiempo para discutir las ideas, haciendo por un momento, para mejor ver, si es necesario, de "abogado del diablo". No; sólo hay tiempo para identificar directamente al enemigo que nos oprime y nos aliena. En nuestro caso: el imperialismo, generado en la

aguda exacerbación y crisis del sistema capitalista contemporáneo.

Esta es la otra perspectiva: la del campesino y la del trabajador urbano; la de los marginados. Ella importa otro tipo de conceptualización de la realidad social. La crítica y la defensa de la Revolución tienen otros parámetros; los de otra "intelectualidad", que sus sujetos pensantes pueden no calificar como tal. No importa. La crítica en este caso sólo se concibe "para corregir los propios errores proponiendo, si es necesario, nuevas opciones; la defensa es la respuesta decidida y sin contemplaciones para el agresor que pretende desestabilizar la Revolución". Son líneas escuetas y gruesas, pero auténticas y seguras, asentadas en una fe revolucionaria.

Jamás, piensan ellos, podrá triunfarse en la duda o en los condicionamientos previos que detienen la acción mientras se busca el punto medio exacto, el equilibrio preciso entre crítica y defensa de la Revolución en el cielo de las puras ideas, "en el que todo es relativo".

Los términos exigentemente realistas de la Revolución

La revolución, para los marginados, no se hace desde la teoría para deducir la legitimidad de la acción correctiva de los hechos injustos que nos hieren en carne viva. Se hace partiendo de estos hechos injustos para inducir la teoría que legalizará la acción. No es posible, antes de actuar, plantearnos, en obsequio a un rigor plausiblemente "intelectual", tradicional y elitista, por ejemplo: sepamos a ciencia cierta primero, ¿el imperialismo es realmente repudiable?; ¿cómo debe justificarse jurídicamente una acción represiva contra él? ¿sus corifeos y defensores no deben gozar de todas las franquicias, fueros y respetos a la libre expresión, que ellos, es verdad, negaron hasta ahora a las víctimas del capitalismo?

Esto es lo que nunca podrá entender un campesino o un obrero. El peso igual de la justicia y de la injusticia, de la verdad y del error, que acepta el relativismo total de la conciencia neutra del liberalismo ("nadie tiene el monopolio de la verdad"). Por eso, en sus ánimos anida una alergia y desconfianza irreprimible contra los "intelectuales" de ascendencia liberal, aún cuando sean sinceramente revolucionarios. En otra ocasión los definieron como unos señores que hablan un lenguaje ajeno a los hechos y "sólo para entenderse entre ellos".

Para los oprimidos la liberación irrumpe, simple y llanamente, desde una convicción de fe, no desde un razonamiento. El dolor de la miseria es la mejor razón para los que la han sufrido. No entienden el pudor de los hombres cultos que apenas se refieren a "las situaciones límite", para aludir, sin nombrarlo, al caso extremo de tener que reprimir la insidia desestabilizadora. Los campesinos y los obreros reclaman fe en el pueblo que padece. Y como en toda fe, hay algo de ceguera, la ceguera del deslumbramiento ante la verdad que hay que alcanzar.

6. MACARTISMO: EL CANCER ESPIRITUAL DE UN MUNDO QUE DECLINA

Hay lo que muchas veces se ha llamado "enfermedades de época", como cuando, en el esplendor de la sensibilidad romántica, la tisis marcó a tantos "elegidos" cuyo símbolo epónimo encarna, en la literatura, Margarita Gauthier, la heroína del "mal del siglo", creada por Dumas. Hoy, podríamos decir, se padece también una enfermedad de época: el cáncer, que hiere los cuerpos, y algo así como un cáncer del espíritu, la neurosis, angustia que estremece las almas.

Se trata de una verdadera dolencia que tiene sus raíces en la psicosis que padecen grandes sectores de la sociedad, sobre todo las clases altas, como si fuera el índice de la declinación de un mundo que se derrumba inexorablemente, a más largo o más corto plazo. Es una angustia de muerte, más allá de la malicia o la buena fe de las gentes. Entendámoslo bien: es un padecimiento colectivo, una reacción humana, más ancha y más honda que una precisa ideología, y que muchas veces se da sin una percepción cabal de la problemática doctrinaria y política de la época.

La coyuntura histórica

Nadie duda de que hoy avanza una nueva cosmovisión que, a través de múltiples variantes y aún enconadas contradicciones, delinea la imagen unitaria de un planteamiento "socialista" —en lo político, económico, social, cultural, ético, etc.— que agrede a la cosmovisión tradicional "individualista" en todos los órdenes. Sobre todo en el que en ella es prioritario y tipificante: el económico. Son dos grandes imágenes a las que el hombre común, que no hace fácilmente distinguos, reduce los términos síntesis: "capitalismo", imagen de lo establecido, lo tradicional; socialismo o más genéricamente "comunismo", imagen de lo nuevo, lo incierto.

El capitalismo es el sistema que vive, que ha vivido hasta hoy, ese hombre común, aunque lo haya vivido como su víctima, pero con la certeza de lo que es tradicional. Sin embargo, lo sostiene la esperanza de que él, o sus hijos, alcancen alguna vez la otra condición, no de víctima del capitalismo, sino de beneficiario; la del poderoso. El comunismo es la revolución, que promete un sistema nuevo, liberador, pero insólito e incierto. Por eso, se propaga fácilmente la seña imprecisa pero

clave del riesgo: el “comunismo”, como término genérico, que cataliza todos los temores de la gente, término que no se analiza ni discrimina en todos sus alcances y todos sus equívocos. Son dos polos: el de la inercia, que detiene en lo establecido, y el de la incertidumbre, que impide la decisión de cambio. Ambos estados del alma frustran la libertad de actuar, aprisionan al sujeto, y aun propician la neurosis. Toda verdadera revolución supone haber conquistado primero nuestra propia libertad frente al peso de la rutina y frente al riesgo de lo nuevo.

El temor colectivo provocado por la inercia y la incertidumbre del hombre común de las clases medias y aún del pueblo, sobre todo urbano, —los potenciales beneficiarios de los cambios— es un buen telón de fondo para implementar la lucha contra una revolución que ponga en riesgo los intereses del capitalismo. El senador Mac Carthy, del parlamento norteamericano, lo sabía muy bien, y este personaje se ha convertido hoy en el símbolo que encarna la reacción histérica ante todo reclamo popular. El “macartismo” convierte en “Comunismo”, así, impreciso y satanizado, toda voz reivindicativa o libertaria. Es el estremecimiento agónico del capitalismo que a lo lejos avizora ya una crisis mortal.

Capítulo VI

Cultura y crisis moral

La crisis moral de la sociedad contemporánea hace patentes los signos de una verdadera esclavitud en los poderosos de la tierra, sutilmente encadenados por la codicia y el apetito de poder. A ello se agrega una sensualidad desorbitada, que los precipita a los bajos niveles de la pornografía. Frente a ésta, sólo se levanta una "censura" pacata y carcelaria, despreocupada de otras exigencias éticas como las de la justicia social.

Las conturbadoras noticias que en nuestro tiempo tan frecuentemente golpean nuestras mentes desgarran hoy, al parecer, los últimos velos que encubrían la miseria moral de las grandes potencias. Los más fuertes proclaman impudicamente su derecho a violar todos los fueros que pudieran oponerse a su expansión.

Por todas partes, y en todos los niveles, se perfila la imagen pavorosa de una incontenible regresión en el mundo. Agresiones abusivas de los opresores; tráfico de armas que lucra con el genocidio; pornografía, vindicada como legítimo erotismo; demanda incoercible de drogas para evadir la angustia de una vida enloquecida; secuestros, sabotajes, espionajes y traiciones: tales son los contornos del cuadro en que se pierden las diminutas rencillas locales de nuestros contrarrevolucionarios lastimados y nuestros revolucionarios perdidos tantas veces en los errores de su inexperiencia y sus prevaricaciones epistémicas.

1. LA CRISIS EN AMERICA LATINA

Si queremos descubrir las raíces históricas del gran retroceso en nuestro sub-continente americano, nos bastaría consultar el abrumador testimonio del libro de Eduardo Galeano "Las venas abiertas de América Latina". Desde la Introducción lanza sus candentes admo-

niciones: Esta América Latina que crece obstinadamente con sus "120 millones de niños en el centro de la tormenta" y en la que el "desarrollo es un viaje con más naufragos que navegantes".

Nos preguntamos ahora ¿cuál es la relación que podríamos establecer en este viaje, entre la feria de los apetitos económicos con la cultura y el arte? ¿Qué nos dice éste con su lenguaje de símbolos de ese "desarrollo" que percibe la mirada penetrante de Galeano, con angustia que no alcanza a ser velada por su cautivante agudeza y su humor? Las realidades concretas y frías que describe parecen conducir a una senda, sin salida: ellas constituyen la "estructura contemporánea del despojo". Recordando al Dante ¿hemos de abandonar toda esperanza?

Galeano, en las últimas líneas de su libro da la respuesta: "Para que América Latina pueda nacer de nuevo, habrá que empezar por derribar a sus dueños país por país. Se abren tiempos de rebelión y de cambio. Hay quienes creen que el destino descansa en las rodillas de los dioses. . . pero la verdad es que trabaja, como un desafío candente, sobre las conciencias de los hombres" (E. Galeano- ob.cit., pág. 436, Ed. 1982).

Este desafío es ante todo, pensamos, el del rescate de la identidad profunda del pueblo que el arte y la cultura encarnan. Contra ellos nada pueden las agresiones económicas y las bombas devastadoras. Hay pueblos con hambre que no sacrifican sus animales sagrados porque una convicción espiritual puede ser más fuerte que la tortura física. Si todavía somos demasiado débiles para enfrentar la prepotencia de los detentadores de la riqueza, no hay que olvidar que ésta es un ídolo con pies de barro. Restauremos con fe la cultura radical de nuestros pueblos porque sólo desde ella avanzaremos hacia nuestra integral liberación.

2. LA PERVERSION DEL RECLAMO LIBERADOR

Hemos dicho antes que una Revolución sólo puede hacerse desde una conciencia libre; que sólo una conciencia libre puede realmente amar y vivir la libertad. No podemos dar a los demás lo que no poseemos nosotros mismos. Pero el reclamo liberador puede ser pervertido cuando la conciencia del que reclama es perturbada hasta hacerla incurrir en extremos desmedidos e injustos. Por eso, hemos de cautelar esa conciencia, que puede estar acechada por los opresores para hacerla caer en la trampa del celo irracional por los fueros libertarios del pueblo.

La irracionalidad es signo de esclavitud mental. Los opresores de todos los tiempos dominaron en las tinieblas. La injusticia, que es la razón de su reinado, huye de la luz. Es necesario que el oprimido permanezca ciego, en cuanto a sus propios derechos, para tener garantizada su sumisión. Pero, paradójicamente, al otro extremo, el de los revolucionarios, puede producirse otra irracionalidad: la provocada por el deslumbramiento ante el mensaje libertario, ante la "utopía"; deslumbramiento que puede cegar tanto como la obscuridad.

Ese es el caso de los "ultras" de izquierda, para quienes ninguna libertad está suficientemente defendida de la autoridad y así obstruyen todo logro progresivo de liberación. La autoridad es sistemáticamente satanizada por ellos como esencialmente atentatoria contra la libertad del pueblo. Es una ceguera exactamente igual, pero al revés, de la ceguera de los "ultras" de derecha. Para éstos, ninguna autoridad es suficientemente fuerte y capaz de defender el orden. Se sataniza todo anhelo liberador como atentatorio y como amenaza para la tranquilidad del orden establecido.

La actitud exacerbada de los ultras de izquierda sobrepasa las fronteras de lo racional. Pero, como sucede con frecuencia, el extremismo de estos "ultras" termina siendo instrumentalizado y sirviendo a los contrarrevolucionarios, porque "los hijos de las tinieblas" son más sagaces que "los hijos de la luz".

3. LA ESCLAVITUD EN EL MUNDO MODERNO

Habitualmente pensamos en la esclavitud como una condición humana erradicada hoy definitivamente. Esto es verdad únicamente en cuanto institución jurídica; es decir, institución que regula relaciones externas entre los hombres —que es el ámbito propio de lo jurídico—. La esclavitud, jurídicamente, es una relación de dependencia por la que un ser humano sujeta a otro a su dominio, en términos que alcanzan la facultad de disponer de su fuerza de trabajo y de todas sus demás capacidades, incluso, en algunas épocas, de la vida del esclavo.

La esclavitud, en general, significa privación de libertad; pero no en términos absolutos. Hay que distinguir distintos niveles: desde la privación de libertad física, de desplazamiento y acción, hasta la privación de libertad espiritual, más íntima, pasando por la libertad jurídica, en la que se ubica específicamente la esclavitud, que subsistió por muchos siglos en la historia. El prisionero pese a tal situación, temporal o aun perpetua, no es jurídicamente un esclavo, porque no está sujeto a la absoluta o arbitraria decisión de un amo; y un esclavo puede ser moral e intelectualmente libre, como en el caso del legendario fabulista griego Esopo o el Matalaché, tan realistamente imaginado por nuestro narrador López Albújar.

En estos últimos casos, la condición jurídica de las relaciones externas del amo con su esclavo no toca la ca-

pacidad de éste de vivir libremente en el mundo de su imaginación, de su inteligencia y su afectividad. Inversamente, hoy a nivel de los más poderosos de la tierra, que proclaman las más amplias e irrestrictas libertades en sus relaciones ciudadanas, se vive la efectiva esclavitud de tantos hombres totalmente alienados por la codicia, el apetito de dominio y la más desenfrenada sensualidad. Son verdaderos esclavos en un orden no jurídico sino moral. La sociedad contemporánea, en este sentido, es, en gran medida, una sociedad de esclavos.

Orígenes históricos de la esclavitud

La esclavitud nació en los albores del mundo —Egipto, China, India, etc.— y alcanza su apogeo en Roma, cuando más de la mitad de la población la constituyen los esclavos. En todo el mundo antiguo la esclavitud —fuerza de trabajo no remunerada— es el soporte fundamental del orden económico. Por eso va a subsistir por tantos siglos.

El Cristianismo, al dignificar a la persona, deteriora lógicamente la convicción de la validez de la esclavitud, no cuestionada antes. No cuestionada muchas veces, aun por las mentes más esclarecidas y cimeras. Pero el Cristianismo no pudo prohibirla tajantemente, porque se habría derrumbado automáticamente toda la estructura económica del mundo. Se limitó a levantar moralmente al esclavo y a estimular su manumisión por los amos ganados a la fe. Por eso, la institución declina en la Edad Media y deviene —atenuándose— en “servidumbre” o sujeción a la tierra, que es transferida con el siervo.

La conquista de América por los españoles y portugueses inaugura una nueva gran etapa esclavista, coetánea

nea e igualmente extendida, como la generada por Inglaterra y demás países que colonizan Africa y Asia. Así la iniciación del proceso capitalista, a raíz de los grandes descubrimientos geográficos del siglo XV y XVI, pone en manos de Europa el destino del resto del mundo, colonizado por ella.

Las motivaciones de esclavización no van a ser ya las múltiples que la justificaban para la mentalidad antigua: los vencidos en la guerra, el deudor insolvente, la sanción al robo y otros delitos, la entrega de sí mismo para asegurar su subsistencia, por el indigente en la miseria, etc. La explotación económica y la afectación casi exclusiva de la raza negra caracterizan la era esclavista moderna que subsiste hasta mediados del siglo XIX.

Las nuevas formas de una esclavitud subsistente

En realidad, el predominio hegemónico del factor económico, que suscita la avidez del lucro en la sociedad occidental de los últimos siglos, exagera la explotación del hombre por el hombre hasta extremos semejantes a los de la esclavitud. Sin embargo, el mantenimiento de ésta como institución jurídica era ya impracticable, después de las conquistas ideológicas de la Revolución Francesa en el siglo XVIII.

El derecho a la libertad de cada hombre y de todos los hombres ha de irse encarnando en el horizonte mental de los propios dominadores hasta el punto de que el sustento legal de la trata de negros habría de resquebrajarse y desaparecer en el siglo XIX. No es posible olvidar, sin embargo, que en el Perú la codicia de algunos terratenientes se agazapó todavía por algún tiempo, en una verdadera trata de chinos que burlaba el consenso antiesclavista.

Pero la relación injusta que impone la dominación, por la que uno da mucho más de lo que recibe, subsiste en diversas formas de opresión y de alienación, que pueden llegar a ser tan deprimentes y repudiables algunas veces como las de la antigua esclavitud. Así, es verdadera esclavitud la impuesta, desde fuera, por la potencia material de las armas de un país poderoso contra uno débil. Otras veces, cuando se provee de armas a una facción de un pueblo dividido, cuyo sojuzgamiento interesa al proveedor, que lucra con la guerra entre hermanos que se aniquilan entre sí.

Así es también esclavitud, la suscitada, desde dentro, que hunde al hombre en el desdibujamiento de su identidad hasta la enajenación de su propio ser en las manos y la imagen del dominador. Y es todavía esclavitud —acaso la más profunda— la alienación del sectario, prisionero de la ideología, que erige a ésta en dogma inmutable e inalcanzable, aun para la mínima libertad interpretativa de una conciencia crítica, que no se tolera. Todas ellas son formas de un sojuzgamiento, muchas veces sutil y subliminal y por lo mismo más eficaz, en las que se da, en nuestros tiempos, la abyección efectiva y deletérea de una verdadera esclavitud.

4. PORNOGRAFIA: ¡GRAN NEGOCIO!

Uno de los signos de la crisis espiritual de nuestra época es la proliferación de la pornografía. Se levantan olas de espectáculos, muestras y festivales de arte pornográfico. París, no hace mucho tiempo, fue sede de un evento cinematográfico de este tipo, de gran relevancia, y toda Europa fue inundada con la producción de un cine obsesivamente sexual, venido principalmente de Estados Unidos. Incluso se abrieron salas especializadas que sólo proyectan filmes pornográficos.

Pero no solamente es el cine. El teatro, y sobre todo el teatro que pretende ser "de vanguardia", acusa un afán incontinente de esta índole, incorporando, por ejemplo, muestras de "nudismo", normalmente sobrepuesto y sin efectiva congruencia con la pieza representada.

Demás está decir que, por otra parte, la literatura toda —la narrativa, especialmente— está tocada del mismo prurito de mostrarse como arte "liberado", en el lenguaje y en las descripciones. Al mismo tiempo, las demás áreas de las artes visuales, afiches, slides y la propaganda en general, están cuajadas de ingeniosas e impactantes alusiones al sexo.

El expendio de la pornografía

Todas las urbes del consumismo capitalista, que conocen ampliamente las proyecciones lucrativas de la comercialización de lo sexual, aparte de los numerosos espectáculos que ofrecen, están, hoy como nunca, pobladas de tiendas, puestos callejeros, estaciones o aeropuertos, sembrados de revistas, folletos, libros pseudo-científicos, slides, postales, etc. que abordan cruda y desenfrenadamente los mismos temas, vedados antes a la publicidad. Y por esos ámbitos circulan, van y vienen, infinidad de clientes, que en otro tiempo se habrían retraído de hacer manifiesto su interés y curiosidad por tales especies.

No todo, sin embargo, es la vulgar impudicia de la pornografía, por más que se juegue con las palabras para llamarla "erotismo" y así dignificarla verbalmente; ni todo se solucionaría salvando el desdibujamiento de los límites del verdadero amor con el simple deseo carnal. *La pornografía es el capítulo "escandaloso", pero no el más grave de las relaciones del arte y la moral.*

Todos sabemos que arte y moral son valores independientes pero que la "encarnación" de un mensaje inmoral en altos valores estéticos hace más eficaz y penetrante la desviación ética. Es la atracción que ejerce el espíritu perverso desde un cuerpo bello. Por eso, la pornografía explota muchas veces el prestigio del arte; pero puede haber y hay muchas obras de proyecciones morales deletéreas, que mantienen, eso no obstante, un nivel de dignidad y mesura, que las pone a salvo de lo propiamente pornográfico, abyecto y vulgar. Sin embargo, pueden ser a la larga más dañinas. La pornografía es más descarnada, pero no engaña a nadie en cuanto a su ilegitimidad.

Razón del éxito de lo pornográfico

El fenómeno de la proliferación de la pornografía es una de las tantas facetas del consumismo moderno. Está impulsado por la sed de lucro de los traficantes que encuentran allí un rico filón. En el proceso de cambios radicales que vive el mundo contemporáneo, uno de los más característicos es el generado por el impulso de liberación de una sociedad por mucho tiempo reprimida a nivel de su comportamiento sexual y prisionera de los mil y un tabús que le quitaban toda espontaneidad en ese ámbito.

Pesaban sobre ella normas rígidas y externas, ajenas a todo condicionamiento del contexto cultural del grupo humano en el que debían ser aplicadas. No se suscitaba una conciencia moral sustentada en la dignidad del hombre como ser espiritual, motivado por valores éticos y no sólo por exigencias instintivas.

La represión ha provocado, por fin, el desborde y el reclamo del ejercicio sin trabas, de hecho, del amor libre

y, en términos generales, la vigencia de anchos márgenes de libertad para normar los comportamientos amorosos. Aquí se plantea el arduo problema de fijar las fronteras de esa libertad; problema que, al no estar resuelto, permite el desborde de los apetitos antes contenidos. Ese desborde conlleva el promisor ensanche, en lo económico, de la demanda de mercancías que satisfagan esos apetitos más o menos desembozadamente.

Lo que interesa pues al mercader del sexo no es la fijación de aquellas fronteras. Lo que le interesa es que, precisamente porque no están fijadas, la comercialización de los artículos "sexy" devenga un negocio de rendimientos altos y seguros.

5. LA CONCIENCIA MORAL DE LOS DOMINADORES

Hoy como ayer, al dominador no le interesa —léase: no le conviene— que el dominado sea plenamente consciente de su identidad y de su dignidad como persona. Esto podría conducirlo a cuestionar "el orden natural de dependencia" (?): unos han nacido para mandar, (alguien alguna vez nos dijo: "los que hemos nacido clase dirigente") otros han nacido para obedecer.

Pero la "clase dirigente" también tiene conciencia moral y ésta puede muchas veces apuntar: ¿acaso todo hombre no tiene derecho a su libertad, no sólo jurídica sino integral? (social, económica, física, cultural). ¿No nos incumbe a todos responsabilidad en la erradicación de la miseria, el analfabetismo, la incultura, etc. que padecen las mayorías, aunque se trate sólo de los nacidos para obedecer pero que son hombres también?

Sin embargo, los mecanismos subconscientes, que actúan más allá de esa conciencia moral, provocan reac-

ciones instintivas que tienden a hacer olvidar la injusticia del sistema que beneficia a las minorías. Por eso subraya la incapacidad, la malicia, los vicios y hasta la abyección del oprimido. Son mecanismos orientados a cohonestar la opresión y a hacer sentir como impracticable el diálogo horizontal y abierto, como atentatorio al "orden natural" de dominación.

El inferior que reclama un derecho, por justo que sea, normalmente configura la imagen de un "rebelde" y el que difunde entre sus congéneres la toma de conciencia de tal derecho, configura la imagen de un "agitador". La sensibilidad del dominador raramente es permeable a la vivencia de una relación horizontal entre personas, todas ellas, pese a muy diversos niveles de cultura, igualmente respetables, simplemente por su condición de personas.

Por cierto que la diversidad de niveles culturales ha de ser un escollo para la horizontalidad del diálogo, escollo que habrá de soportarse a través de la etapa de transición a un sistema socialista, solidario y participatorio. La acción educativa y la experiencia cotidiana en la gestión económica, política, cultural, etc. irá, no sólo acortando las distancias, sino deparando gratísimas sorpresas al develar insospechados talentos en los que hasta entonces habían permanecido en silencio porque "habían nacido para obedecer" y ni siquiera "para opinar".

La exigencia ética en los oprimidos

Pero este camino de dignificación de los que han empezado a ser, en un proceso de cambios, dueños de su propio destino, requiere un comportamiento de austeridad y sacrificio en los que van a ser favorecidos. Este sacrificio ha de pagarse como precio del acceso a esa digni-

ficación. De no ser así, el cambio tan sólo significaría el acceso al disfrute de las granjerías del poder o acaso al logro de secretas ambiciones agazapadas en el resentimiento de aquellos oprimidos. Estos pueden haber sido pervertidos por el complejo de opresores frustrados.

La raíz de toda verdadera revolución es medularmente ética, sólo así puede suscitar una mística y sólo así puede ser realmente eficaz y auténtica. El capitalismo en crisis lo sabe bien. Por eso, deja correr libremente las aguas de las ciénagas: cultiva la codicia; promueve el apetito de poder (el que está en condiciones de controlar y canalizar); y deja descender y densificar el clima sensual de la comunidad, en el que se agosta y muere toda moción alturada de generosidad y conciencia comunitaria. Por eso, la pornografía es indirectamente un renglón especialmente propicio para la defensa y subsistencia de los intereses capitalistas.

6. PORNOGRAFIA Y "MORALISMO CAPITALISTA"

Antes nos referíamos a la pornografía como un renglón de alto rendimiento para los traficantes del sexo. La prostitución, por lucro o por simple placer, es un signo saltante de las urbes capitalistas. Pero veíamos también que, en el fondo, ese signo respondía a una motivación más específica del sistema de opresión. El dominado inmerso en la sensualidad, el vicio o la abyección, está cada vez en menos aptitud para asumir la conciencia de su propia dignidad y, por ende, percibir su derecho a la libertad y la justicia.

El estrechamiento del ámbito ético a lo sexual

Resulta paradójico sin embargo, que en aquel mun-

do de los dominadores que lucran y defienden su dominación con la pornografía, la conciencia moral esté precisamente casi exclusivamente centrada en torno al sexo. El comportamiento intachable de las personas ejemplarmente morales está medido fundamentalmente en función de su vida sexual.

Se califica desde este enfoque al fidelísimo esposo, celoso guardián del honor del hogar o se condena acremente al repudiable libertino, que se emancipa de todo freno moral o que burla sus deberes familiares manteniendo un fingido respeto por ellos; se exalta a la dignísima matrona, respetable y respetada, o se vitupera a la casquivana, justamente repudiada por las personas serias. Se califica la ejemplaridad de la familia bien constituida, lamentando la relajación que deteriora los vínculos vigorosos del hogar tradicional. Nadie negará la validez y excelcitud de los valores éticos aludidos, pero es necesario advertir que su quiebra es más consecuencia que causa del descenso moral de una sociedad cada vez más individualista y menos espiritual.

Mas, ¿por qué el ámbito moral casi parece agotarse con los problemas del sexo? Para los dominadores, de lo que se trata es justamente de eso. Es necesario que la calificación ética obsesivamente orientada a la evaluación de la conducta sexual, haga olvidar que el ejemplar esposo es, muchas veces, al mismo tiempo, un inmisericorde explotador de sus empleados y obreros; y que el paradigma de los padres de familia, que en unas horas forma la "moralidad" de sus hijos, dedica otras a concertar operaciones de usura, que sumirán en la miseria a otras familias y a otros hijos.

Es necesario que la "pureza de costumbres", según la acepción habitual de los esquemas mentales del capi-

talismo, dé una cobertura ética a la respetabilidad de los hombres de negocios y a sus congéneres "nacidos para mandar". No importa que en cambio, se atenúen hasta su desdibujamiento los valores que atañen a la justicia y que hubieran de frenar la codicia y la sed de lucro de los privilegiados del sistema económico.

Este desequilibrio en la tabla de valores éticos que, como decimos, hipertrofia los que atañen al sexo y minimiza u olvida los que atañen a la justicia social, genera, en lo sexual, una moral cargada de silencios preñados de malicia, de tabús y falsos pudores, distorsionados y evasivos. Moral de conciencias sobresaltadas por escrúpulos morbosos, incapaces de afrontar cruda y limpiamente las realidades naturales creadas por Dios. Si por respeto a su intimidad, pueden ser veladas discretamente por una sana medida, jamás han de quedar cercadas por tapujos pacatos de un fariseísmo que encubre las prevaricaciones o las virtudes a medias de una pureza mendaz.

La trampa del capitalismo

El "moralismo" de los dominadores conlleva lógicamente su reclamo de un atajo a la pornografía en libros, revistas, teatro, cine, afiches, etc., mediante tribunales de censura que tamicen su producción y difusión. Esto —bien lo saben los promotores— agita el ambiente con la protesta de revolucionarios sinceros pero desprevenidos. Su celo por la liberación de toda valla opresiva, sataniza esa censura como intolerable signo de pacatería. No saben tales revolucionarios que, aparte de los jugosos frutos de la mejor propaganda que procura, tal protesta contribuye a distraer a la otra censura, la que reclama la instauración de la justicia social, conculcada por los promotores de la censura sexual. No saben los revolu-

cionarios hasta qué punto son instrumentalizados por el sistema que pretenden destruir.

La lucha ha de ser otra. Hay que cultivar constantemente los valores de austeridad y no de dispendio; de solidaridad y no de egoísmo; de servicio y no de competencia. La moral social e individual se centra positivamente en los valores más altos del espíritu. La ley viene desde dentro de una conciencia libre y no se impone desde fuera como letra inflexible y adusta, que en vez de estimular jubilosamente al bien, ata las voluntades y ensombrece la imagen de la virtud.

Capítulo VII

Una cultura de la violencia (1)

Signo de nuestra época es también la violencia, como fenómeno social, que tan palpablemente experimentamos los países del Tercer Mundo, en lo que se ha llamado con acierto "cultura de la dominación". Esta pretende justificar la violencia como fenómeno natural de la convivencia humana y la asume como una suerte de "violencia institucionalizada". Este signo alcanza incluso los dominios del arte.

1. VIOLENCIA, SIGNO DE EPOCA

Obvio es para todos que la violencia es un signo del mundo contemporáneo. No vamos a describir el fenómeno sobradamente conocido y padecido, sobre todo en las grandes ciudades. La hipertrofia de éstas puede darse en diversos niveles, según el desarrollo de cada país, pero el fenómeno se encarna en los mismos hechos: asaltos a mano armada a personas y negocios, secuestros, terrorismo como arma política o de enriquecimiento abusivo, asesinatos a sueldo, mafias de todo tipo, tráfico de drogas, contrabando en gran escala, etc.

El síntoma de la violencia se hace tanto más siniestro cuanto gana cada vez más, aún a las generaciones más jóvenes. Los porcentajes de delincuencia en menores de edad crecen en forma alarmante. En este momento de la historia en que entra en crisis decisiva el capitalismo como sistema económico-social y político, es lógico que, más que nunca, los hijos generacionalmente cuestionen a los padres. Estos les entregan un mundo en descomposición.

Tan obvio cómo el fenómeno mismo es que la violencia tiene congruentemente que reflejarse en todas las facetas de la cultura; en todos los hechos culturales; aún más, en el sujeto de la cultura: el hombre. En la gran urbe moderna las personas son habitualmente violentas

porque viven sumidas en un complejo de tensiones que no les permite mantener un ritmo sereno y equilibrado de relaciones y actividades normales.

Aproximaciones a un concepto de la violencia

La violencia es un "estado de fuerza", de sobrecarga de energía, que es comúnmente de fuerza física, externa, pero que puede ser también, y muy intensamente, de fuerza psíquica y espiritual, interior (la actitud violenta es casi siempre explosiva pero puede también ser inhibitoria).

La violencia, por otra parte, es un estado excepcional en cuanto no connatural al hombre, por ser una actitud en cierta medida irracional. Esta rompe la racional organicidad de la cosmovisión humana, trastorna el juego habitual de nuestra vida afectiva, exacerbando los sentimientos en un dinamismo acelerado; y precipita la acción, desbordando los cauces naturales de las relaciones entre individuos y grupos de la sociedad. En esto se diferencia la violencia de la acción simplemente "enérgica", que no desborda esos cauces. La energía es siempre racional; la violencia, no.

La violencia, como estado de fuerza y estado no natural, ha de ser, de suyo, "transitoria", sin olvidar que en el caso de las naciones los "tiempos históricos" asumen casi siempre dimensiones que no son las propias de los tiempos individuales. Estos discurren enmarcados dentro del lapso de vida de un hombre y dentro de ese lapso se dan los estados transitorios de violencia. Mientras tanto, la transitoriedad histórica puede ser tan extensa como el paso de la Antigüedad clásica a la Cultura de Occidente —vale decir, de la caída del Imperio Romano, en el año 476, al año Mil, en los albores del Feudalismo— o tan breve como la transitoriedad del Tercer

Reich alemán, entre 1933 y 1945.

Cuando la violencia —estado por esencia transitorio— es conscientemente instaurada como solución y sistema permanente, esta permanencia se justifica falazmente con frecuencia por razones políticas, pero de todos modos vicia en su raíz tal sistema y lo torna antihumano. La violencia, por eso, en los casos en que pueda ser justificable, no pierde nunca su carácter de transitoriedad y no es sino el desborde de la energía que choca contra una situación de opresión y abuso.

Nunca, si es justa, la violencia será conceptuada como sistema permanente. Se apela a ella, o mejor, se llega a ella porque no hay otra solución para restablecer el orden y la justicia conculcados por el detentador de un poder abusivo. Por eso, toda revolución de alguna manera es violenta, aunque no sea necesariamente cruenta. En cambio, toda revolución es de carácter necesariamente transitorio, por más que su transitoriedad pueda ser más o menos amplia dentro de los ámbitos del tiempo histórico de su época.

2. LA PERVERSION DEL PODER EN EL SISTEMA CAPITALISTA

Decíamos antes que la violencia era un signo de nuestra época; signo que, en gran medida, la tipifica. Y la tipifica porque expresa la culminación de un proceso. La dinámica interna del individualismo generado por la cosmovisión antropocéntrica advenida con el Renacimiento, ha conducido, por lo menos, a tres fenómenos sociales cada vez más acentuados y encadenados entre sí: en primer término, la atomización de la comunidad en desmedro de la naturaleza esencialmente comunicativa y social del hombre; luego, la deshumanización de la

convivencia humana, cada vez más competitiva, dura y egoísta; y por último, la materialización de la vida, en la que el factor económico, de suyo humano e imprescindible (como nuestro cuerpo en nuestra indisoluble unidad de cuerpo y alma) rige en términos hegemónicos toda la vida.

El desequilibrio generado por el individualismo

La primacía del factor económico ha producido un desequilibrio en las relaciones de la sociedad humana a favor de los más dotados para alcanzar las metas materiales; desequilibrio consistente en una concentración de poder en las minorías que constituyen esos mejor dotados. El anhelo de poder es legítimo en tanto éste significa una garantía de supervivencia y afirmación del propio ser.

Este es el sentido vital de la lucha por la existencia: el poder es un medio para lograr éxito en esa lucha. Pero la justicia en el uso del poder exige que el medio no se convierta en fin; ese uso es injusto cuando se hace ego-céntrico, cuando no trasciende el puro interés individual y no beneficia también el interés de los demás.

El ejercicio del poder se da normalmente y recíprocamente en las relaciones humanas porque todos somos dependientes, los unos de los otros, de acuerdo a la función de cada uno. Nadie es absolutamente suficiente. Pero la perversión del apetito de poder desborda los límites de su propio ámbito. Entonces, cuando pretende asimilarlo todo, se produce la violencia por la sobrecarga de fuerza de ese apetito desmedido.

Por eso decimos que la primacía del poder económico sobre los demás poderes culturales, sobre todo de orden espiritual, ha producido un desequilibrio. Las mino-

rías económicamente fuertes han absorbido esos poderes culturales en forma de que el saber, la ciencia, la técnica, el arte, etc. han pasado a ser patrimonio de sus miembros o de aquellos individuos dotados, que ellos acogen. La cultura de dominación, por eso, clasifica a los sectores adinerados, que son minoritarios, como "clase culta" y relega a los sectores pobres, que son mayoritarios, a la categoría de "clase inculta".

La perversión de las conciencias en la cultura de dominación

Pero las minorías dominantes, para mantener y robustecer su poder, oprimen a las mayorías dominadas, cuyas fuerzas debilitadas se agotan en la lucha por subsistir. Así la cultura de dominación genera una cultura de la violencia, que emerge de una conciencia humanamente deformada en el opresor, conciencia que legitima a sus ojos la injusticia como un orden "natural".

A su vez, la experiencia y vivencias cotidianas de los dominados generan habitualmente en éstos una conciencia igualmente deformada de conformistas, alienados o escépticos. En esta forma subsiste y se robustece la dominación; no sólo a nivel individual sino a nivel de las estructuras que los dominados —conformistas, alienados o escépticos— integran dentro de la sociedad. Por eso, las minorías opresoras, para mantener la relación de poder que las favorece, guardan celosamente el control de las estructuras sociales, administrativas, políticas, estatales, castrenses, culturales, etc. y las instrumentalizan haciéndolas canales de su acción.

"Concientización": el gran riesgo para los dominadores

Sin embargo, la dinámica interna de toda cultura sig-

nifica un proceso de sedimentación de un substratum de conceptos, valores y de formas, consecuentes a esos contenidos, que llamamos "orden establecido" (establishment). Eso no obstante, no son por sí inamovibles. Eso quiere decir que pueden ser en cualquier momento, merced a circunstancias propicias, sometidos a crítica por los mismos sujetos que los han asumido y pueden ser evaluados por ellos mismos de manera distinta y con distinta calificación a la tradicional. Esto es lo que se llama "concientización", fenómeno temido y repudiado por los dominadores, en vista del riesgo que esta revisión puede entrañar para sus privilegios.

Claro está que si el dominado toma plena conciencia de la injusticia de que es víctima y detenta algún tipo de poder eficaz (como la fuerza de trabajo o las armas) reaccionará normalmente (salvo caso de total despersonalización) contra el dominador con tanto mayor ímpetu cuanto más profunda sea esa concientización. Como es de suponer, ésta aflora primero en sectores reducidos que se constituyen en "vanguardias", las que se enfrentan a los "manipuladores" al servicio de los poderosos.

En este caso, como en el de los dominadores, la cultura de dominación ha generado una cultura de la violencia, pero a la inversa. En vez de legitimar la sobrecarga de fuerza que respalda la injusticia, quiebra la relación injusta que ahora ha sido denunciada como "injusta" y no como "natural". Esta cultura violenta pero ahora de signo liberador, supone y ha de exigir continuamente una clarificación de sus contenidos conceptuales y valorativos y una revisión constante de sus nuevas estructuras liberadoras. Si no es así, corre el riesgo de desviarse, deformarse y hasta pervertirse en una acción represiva en la que el poder, de que dispone, en vez de restaurar el orden auténtico lo trastoca en un régimen de tipo fascista tan perverso como el anterior.

3. ASPECTOS DE LA VIOLENCIA

Violencia, por cierto, siempre la hubo a través de la historia del género humano y ésta, para muchos historiadores fue principalmente el recuento de las guerras entre los pueblos; de sus competencias y sus anhelos de dominación de unos sobre otros. Algunas veces aún, esos empeños guerreros persiguieron la utopía del dominio de todo un mundo, como el Imperio Romano Germánico de Occidente, forjado a fines del siglo VIII por el genio de Carlomagno, en el mundo europeo.

La violencia institucionalizada de los tiempos de paz

Pero al tratar del fenómeno de la violencia en la sociedad contemporánea no nos referimos necesariamente a la guerra propiamente tal. Nos referimos a lo que pudiéramos llamar violencia social o "violencia institucionalizada"; a la producida en el complejo de las relaciones de individuos y grupos en el seno de la sociedad; nos referimos a la violencia en la competencia entre personas o entre sectores, que hoy llamamos "lucha de clases". Esta última, sobre todo, genera una violencia que se da en el seno de un país que sin embargo vive un orden y un estado "oficial" de paz.

Una distinción semejante podríamos hacer entre el estado de guerra cruenta que puede afectar las relaciones externas de dos países, y la pugna, a veces por demás violenta, de lo que se ha llamado después de la Segunda Guerra Mundial, la "guerra fría", precisamente porque no era lucha armada a sangre y fuego. Esta era simplemente una suerte de pugna de ideologías, de presiones económicas, de presiones psicológicas o de campañas de exaltación o desprestigio de las posiciones contrapuestas. La guerra fría, a nivel de empresas trans-

nacionales, por ejemplo, era un caso de violencia en período "oficialmente" de paz, semejante al de las tensiones internas entre las clases dominadoras y dominadas de un país.

Las tres actitudes violentas de las bases dentro de un estado

Las tensiones de la lucha social que irrumpe desde las bases, pueden definirse en tres actividades violentas contra los retardatarios, las que se configuran según la normal procedencia de cada sector de violentos. Ellas son:

La actitud de los revolucionarios extremistas, para quienes todo empeño de cambio es insuficiente, cuando no desleal a la exigencia del proyecto liberador auténtico. Comúnmente, éstos perciben las dificultades certeramente, pero no quieren sacrificar un ápice de la "utopía" para encontrarles solución realista. Sus personajes son normalmente los universitarios y los intelectuales "ultras", muchos de quienes incurren en una amarga irracionalidad que sirve a maravilla a la contra-revolución.

Otra es la violencia de los revolucionarios realistas que atinan a canalizarla para no terminar sirviendo el interés del enemigo. Ellos saben que es necesario tener la generosidad de arriesgar a cada rato el prestigio personal para luchar eficazmente en la arena política, cuando de otro modo no puede salvarse la revolución misma. Estos vienen casi siempre de las pequeñas burguesías lúcidas, que han sido capaces de superar el arribismo tradicional de las clases medias, o vienen de estratos populares sanos.

Queda una tercera actitud pseudo-violenta; la de los

“contestatarios en evasión”. Estos protestan y hacen la revolución en el nivel de los gestos y las audacias espectaculares y superficiales de los pelos largos, la suciedad de los trajes y los cuerpos, las drogas y la promiscuidad sexual. Son comúnmente burguesitos inconformes, que optan por un “heroísmo” placentero y barato, que condena el sistema, pero que no se decide a afrontar la pelea directa en el campo, cuerpo a cuerpo, como lo hace el revolucionario auténtico, para construir el mundo nuevo.

Las tres actitudes se reflejan en la cultura, generando incluso algunas formas de arte características de cada una.

La violencia desde el poder

En el proceso histórico de los pueblos, la violencia desde el poder reviste normalmente cuatro formas: la violencia revolucionaria pluralista, que precipita el ritmo del proceso hacia el futuro, respetando la actitud crítica de sectores sanos y sinceros que discrepan en la vía del socialismo; la violencia de la revolución estatista y totalitaria, que avanza también a la meta socialista pero sin tolerar ningún pluralismo; la violencia regresiva del fascismo, igualmente totalitario y estatista, centrada de facto en un poder unipersonal absoluto; y la violencia “institucionalizada”, que pretende detener la historia en un sistema conservador que resultará necesariamente regresivo, hasta que estallen sus presiones internas injustas y deshumanizantes, estallido que podrá ponerle fin.

Cada una de estas formas se refleja en una cultura “comprometida”, “dirigista” o “académica”, según los casos.

4. LA EXPRESION DE LA VIOLENCIA EN LA CULTURA

Si la violencia es una característica saltante del mundo contemporáneo, es lógico que éste genere una cultura que la exprese en sus diversas facetas. La cultura en su sentido específico de "valor" se concreta en hechos y actitudes que efectivamente hoy percibimos, con harta frecuencia, en términos de violencia. Estos términos de violencia se dan porque es un mundo en trance revolucionario contra estructuras injustas o en trance de represión para perpetuarlas.

En la educación

Ya en la educación de las nuevas generaciones pueden deslindarse ámbitos como el de la "educación liberal" subsistente, que es el de la educación de los dominadores. Ella se da en una escolaridad que selecciona y radica al alumnado hacia el coto minoritario de las "buenas familias", y separa a los niños de las niñas, de acuerdo a la sobresaltada escrupulosidad moral burguesa. En este ámbito se imparte una instrucción destinada a justificar como "natural" la violencia institucionalizada del "establishment"; "educación para ser conservadores, para ser egoístas, para ser finalmente contrarrevolucionarios".

Pero existen casos más agudos de educación para la violencia, como los instaurados en regímenes fascistas. En ellos se reviste a la violencia, que se inculca a los jóvenes, con las galas de la gallardía y la convicción de la superioridad de la raza, la cultura o el destino histórico imperial de un pueblo. Se cultiva prioritariamente la agresividad y el belicismo de la juventud, con el ideal de un nacionalismo excluyente y orgulloso que aspira a la hegemonía y a la expansión.

En la política

La violencia —y aquí estamos en el orden ético— es, como lo hemos dicho, un estado de fuerza, fuera de lo normal, y consecuentemente siempre transitorio. Como estado psicológico, por sí mismo no es malo ni bueno, pero se hace perverso cuando se perpetúa, porque deteriora el estado natural del hombre, perturba su racionalidad, vale decir lo destruye.

Es lo que pasa en el ámbito político cuando pretende justificar un régimen y un orden injusto como naturales y deseables en vez de impugnarlos y destruirlos. La violencia que libera de la injusticia, restableciendo el orden justo, es la violencia revolucionaria cruenta o incruenta. Ella nunca pretende perpetuarse y configurar un régimen permanente que ha de aceptarse como "natural".

En la ciencia y en la tecnología

Se deduce de lo que acabamos de decir, que la aceptación de la violencia ha de estar siempre en función del hombre. Por eso, incluso la ciencia y la tecnología han de apreciarse en relación al destino que se les dé cuando se trata de crear o implementar instrumentos de violencia. En tal oportunidad ha de cautelarse aun la desmedida satisfacción —simiente de soberbia— del hallazgo científico por sí mismo. Hay que evitar el riesgo de terminar anteponiendo esa satisfacción al fuero de lo humano. No es admisible, por ejemplo, producir especies despiadadamente destructivas y dolorosas, como en el caso de las armas químicas y biológicas en la guerra.

El apetito de la Verdad —en este caso verdad científica— no debe dissociarse del apetito del Bien, el hombre

ha de vencer la tentación de su propia deificación en la posesión ilimitada del saber, que deja de ser Sabiduría. Ello puede acarrearle sanciones como el espectro que atormentó al inventor por haber hecho posible la bomba atómica que destruyó Hiroshima.

El Génesis habla, con su idioma de figuras y símbolos, del árbol de la sabiduría, cuyo fruto había sido prohibido a los humanos. ¿Porque debían permanecer en las tinieblas? Ciertamente que no. Pero el tentador, dice la Escritura, les prometió que si comían ese fruto "serían como Dios". Esa era la violencia de la verdad, que deslumbra al hombre hasta pretender deificarlo, hacerlo "como Dios" y por eso, precisamente, lo deshumaniza y lo pierde. Esa es la tragedia de la soberbia del científico cuando se deja cegar por la luz de la Verdad.

La mitología griega, a su vez, creó el mito de Prometeo, el ambicioso raptor del fuego celeste que entregó a los hombres, lo que atrajo a éstos el castigo de los dioses. ¿Porque el saber es perverso en sí? Repetimos: no. Sólo lo pervierte la violencia de su poder cuando pretende desbordar la frontera de su condición y destino humano.

En nuestro siglo puede hablarse de una cultura de la violencia. Esta cultura crea un sistema de valores destinado a justificar el poder desorbitado de los grupos humanos que ansían dominar al mundo a nivel transnacional y planetario, como la humanidad seducida por Prometeo.

Este poder sojuzga a la ciencia y la aparta cada vez más de la Sabiduría. La sabiduría es posesión de la Verdad, lograda en los avatares de la experiencia cotidiana, no para dominar y destruir sino para edificar en el amor.

Bienvenidas la ciencia y la tecnología que perfeccionan la sociedad humana en la solidaridad para todos, no en la prepotencia de unos pocos, que deshumaniza y perverte los frutos del trabajo científico y técnico.

5. LA VIOLENCIA EN EL ARTE

La creatividad artística es el don otorgado, a los artistas, de encarnar en formas estéticas —no necesariamente “bellas”, en la acepción clásica y académica del término—, contenidos humanos de los más diversos tipos. Lo específico del mundo estético es la “plenitud” de la expresión de esos contenidos en lo que les es esencial; lo que los filósofos clásicos llamaron muchas veces “esplendor” (de la verdad, del orden . . .). Repetimos: expresión plena de la esencia de las cosas.

Por eso, podemos entender muy bien que el artista está en aptitud de expresar la “plenitud” de la violencia, en cuanto estado psicológico y espiritual, vitalmente intenso, excepcional, transitorio o represivamente institucionalizado, cualquiera sea su grado. En esto, “plenitud” no significa necesariamente clímax, sino expresión cabal de lo que es la esencia de lo violento.

Expresiones de la violencia en la historia del arte

Esto explica que, a través de la historia, el arte haya encarnado estéticamente la violencia, tanto en sus realizaciones compulsivas cuanto en sus realizaciones represivas. En un caso, el arte dinámico que expresa el trance de cambio, positivo o negativo, a ritmo acelerado; en otro, el arte pesante y estático que expresa la represión de ese cambio. En nuestro siglo ambas formas de violencia son signo de época: reiteramos, la compulsiva y la represiva. Estos perfiles se contraponen a los de épocas re-

lativamente "estabilizadas", en las que el arte asume formas y ritmos más o menos equilibrados y, digamos, apacibles, favorablemente acogidos por el consenso general de la sociedad.

Las expresiones estéticas —hoy tan diversificadas y cada vez más libres de los encasillamientos tradicionales de "bellas artes" y artes "útiles", artes "menores" o "artesanales"— gravitan, más o menos intensamente, hacia el cumplimiento de su función de signo histórico. Cada arte, de acuerdo a sus propias potencialidades para expresar alguna forma de violencia.

Es lógico que la represión y la prepotencia encuentren su natural lenguaje en la monumentalidad arquitectónica, como en los viejos "imperios" asirio o persa, del Antiguo Oriente o en el romano posterior. Esta monumentalidad se resuelve como el esplendor de la pesantez, espejo de una cosmovisión materialista y pragmática. No es la monumentalidad ascensional e irradiante del gótico, en el que la Edad Media canta su misticismo en la piedra de las catedrales. Otro exponente del espíritu represivo y prepotente en la Antigüedad es el que se dio en lo que llamaríamos la monumentalidad o gigantismo de las orquestas y coros de la Roma Imperial, que ponía en escena más gente que antes Grecia en todo el teatro.

El arte expresión de la violencia de los alienados

Pero no sólo la violencia estática, que puede trasuntar muy bien la arquitectura. No es sólo la violencia del opresor sobre el oprimido, la que pretende sustentarse en un derecho natural que garantice a los fuertes el orden, con una máscara de justicia falaz. También encuentra su connatural lenguaje en el arte la violencia, no precisamente sobre el oprimido, sino desde el alienado, que es un oprimido que, consciente o inconscientemente,

acepta la opresión. Es la violencia que irrumpe en las urbes de países subdesarrollados, partiendo desde la eferescencia ciega de los despersonalizados o pervertidos miembros de la sociedad de consumo. Es la codicia sedienta, el apetito frustrado del poder, la ambición y el arribismo insatisfechos.

En este bajo fondo de miseria espiritual se corrompe la protesta; se corrompe la dignidad y la solidaridad humanas de la revolución. Es la misma prepotencia que los opresores ejercen desde arriba, pero que en este caso es ejercida por los alienados, desde abajo. Igualmente, son cubiertos por las realizaciones artísticas de la violencia, los ámbitos de las tiras cómicas, historietas, afiches y otras vías de lenguaje plástico que asumen sentido estrictamente comercial. Siempre es la exaltación de la fuerza antes que la del derecho; la primacía del logro inmediato antes que del respeto a la norma; de la habilidad y la astucia antes que de la honestidad; siempre es la exaltación del "héroe" que triunfa porque es fuerte sin preguntarnos si ejerció su fuerza legítimamente.

En ninguno de estos casos el arte de los alienados encarna la violencia noble y transitoria de la revolución, la que reclama un mundo de solidaridad y de justicia para la sociedad humana; es la violencia que se impone por el interés del opresor o por la abyección del sometido.

Capítulo VIII

Una cultura de la violencia (2)

El más sugerente ejemplo de la violencia en el arte nos lo brinda la música, que la sugiere por la sonoridad y el ritmo. Es fácil seguir ya la espiral de creciente violencia desde los estremecimientos románticos del siglo pasado. La violencia se agudiza después, en los bulliciosos arrebatos del jazz, que invade Europa en la post guerra del 14, y en las estridencias de la música "pop", que desde las salas de concierto gana la calle, después de la segunda guerra mundial.

1. LA EXPRESION DE LA VIOLENCIA EN LA MUSICA (enero y febrero de 1976)

La música, arte exclusivamente dinámico, liberado por sí mismo de toda atadura plástica que lo arraigue tangiblemente al espacio, parece la expresión estética más apta para encarnar el dinamismo y transitoriedad de la violencia como estado psicológico del hombre. Hay dos elementos esenciales en ella que explican claramente esta aptitud: la sonoridad y el ritmo. Esos dos elementos pueden asumir las características más adecuadas para transmitir al oyente la impresión de violencia, características que se desarrollan lógicamente de modo especial en las épocas en que la violencia se intensifica en la vida misma.

La violencia en las sonoridades: intensidad, timbre y disonancia

La música crea sus formas —formas que se realizan en el tiempo— en el mundo de las sensaciones sonoras. Estas son asumidas por un “pensamiento musical”, que las delinea y les da sentido. Merced a ese “pensamiento”, o conjunto de “ideas sonoras”, la música no es un mero conglomerado arbitrario de sonidos, sino una creación humana, trasunto de su espíritu y del tipo de creatividad del que ha sido dotado el artista músico.

Uno de los atributos de las sonoridades musicales, así como de cualquier otro tipo de sonoridad, es su "intensidad". Esta puede ser más o menos acentuada, desde la más leve, del susurro o del eco, hasta la más ensordecedora del júbilo, del horror o de la violencia. Esta, pues, tiene como uno de sus signos en la música, el de la intensidad sonora que corresponde a la sobrecarga de energía vital que constituye el estado de violencia, en sus dos posibles actitudes a las que antes aludíamos: la compulsiva y la represiva.

En ambos casos, la intensidad se realiza, merced a la amplificación de la sonoridad de cada instrumento por sí mismo, bien sea por el ensanchamiento de sus dimensiones, o gracias a aditamentos técnicos, como hoy pasa con la guitarra eléctrica. Igualmente, la intensidad se realiza merced a la ampliación cuantitativa de los conjuntos instrumentales como de los conjuntos vocales, vale decir, los coros. Y no sólo ampliación sino complejidad de tales conjuntos, que los hace muchas veces más impactantes y desapacibles.

Otros atributos de la sonoridad, que pueden hacerla apta para la expresión de la violencia, son: el timbre de los instrumentos empleados, que abre un margen de posibilidades imprevisibles de estridencias y otros excitantes sensoriales y sicomotores; y la armonía, que abre a su vez otras posibilidades de expresión violenta, en disonancias audaces no resueltas, en inestabilidad armónica y en aparentes incongruencias tonales que fungen de signos de irracionalidad.

El advenimiento del ruido a la música

Debe agregarse todavía un atributo más a la sonoridad, y es el ruido, elemento especialmente significativo

en nuestra época. El ruido se ubica hoy al mismo nivel de importancia, a cada momento, que el sonido que tradicionalmente se llamaba "determinado"; es decir, precisable en su altura o gravedad, o sea sonido propiamente musical. Esta distinción entre sonido y ruido ha perdido hoy importancia, paralelamente al deterioro del melodismo.

Conocida es la primacía del ruido en la música primitiva y hasta qué punto es parte en la expresión de la euforia y la agresividad de su contexto sociológico. La música culta de los Tiempos Modernos —para radicar la observación en nuestro ámbito histórico— relegó el ruido a la condición de complemento sonoro, aceptable solamente para subrayar el ritmo. Sólo en el siglo pasado empiezan los instrumentos de percusión a desempeñar una función cada vez más importante en la orquesta. Este avance ha llegado a otorgarles actualmente una significación del más alto rango, en la medida en la que se ha producido la asunción artística del ruido dentro del lenguaje musical de una época caracterizada por la agresividad y la violencia.

La violencia en el ritmo

El discurso sonoro, fluyente e inasible de la música, aparentemente se hace "tangibile" de algún modo merced al ritmo. Sus combinaciones de acentos, sonidos y silencios segmentan ese discurso, creando "espacios". Tanto la intensificación como la aceleración del ritmo, dan solidez, penetración y contundencia a esos espacios, que agreden, diríamos así, al oyente.

Por eso, es claramente explicable que, tanto la fuerza impositiva de regímenes políticos como el dinamismo propio de todo cambio revolucionario, se expresen

en alguna forma de exaltación del ritmo. En un caso será la "cuadratura" regimentada de la violencia, como en el otro, su "irrupción" liberadora. Ambas se encarnan en el ritmo del lenguaje musical. Incluso cuando la irrupción liberadora no arranca desde niveles profundos, como pasa en la violencia espectacular, y al fin y al cabo evasiva, de la subversión "hippie".

2. LA EXPRESION MUSICAL DE LA VIOLENCIA EN EL CAPITALISMO

Las tensiones generadas por las presiones y opresiones del sistema capitalista, que están llegando a su clímax en el mundo de hoy, son la culminación de un proceso que el mundo de Occidente ha vivido a través del siglo XIX. Este proceso ha sido configurado por el enfrentamiento de las dos grandes corrientes socio-políticas: el capitalismo, que agudiza sus aristas deshumanizantes con el desarrollo de la gran industria; y el socialismo, que reclama la vigencia de los principios de libertad, igualdad y fraternidad humanas, prometidos por la Revolución Francesa. Se constituyen dos frentes antagónicos: la burguesía y el proletariado.

El socialismo romántico

La violencia de los revolucionarios, líderes y vanguardias del pueblo, agita un primer tramo del enfrentamiento. El pueblo había sido burlado por la burguesía, beneficiaria de la tarea cumplida por la guillotina, que erradicó el poder omnímodo de la aristocracia. La protesta del pueblo por esta burla inspira el socialismo de la etapa romántica, que lucha, en 1830 y 1848 contra la Restauración Borbónica y contra Luis Felipe. La protesta de los inconformes alentará el ímpetu liberador y grandilocuente del romanticismo de Berlioz, Liszt y

Wagner, para citar tres ejemplos cimeros de esplendor y fuerza libertarios en la música.

Con Berlioz empieza el ensanche cuantitativo y cualitativo de la orquesta; es el primer gran genio del "color instrumental" y las "imágenes sonoras". Incluso encarna una irrupción de verdadero gigantismo con su Réquiem, para coros, gran orquesta y cuatro orquestas complementarias de cobres; y su Te Deum, para dos coros de 100 voces cada uno, coro infantil de 600 voces, orquesta de 200 instrumentistas y gran órgano.

Liszt, un concertista que triunfa como verdadero "ciudadano del mundo" musical, crea un estilo pianístico espectacular, de sonoridades luminosas y metálicas, contrapuestas al pianismo intimista de Chopin. Y Wagner, después de su fallido empeño revolucionario de 1848, encarnará su ideal socialista en la Tetralogía, cúspide grandiosa de sus dramas líricos, que estremecieron a Europa y cuestionaron la tradición operática italiana y francesa.

La violencia del capitalismo triunfante

El triunfo del capitalismo, que políticamente simbolizó, en un primer momento, el Imperio burgués de Napoleón III, después de la caída de éste en 1870, va a gravitar, en sus expresiones musicales de violencia, hacia la prepotencia prusiana del II Reich, creado por Bismarck, en 1871.

El socialismo, dominado, continuará sin embargo su tarea subrepticia, sobre todo sembrando ideas que harán un camino subyacente para esclarecer y defender los derechos del proletariado oprimido. La gran industria, el colonialismo y la lucha por ganar los grandes merca-

dos, cubrirán el último tercio del siglo XIX, con la "paz armada" entre las altas potencias europeas.

La música, como todo arte, se inspira en el clima impositivo de una sociedad que, a juicio de Paul Henry Lang acusa "carencia de ideales espirituales, sumisión al materialismo y al tecnicismo y un hambre por lo sensacional y el "bluff" que hicieron vacilar los valores filosóficos y estéticos" (La Música en la Civilización Occidental - pág. 820, Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1963). Sin embargo, en medio de este naufragio de lo espiritual, emergen algunas grandes figuras, que desde luego hacen su grandeza también sobre términos de "virtuosismo" orquestal y de gigantismo sonoro. Ellos son, sin perjuicio de su jerarquía artística, la encarnación de la violencia represiva que provocará el estallido de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa de 1917.

Gustav Mahler y Richard Strauss, en la órbita germana, por ejemplo, levantan el monumento de sus obras grandiosas, mientras la Francia, derrotada y frívola, se conforma con el melodioso y cómodo arte burgués de la Belle Epoque. Sus grandes músicos —como Debussy, el genial— se refugian en los cenáculos elitistas de pintores, compositores y poetas, marginados por el "haut monde". Este vive plácenteramente las vísperas de la tragedia europea de 1914, entre los ritmos ligeros de las operetas de Offenbach o las amables melodías de Mannon, Werther, Thaís y demás óperas de Massenet.

3. LA IRRUPCION DEL JAZZ EN EL SIGLO XX

La Guerra Mundial del 14 trazó la primera línea de deslinde de la gran frontera histórica que se extiende en todo el período entre "dos guerras", para culminar en la Segunda Guerra Mundial. Después de la línea que marca

esta última, empieza ya una nueva etapa, iniciación sin duda de un nuevo capítulo de la historia de Occidente.

Estados Unidos irrumpe el 14 como protagonista incontestado en la escena del mundo, no precisamente por reclamar el idealismo del presidente Wilson, cuanto por hacer valer la capacidad de su país para fungir de redentor en la debacle económica europea. La economía del mundo gravita, desde entonces y más que nunca, hacia el gran imperio norteamericano, que consolida el hegemónico poder que hasta hoy detenta.

Significado sociológico del jazz

La expresión musical urbana, y explicablemente violenta, de este imperio fue "el jazz". Mientras en la Europa de las primeras décadas del siglo XX las innovaciones más audaces eran frutos de círculos tan elitistas como el de Arnold Schönberg o personalidades tan singulares como la de Igor Strawinsky, el jazz era también un lenguaje nuevo pero no individual sino colectivo, una música "cuasi folklórica", "más una manifestación sociológica que música" como dice el investigador norteamericano Gunther Shuller (*El Jazz - Sus raíces y su desarrollo*, pág. 15, Ed. Víctor Leru, Buenos Aires, 1973).

Incluso, se hace patente una relación "sociológica" distinta entre los productores de esta nueva música. Entre el compositor que crea y el ejecutante que improvisa, se acorta la distancia tradicional; ahora, resulta difícil el deslinde. La gran figura de Louis Armstrong, trompetista, director de orquesta e improvisador eximio, no es precisamente un compositor, pero es considerado hoy "el padre del jazz clásico". Sin embargo, lo creativo, tradicionalmente exclusivo del compositor, se da ahora muy cerca, y como confundido, en una figura auroral:

Jelly Roll Morton, pianista, bohemio y fantaseador, autor de infinidad de melodías, que asumió la avasalladora corriente de la nueva música, corriente que hoy es ya "tradición".

El otro gran exponente de creatividad, que se mantiene hasta nuestros días pero que es ya también "historia", lo encontramos en Duke Ellington y su orquesta. Recorre todavía el mundo ante el entusiasmo de los "viejos" que vieron nacer el jazz y la benévola condescendencia de los "jóvenes", que lo han superado. Pero al tratar del jazz —música "cuasi folklórica", según Shuller— poco o nada pensamos en compositores.

La imagen del "Jazz-Band"

Lo impactante para Europa —digamos principalmente París, capital del mundo cultural en la post-guerra del 14— fue una nueva imagen, una nueva vivencia musical placentera, exótica, agitada. Indudablemente aparecía violenta y revolucionaria pero con una violencia triunfalista. La característica más obvia era la actitud gesticulante de los instrumentistas. Había quedado atrás la actitud reposada del ejecutante tradicional, que servía a su señor y sus contertulios en la residencia principesca, o que servía al público, en la vieja sala de conciertos.

El jazz era ya entonces comunicativo, dinámico y hasta agresivo. Además, el "jazz-band" introducía instrumentos nuevos o instrumentos conocidos pero ahora con funciones no académicas: el saxo, el trombón, la trompeta, el contrabajo, etc. Y sobre todo el jazz traía la emergencia estelar de las percusiones y las síncopas, que imponían su perfil tipificante. Igualmente, traía un nuevo auge de las "improvisaciones", muy libres y exhibicionistas. Todo ello era un mundo avasallador que

deslumbró a Europa, estremecida por la guerra y en la que habían caído los últimos bastiones grandilocuentes del post-romanticismo y las últimas exquisiteces del impresionismo debussista.

La conquista de la música culta

El deslumbramiento afectó a los numerosísimos auditores de la música ligera y a sus productores. Pero también, ascendió por las laderas de un nuevo arte de alta jerarquía, que renegaba de los sentimentalismos románticos y de las delicuescencias impresionistas.

Maurice Ravel, en su concierto para la mano izquierda (piano y orquesta); Darius Milhaud, en su ballet de inspiración negra, la Creación del Mundo; Strawinsky, en su Ragtime, y muchos otros compositores cultos incorporaron formas, giros y sobre todo ritmos sincopados de cariz norteamericano.

La etapa "entre dos guerras" —1918 a 1939— enmarcó, en todo el mundo, la edad de oro de lo que hoy llamamos "jazz clásico", así como las primeras embestidas de una nueva música joven, partiendo del "free jazz", el jazz libre, que repudiaba al clásico.

4. DESPUES DE LA II GUERRA MUNDIAL: LA "MUSICA POP"

Tenemos hoy clara conciencia de que, después de la II Guerra Mundial, ha empezado un nuevo capítulo de la Historia de Occidente; y no sólo de Occidente sino del mundo todo, cada vez más unificado y comunicado por la técnica. La gran catástrofe fue el fruto fatal de la semilla de violencia que los triunfadores sembraron en el Tratado de Versalles, que selló la Primera Guerra.

Al triunfalismo eufórico, que siguió a ésta, encarnado musicalmente en las sonoridades para entonces estrepitosas del jazz, a que nos referíamos antes, siguió, a raíz de la II Guerra, la protesta, muchas veces amarga, de las estridencias genéricamente llamadas "música pop".

La música de la calle

En las grandes urbes del consumismo, la nueva generación juzga "estúpida" la canción melódica. El jazz, que estremeció a los jóvenes y viejos de los años 20, ha devenido en el "jazz clásico", que se escucha principalmente en ambientes cerrados y en conciertos ejecutados en traje de etiqueta. Es ya el arte formal del "establishment", dedicado a gente mayor.

La nueva música se lanza a la calle. Sus fervorosos son estudiantes, obreros, mujeres, niños, transeúntes de las plazas y jardines públicos. En las décadas de la segunda mitad del siglo irrumpen marejadas de grupos y estilos, en forma inorgánica y hasta caótica: el rock'n'roll, con su guitarra eléctrica; la música "beat", que aflora en unos 400 conjuntos en Liverpool desde 1961 y de los que el "the Beatles" llenaría el mundo con su fama; los Rolling Stones, personeros de una nueva juventud rebelde; la música "underground", que hace el parangón al anti-teatro, el anti-cine o el anti-cabaret; formas constantemente renovadas del blues, del folk, del soul, etc., etc.

Todo ello constituye una insurgencia juvenil, en el mundo capitalista; insurgencia violenta y estentórea, pero desorientada y sin otra clara convicción que su repudio al mundo que les legaron sus padres a esos insurgentes. Insurgencia —como se dijo del fenómeno "beat" en diarios de la época— de "sonidos inarticulados, aumenta-

dos hasta límites insoportables por los amplificadores, ruido producido por jovencitos mal lavados y de larga cabellera, que a duras penas acaban de aprender algunos acordes simples en la guitarra y que reciben el aplauso histórico e igualmente inarticulado de los adolescentes" (R.U. Kayser - "El Mundo de la Música Pop", pág. 71 - Ed. Barral - Barcelona 1972). Y como hija del capitalismo, esta rebeldía está irremediablemente tocada de individualismo, que más destruye que construye; que, a lo sumo, hace líderes de las antiguas "estrellas", como Armstrong, pero no hace auténticos personeros de la comunidad.

Los "productores" vs. los creadores e intérpretes tradicionales

En la misma línea de la historia del jazz, el proceso de la música "pop" deja atrás, cada vez más radicalmente, la distinción tradicional entre compositor e intérprete. Al hecho cultural de la "creación" y la "interpretación", claramente diferenciadas, sigue el hecho, complejo, variable y múltiple de la "producción". En ésta se funde la participación del "letrista", el autor del "tema", el "arreglista", el "ejecutante", a veces improvisador, y el "director", destacado del conjunto o, muy comúnmente, inmerso en él.

La preocupación por la creatividad "inédita" cede a la espontánea y despreocupada alusión o semejanza a "motivos" conocidos, o simplemente a su cita textual. Incluso Bach, Mozart, Beethoven, etc., son patrimonio universal y no coto intocable y hermético que no pueda ser en alguna forma explotado.

La elaboración muy libre de los "productos" de la música pop legítima, al mismo tiempo, los más audaces

procedimientos de la técnica sonora. El advenimiento de la música electrónica abre un horizonte ilimitado a los "fabricantes" de sonidos inéditos. Este horizonte se ensancha más aún con la superposición de series melódicas y armónicas ("collages", semejantes a los pictóricos), ritmos automáticos, combinados en complejos complicadísimos, efectos lumínicos, sonoridades amplificadas hasta el paroxismo. En una palabra: la imagen cabal del estallido, de la locura, del caos, servidos por la más adelantada y refinada tecnología.

Así fue la expresión de la violencia amarga y caótica que, como decíamos al principio, siguió después de la II Guerra, a la irrupción eufórica y triunfalista del jazz en la post-guerra del 14.

5. LA "MESO-MÚSICA", ANESTESIA PARA LA VIOLENCIA

El término "meso-música" fue acuñado por el notable investigador y musicólogo argentino Carlos Vega, hace poco tiempo desaparecido. La denominación nos parece la más feliz para tipificar la música que constituye una verdadera epidemia para el mundo de la cultura contemporánea. Se trata de un pseudo-arte o meso-arte, encarnado no sólo en la música, sino también en otras áreas como las del teatro, la narrativa o las artes visuales.

Meso-música, música culta y folklore

En el mundo de los sonidos nos basta, para identificar la "meso-música", el confrontarla con las demás expresiones de ese mundo. En primer término, con la música que llamamos "clásica" o "música culta", en la que reconocemos un contenido de alta jerarquía estética y validez "universal" (Bach, Beethoven, Mozart, Haydn, Chopin, Brahms, etc., etc.).

Al otro extremo, hemos de distinguir meso-música de lo que es folklore. La distinción es esencial: el folklore es creación colectiva y lentamente decantada, que se genera principalmente en el ámbito rural, por naturaleza conservador y poco comunicado. En esa creación colectiva el arranque creativo inicial, venido de un miembro de la comunidad, se transforma, a través de generaciones, hasta llegar a estabilizarse en una forma, imagen del pueblo, imagen que permanecerá tal cual, mientras el pueblo mismo internamente no varíe. En cambio, la meso-música es "moda", epidérmica e insustancial, que vive un momento y pasa, efímera como todas las modas.

Meso-música, música popular y canción testimonial

Indispensable es también deslindar este campo de lo superficial y pasajero, de aquel de la verdadera música popular, principalmente urbana, de autor conocido, que responde a un ambiente y que delinea una psicología colectiva. No es simplemente "música ligera", de entretenimiento, sin personalidad. Hablamos de exponentes de música popular tan respetables como el "vals vienés" o el "tango argentino", que se impusieron en la "belle époque" y en los comienzos de este siglo, en todo el mundo. Por ese camino va nuestro "vals criollo", con sus giros y ritmos característicos. Todo ello, humana y socialmente, es más; mucho más que "meso-música".

Si esto es así, más tajante ha de ser aún la distinción frente a la "canción testimonial". Esta no es la expresión de una tradición encarnada en un tipo de danza o canto, como el folklore y la música popular de valor permanente; la canción testimonial es la respuesta a un reto histórico, a la exigencia de transmitir un mensaje liberador que supone una conciencia política en maduración. Nada más lejano y contrapuesto a la meso-música. Esta

última es la música del salón de baile, del cabaret o la tertulia frívola; jamás del auditorio o la asamblea estre-mecidos por una vivencia revolucionaria.

Meso-música y masificación

La meso-música, en cambio, es el habla de la urbe despersonalizada, que piensa y siente con las ideas y sentimientos "enlatados" por la radio y la TV. Es el habla sin mensaje; anodina y deshumanizada, producida en serie y al por mayor. Expresión sumida en un sentimentalismo barato y quejumbroso, en el jolgorio gritón e intrascendente, o en la burla basta e inmotivada. Canción acrítica y ramplona. La meso-música es la antítesis de la reacción violenta. Es precisamente la anestesia producida para las masas; para que no dejen de ser exactamente eso, "masas", sin rostro ni carácter.

Es el gran renglón de la "canción internacional" que se extiende al mundo, no como una denuncia y una profecía, sino como un manto de inconsciencia, manipulado por los mercaderes de la cultura, en la sociedad de consumo. Los grandes "festivales de la canción" cumplen frecuentemente un triste rol histórico: el de entontecer a los grandes auditorios o hacerlos reaccionar con gritos histéricos generados por subyacentes mecanismos sensoriales inconfesables.

Sin embargo, vale la pena emprender la investigación de la meso-música, y el meso-arte todo, como fenómeno sociológico. Es importante tipificarlo como síntoma de la postración espiritual de la ciudad moderna; signo de la cultura de dominación, signo que muchas veces no evaluamos porque sus exponentes, como se ha observado con razón, muchas veces desaparecen sin que los investigadores lleguen a reparar en ellos.

Capítulo IX

El occidente americano

Con la Conquista se inicia la historia de Occidente en América. Los hombres cultos la narran en sus "crónicas"; el pueblo, en sus romances y coplas. Después se viven sus sucesivos capítulos como en Europa, pero en un contexto diferente. La época "barroca"; el "enciclopedismo"; la "guerra civil" entre criollos y peninsulares; la emancipación política, un neo-colonialismo europeizante, se suceden en las clases dominantes frente al "criollismo" costeño, que culminará con Ricardo Palma como exponente típico de lo peruano. Después, se inicia la emancipación de las clases cultas y la lucha por su autonomía cultural frente al imperio del capitalismo.

En el mundo de hoy, en el que los hombres y los pueblos parecen estar, materialmente, cada vez más cerca los unos de los otros; cuando la comunicación entre ellos llega a ser casi instantánea, surge explicablemente la aspiración a una "cultura universal", que pensaríamos más que nunca posible. Ella unificaría espiritualmente a todos los hombres de la tierra, por encima de las disparidades de las "culturas nacionales". Esa aspiración tiene su asidero en la unidad esencial de la naturaleza humana, pero no puede pretender negar la diversidad que insoslayablemente provoca, entre las naciones, la memoria colectiva de cada pueblo, radicado en una parcela del mundo, con su paisaje y su magnetismo telúrico. Ambos términos —el de la unidad de la naturaleza y la variedad de las encarnaciones locales— han de conciliarse en un universalismo asentado en la comprensión recíproca, la fraternidad y la justicia entre los pueblos.

Pero ese ideal de unidad en la diversidad resulta actualmente impracticable porque las dos grandes potencias, de hecho rectoras de la historia en el mundo de hoy, pretenden, cada una para sí, el imperio universal; pretenden, cada una, imponer a toda cultura su propio rostro. La disputa denuncia en ambas la falacia de un universalismo hegemónico y no convergente. Por eso la carrera armamentista, que emprenden en su lucha esas

potencias, está poniendo al planeta en riesgo, incluso al borde, de su destrucción total. Una catástrofe atómica es posible en cualquier momento.

En esta contienda, el Tercer Mundo todo sería presa del ganador. América Latina lo está siendo ya de uno de los contendientes, personero del sistema capitalista mundial y frecuentemente llamado "la gran democracia del norte". Frente a su empuje avasallador despierta la conciencia nacional de los pueblos latinoamericanos que procuran resistir el embate, pese, muchas veces, a condescendencias y culpables complicidades de los gobiernos locales con los intereses del Imperio. Por eso, resultan débiles e ineficaces los empeños de esos países en pro de organizaciones subcontinentales. El genio de Bolívar previó el riesgo que correrían las nuevas repúblicas surgidas de la Emancipación, cuando dijo, poco antes de su muerte, que los Estados Unidos parecían destinados por la Providencia para plagar la América de miserias en nombre de la libertad. La previsión se cumple con dramática exactitud.

Mucho se ha hablado y escrito sobre el amanecer de "una nueva conciencia americana"; conciencia de "occidentales" cada vez más autónomos frente a la mentalidad europea. Esta nueva visión del mundo va surgiendo en el Perú desde sus vertientes básicas: la andina y la occidental, más el aporte negro, llegado con la conquista, y cuya significación no se debe olvidar.

1. ETAPAS DE LA HISTORIA CULTURAL DE OCCIDENTE EN AMERICA

El proceso de la cultura delinea, desde el siglo XVI, sucesivas etapas de integración que avanzan hacia la antedicha "nueva conciencia americana", empezando por el primer encuentro de las vertientes fundamentales so-

brepuestas por la violencia de la guerra. Desde ese momento comienza la historia de Occidente en América. Para nosotros: la historia de España. Son sus más significativos testimonios culturales los primeros romances sobre la conquista y las guerras civiles, así como las "coplas", que empezó a cantar aquí el pueblo. El pueblo español en las nuevas tierras, y pronto los primeros mestizos, con el sentido crítico que sazona frecuentemente la versión de los juglares y que permanecerá vigente en las posteriores generaciones de "criollos".

Pero además queda otro testimonio crucial: las primeras crónicas de los conquistadores. Entre ellas, sobre todo, las del primer nativo y el primer mestizo; la de Huamán Poma de Ayala y la del Inca Garcilaso de la Vega: la versión airada del indio, que vivió toda su vida la protesta por los abusos de la dominación, y la versión nostálgica del anciano, que vivió y escribió en España la añoranza de su lejana adolescencia en el Cusco.

2. EL NUEVO CONTEXTO AMERICANO

Y así, consolidado el gobierno centralista y absoluto de la metrópoli, después de las guerras civiles, y extirpadas las proclividades feudales de los primeros encomenderos, avanza, con el siglo XVII, una nueva época: la Epoca Barroca. Su significación profunda es la de un capítulo de la historia de Occidente que emerge en América al mismo tiempo que en Europa, pero desde un contexto totalmente distinto al europeo. No son aquí las Guerras de Religión, entre protestantes y católicos, ni las luchas de la Monarquía absoluta para imponerse sobre los últimos baluartes del feudalismo medioeval. Aquí, podríamos decir, consumada la dominación política, empezamos a vivir otra historia: la perenne gran gesta evangelizadora del Nuevo Mundo. Prueba de ello,

es que la arquitectura barroca, que levantó prioritariamente palacios y monumentos cívicos en Europa, pobló América de templos y conventos. Allá los esplendores del mundo temporal; acá, los esplendores del mundo religioso, en cierto sentido, una suerte de "edad media americana" instaurada por la Contrarreforma desde España.

El "barroco americano", en todos los ámbitos, delineó para las colonias, desde México hacia el sur, diversos perfiles locales, en los que asomó la índole individualista de los Tiempos Modernos. Y, más allá de la arquitectura, la pintura acusó modalidades tan sugerentes como las que caracterizaron, en el Perú, nuestras llamadas "escuelas" cusqueña y quiteña. Mientras tanto, en lo literario, el esplendor cortesano de las clases altas se revistió de las galas refinadas y culteranas del gongorismo, que encarnó por mucho tiempo, entre nosotros, don Pedro Peralta y Barnuevo, suma y compendio del saber de su tiempo. Frente a él, Juan del Valle y Caviedes fue el personero del espíritu popular, sencillo, crítico, a veces hasta el sarcasmo, que inundó de romances y décimas la calle, como más adelante también lo haría el famoso decimista Francisco del Castillo, "el ciego de la Merced".

Pero, en el siglo XVIII, llega a España la dinastía francesa y, merced a su influencia, llega también el "enciclopedismo", con el aluvión desestabilizador de las nuevas ideas que resquebrajan las viejas categorías mentales de la Contrarreforma y la Inquisición. En las colonias se abre un nuevo capítulo de la historia del Occidente americano: la pelea entre criollos y peninsulares en pro y en contra de la emancipación. Contienda política entre costeros de la clase dirigente. Mientras tanto, en la serranía, adentro, se vive un estremecimiento social más hondo, que traspasa lo político y que suscita levantamientos y protestas. Tiene su raíz en la herida abierta de la opre-

sión cotidiana de los poderosos sobre los vencidos y que culminará en la tragedia de Tupac Amaru II el año 1780. Pero los costeños desoyeron su clamor. Lejos espiritualmente de los indios, muchos "criollos" actualizan la figura del conquistador de la primera hora. Luchan por las prebendas y granjerías que detentan los peninsulares y para las cuales se sienten premunidos de mejor derecho que éstos. Persiguen por ello la emancipación política contra el poder español, pero no les preocupa la emancipación cultural del nativo a quien explotan.

Es el tiempo en que se hace cada vez más activa la vida urbana en plazas, tertulias de café, espectáculos taurinos, y, sobre todo, teatro. El espíritu criollo popular, agitado, crítico, burlón, se hace evidente y, en la costa, además, se manifiesta inequívocamente el ingrediente negroide que lo sazonará con la gracia y los ritmos de sus bailes y sus cantos. Son los criollos de la calle, que no aspiran a constituir la clase dirigente, como los pudientes que discurren en los salones, incluso con humos aristocratizantes, de donde salieron los gestores de la independencia política. No. Son los criollos y mestizos, como decíamos, "de la calle", los que encarna la Perri-choli, actriz, cantante y bailarina, en los tiempos del Virrey Amat y que es un claro antecedente del "criollismo" que definirá el rostro de lo americano popular no andino, en el siglo XIX.

3. EL NEO-COLONIALISMO Y EL CRIOLLISMO

La gesta libertaria en realidad deja abiertas dos líneas de lo occidental en América: la de un neo-colonialismo, europeizante y sobrepuesto, y la de ese criollismo no andino pero costeño. No será ya España la metrópoli exclusiva, sino, y prioritariamente en lo económico, Inglaterra; y en lo cultural y artístico, sobre todo Francia, Italia y demás modelos de la Europa culta. Desde ellos

se pretenderá desestimar el rostro propio de lo occidental americano —lo criollo— sin más licencias para su originalidad que el “exotismo” que pudiera atraer al viajero estudioso o al simple turista. Se anhela en todo hacer como en Europa y ser Europa hasta donde sea posible.

La tensión entre esos modelos foráneos y lo característico local subsiste, más o menos conscientemente, a través de todo el siglo. Al trasplante masivo de la inspiración romántica europea, que florecerá en nuestros poetas, con todos sus lirismos y contornos emotivos prestados, responderá el despreocupado buen humor, cuando no la zumba, de nuestro sabroso “costumbrismo”, tan cabalmente representado, en lo literario, por el teatro de Manuel Ascencio Segura. Y en la pintura, podemos decir, para agudizar los extremos, que al arte académico, casi siempre inobjetable, de nuestros Merino, Lasso, Montero y demás artistas cultos, responderán las descuidadas pero tan expresivas acuarelas del mulato Panchito Fierro. Allí tenemos el testimonio irrecusable de la comedia cotidiana de nuestras calles limeñas, en cuyo múltiple diálogo se fragua el acento inequívoco de nuestra habla criolla. También de nuestros cantos y nuestras danzas populares, mientras las altas clases se solazan fascinadas por las grandilocuentes y conmovedoras “arias” de la ópera italiana, dueña y señora, entonces, del mundo lírico de este y el otro lado del mar. Nuestros compositores cultos, por lo que se conoce hasta ahora, hay que decirlo, sólo aportan en ese tiempo magros frutos de imitación europea.

4. RICARDO PALMA Y EL CRIOLLISMO COSTEÑO

Todo esto enmarca en nuestro cuadro cultural ochocentista la figura de don Ricardo Palma cuya estatura cimera trasciende los contornos superficiales del costumbrismo para encarnar lo criollo radical, lo criollo profun-

do que late en la veta costeña del Perú. Se ha discutido si Palma fue un evocador nostálgico del Virreinato o su adversario. Parecía ser lo que hoy llamamos un "contestatario" pero desde una agresividad discreta, irreverente y zumbona, sin llegar a ser procaz. Y asumiendo estas características tan criollas, con una originalidad y calidad literaria de los más altos quilates. Con Palma culmina esta gran etapa del criollismo que prácticamente olvida al nativo o no centra en él mayor interés.

Hasta aquí, la emancipación puramente política del Perú no ha accedido a una conciencia política original de los occidentales americanos. Nuestra vida, en ese campo, está totalmente engastada, no sólo en los habituales moldes europeos, sino, sobre todo, en la mentalidad absorbente y egocéntrica de una clase dirigente que gobierna normalmente para sí, para satisfacer sus apetitos de poder y enriquecimiento, permaneciendo despreocupadamente de espaldas al pueblo y a los grandes intereses nacionales. Sólo a fines del ochocientos se escuchan las primeras voces que reclaman un acento nacional, como la de Manuel González Prada, en una recordada conferencia del Ateneo de Lima el año 1886, que acusa, según Jorge Basadre, "la búsqueda de una perspectiva propia" y el "afán de dar un contenido americano a la gramática y al pensamiento" (Historia de la República.- Tomo IX, pg. 221) o que, como afirma Mariátegui, representa "el primer instante lúcido de la conciencia del Perú" (Siete Ensayos, pg. 180.- Ed. Amauta, 1928). Está abierta la vía para la plena libertad de la creatividad artística y ya puede llegar, con todo derecho, a ser nuestro, un exquisito poeta como José María Eguren. El "neo-colonialismo", dependiente, ha cedido el paso a la inspiración libre y autónoma de artistas capaces incluso de abordar un "europeísmo" no comprometido con Europa.

5. NEO-COLONIALISMO E IMPERIALISMO

El riesgo para nuestra libertad cultural hoy es otro: el de que aparezca el destino de nuestras repúblicas como el tránsito del dominio colonial al del imperialismo. Ya se delinea así, en lo económico, desde el siglo XIX el imperialismo británico. Pero después, a raíz de la I Guerra Mundial, irrumpió en nuestra vida económica la influencia avasalladora del capitalismo norteamericano, que había invadido Europa. Las costumbres, sobre todo de nuestras clases altas, se dejaron seducir por los perfils pragmáticos del nuevo espíritu que empezó inmediatamente a proyectarse a todos los ámbitos de la cultura.

Nuestra responsabilidad ineludible es la defensa de la identidad del Perú contra todas las deformaciones y desdibujamientos que la amenazan en nuestra época. Sabido es que los imperialismos se revisten de la dignidad de un universalismo humano esencial; pero sabido es también, por dramática experiencia histórica, que tal proclamado universalismo no integra sino sojuzga las culturas "nacionales". Responsables somos de los entreguismos que desdibujan nuestra propia personalidad en obsequio de la influencia hegemónica de los imperios, en todos los campos, también en el de la cultura.

Capítulo X

El rescate de nuestra vertiente andina

El primer reto que se plantea a nuestra conciencia de peruanos para la afirmación de la identidad nacional, es el del rescate de nuestra vertiente andina. Dada la cobertura hegemónica de formas culturales, que configura el ámbito de los sectores dominantes, podría decirse que somos Occidente, en todo caso un occidente "americano", nacido de este lado del mar. Pero nuestra originalidad supone, para realizarse plenamente, la asunción, cada vez más auténtica, de esa gran vertiente andina que marginó la invasión europea y que nos es esencial.

Los pueblos que asientan buena parte de su territorio en el ámbito de la cordillera de los Andes —principalmente Bolivia, Perú, Ecuador— se abren a las perspectivas, exigencias y problemas que plantea la supervivencia de grandes culturas prehispánicas. Es el ancestro, predominantemente rural, de poblaciones muy asidas a la tierra a través de siglos, pero que en la actualidad proyectan además sus retos hacia el mar con las constantes migraciones que penetran las urbes costeñas.

Permanecen los grandes testimonios pre-históricos de su arquitectura monumental y su estatuaria, así como la admirable cerámica, textilería y demás tesoros descubiertos entre sus ruinas. Pero no son tales testimonios, detenidos en el tiempo, los que más cuentan; son, sobre todo, los dinámicos y fluyentes hasta hoy, de sus artesanías, sus danzas y sus cantos. Igualmente, la poesía oral, su narrativa y sus mitos, que superviven y se renuevan en la imaginación del nativo y que hoy se recogen con renovado interés. La identidad compleja de los países andinos está permeada de ese ingrediente precioso y de su folklore y su tradicional creatividad, que ha de sumarse a la asunción creativa y profunda de los valores que aporta Occidente.

1. EL ENCUENTRO DE DOS MUNDOS

El encuentro con la cultura occidental fue, antes que nada, para los autóctonos, el deslumbramiento ante un mundo insospechado y el dolor de la guerra y la crueldad del invasor. Pero, más profundamente aún, fue el caos, la perturbación y el desconcierto promovidos en su cosmovisión. Posiblemente no se ha ahondado suficientemente en lo que significó el choque de una cosmovisión esencialmente teocéntrica, como la del nativo, con la cosmovisión antro-po-céntrica del europeo del siglo XVI. Para los nativos se reflejaban a nivel de dioses las contradicciones y luchas de los hombres, de los pueblos, de las razas y culturas. Para ellos no era muy claro el deslinde entre el predicador y el guerrero.

En cambio, para la mentalidad temporalista del conquistador, la lucha perseguía ante todo metas terrenas: el poder, la riqueza, los metales preciosos, la posesión de las tierras, el botín de guerra en general. La conversión de los vencidos y la expansión de la fe eran ideales ubicados en parámetros no ajenos pero distantes, los propios del quehacer específico del misionero y de los eclesiásticos.

Pero no sólo esta actitud de los invasores debió ser factor de perturbación en la cosmovisión teo-céntrica del nativo. La evangelización que emprendieron aquellos entrañaba una concepción religiosa también ajena en otro ámbito básico: el de la Naturaleza. En el autóctono se daba la tradicional vivencia que atribuía un alma a los personajes del paisaje —los cerros, los ríos, los abismos, el mar, etc.— alma gravitante en la vida de los hombres.

El europeo, en cambio, veía en la Naturaleza la obra

de Dios pero no le significaba esa gravitación que el indio vivía cotidianamente. Todo el panorama del cultivo de la tierra, de los fenómenos de las lluvias o los tiempos de sequía, de las relaciones del hombre con los animales, no estaba, como para el indio, tocado de un profundo latido religioso. Hemos de imaginar lo que significó para el autóctono, en este contexto, la introducción de nuevas plantas, nuevos cultivos, nuevas especies animales, nuevas prácticas de labranza, etc. En pueblos radicalmente campesinos debió operarse el explicable estremecimiento provocado por la transformación del paisaje.

Sumándose al desconcierto consecuente a tal transformación, en la vida de las ciudades debió experimentarse también la admiración de los nuevos fieles al ser incorporados al culto católico. Sabido es que las autoridades eclesiásticas no regatearon en las ceremonias religiosas el uso de instrumentos de sonoridades brillantes, como los de metal y las percusiones, ya en vía de exclusión de las iglesias en España, en obsequio del canto coral "a capella". Tampoco regatearon muchos otros elementos de esplendor y color, en atuendos y liturgias solemnes. Se trataba precisamente de impresionar a los neófitos de la nueva religión.

Son frecuentes, además, los testimonios de serios investigadores sobre las insospechadas aptitudes y precocidad de los "naturales" para la música. El Inca Garcilaso, al salir del Cusco en 1560, escribió, apunta Andrés Sas: "dejé cinco indios que tañían flauta diestrísimamente por cualquier libro de canto de órgano que les pusiesen delante" (La Música en la Catedral de Lima - pág. 116 - Ed. U. San Marcos, 1971). Igualmente, en las iglesias fueron múltiples y excelentes las "capillas" o grupos corales que pudieron organizar los maestros españoles con los mismos "naturales".

Esta buena disposición frente a las prácticas religiosas y, en general, la pronta aceptación de la doctrina por los vencidos, ha sido atribuida comúnmente al temor a los nuevos amos y a una amañada sumisión. Pero el testimonio de los primeros misioneros acusa, por otra parte, una razón más profunda: la de las múltiples similitudes entre el cristianismo y las tradiciones religiosas nativas.

En el estudio realizado por Manuel M. Marzal sobre este tema (Perú: Identidad Nacional, pág. 140 - Ed. CE-DEP 1979 - Lima, Perú) se dice que en el siglo XVII muchos misioneros "descubrieron cosas válidas en las religiones americanas", llegándose a aceptar la posibilidad del "origen apostólico" de éstas "con la predicación de San Bartolomé o la de Santo Tomás, quien según una vieja tradición, había llegado hasta la India". El cronista agustino Fray Antonio de la Calancha fue el principal defensor de la intervención de Santo Tomás, el discípulo de Cristo. Huamán Poma de Ayala, el cronista indio, en el mismo siglo XVII, acoge a su vez, como cierta, la presencia de San Bartolomé en América (La Nueva Crónica y Buen Gobierno - Ed. Cultura, Min. Educación, 1956 - pág. 68).

Son estas posibles lejanas raíces de la religiosidad andina las que inducirían a prestar fe a una verdadera asunción de valores cristianos que explicaría el auténtico fervor que es posible hoy detectar, sobre todo en ámbitos rurales. Lo que quedó realmente sobrepuesto a la vida y tradición popular no fue precisamente la evangelización sino el dominio político español.

2. EL ANHELO DE RETORNO

Este dominio político se consolida a través de los

avatares de las guerras civiles entre los conquistadores, el triunfo de Gonzalo Pizarro —un momento tentadoramente dueño del Perú— los apetitos feudales de los encomenderos y las campañas de sometimiento de los indios dispersos. La estructuración administrativa definitivamente centralizada con el Virrey Toledo, poblada de abundante burocracia, dará su rostro más ostensible al Virreinato. La vertiente andina profunda seguirá latiendo calladamente y alentando esporádicos vislumbres del anhelo de “retorno” de los antiguos dioses y soberanos de la tierra después de la agonía y extinción de Vilcabamba, el último baluarte del incanato.

Un primer vislumbre de ese anhelo de retorno que podríamos anotar, sería el movimiento Taki Onkoy, al que se refiere el historiador Franklin Pease (El Dios Creador Andino, pág. 71 - Ed. Mosca Azul - Lima, 1973). Todavía a mediados del siglo XVI, pasadas las primeras décadas de dominación, se levanta este movimiento que las autoridades eclesiásticas mandaron investigar al clérigo Cristóbal de Albornoz. Acaso podrían detectarse en él, según opinión del historiador Pease, gérmenes de la gran rebelión inca de 1780. Albornoz comprueba que la extensión del movimiento aparecía mucho mayor de lo que se habría supuesto y que, en la mentalidad teo-céntrica de los nativos, representaba el resurgimiento de las antiguas “huacas” andinas. Derrotado el Sol, divinidad cusqueña, las huacas serían las que triunfarían sobre el Dios de los cristianos y echarían a los invasores más allá del mar.

Otro movimiento significativo, ya en el siglo XVIII, es el surgido en las “conversiones” o agrupamientos establecidos en la Selva Central por los españoles. Estas “conversiones” estaban destinadas al adoctrinamiento de los indígenas por los misioneros y al cumplimiento

de los trabajos forzados que se les imponía a los vencidos. En 1742 aparece allí Juan Santos Atahualpa, caudillo de raíz andina, rebelde contra el poder español y con aspiraciones a constituir un reino propio. Diez años dura la resistencia, que avanza hasta el pueblo de Andamarca, en los Andes, y que estaba, como Taki Onkoy, inspirada por motivaciones no sólo libertarias sino religiosas. Santos Atahualpa quedó en la memoria colectiva de muchas tribus amazónicas como una figura mesiánica, encarnación, una vez más, del anhelo persistente del "retorno".

A través del mismo siglo XVIII, el despertar de la conciencia andina se había manifestado ya en múltiples levantamientos desde 1720, los que culminan en la gran rebelión de Tupac Amaru II (1780). La conciencia andina se proyecta desde el Cusco y desborda el ámbito del actual Perú. Es la reacción de los autóctonos frente a los nuevos conquistadores, que son entonces muchas veces los propios "criollos", hijos de la misma tierra pero ganados por la codicia del conquistador de la primera hora. El triunfo de Tupac Amaru habría significado, para ellos, perder la mano de obra barata en sus minas y haciendas y fueron por eso colaboradores de la Metrópoli para sancionar drásticamente al rebelde.

3. LA MARGINACION DE LO ANDINO

La tragedia de los nativos quedó subyacente en la historia del Virreinato. La narración y comentario sobre la época olvida esa tragedia y se proyecta hacia los centros urbanos de la costa, especialmente Lima. Se configura en torno a un debate intelectual entre "occidentales". Era el reflejo de las controversias suscitadas en España después del advenimiento de la dinastía francesa y de la penetración del espíritu de los enciclopedistas.

Pelea entre conservadores y liberales de ese momento en toda Europa, que se entrelaza además, en ultramar, con las tensiones entre criollos y peninsulares.

La Emancipación y el advenimiento de las nuevas repúblicas fue obra de los criollos triunfantes. Nueva lámina de una historia en la que no aparece el más leve atisbo de liderazgo indígena. En la contienda que expulsó al invasor español de los antiguos territorios del Incario, el indio actuó en los dos bandos de la guerra como "carne de cañón", por reclutamiento forzoso y sin conciencia de la causa que servía. Fueron múltiples, es verdad, las disposiciones idealistas de los nuevos dirigentes republicanos que reconocieron al indio derechos y dignidades. Teóricamente, fue un ciudadano cabal, exento de todo servicio personal forzoso, dueño de la tierra merced a la disolución de sus antiguas comunidades. Romántica exaltación de su persona absolutamente ajena a su verdadera mentalidad y tradición y a sus verdaderos intereses individuales y colectivos. De ese modo, siguió ajeno al contexto social y económico que debió serle propio, en realidad marginado y distante de él; refugiado en el hermetismo y la desconfianza, única respuesta sumisa y callada del indio a la opresión.

Es precisamente en ese ámbito marginal en el que se descubre, sin embargo, un testimonio espontáneo y libérrimo, y por eso especialmente significativo. Es el testimonio del arte. Las vivencias estéticas, más allá del horizonte estrictamente racional, denuncian la experiencia de un pueblo sufriente en el que late un justo anhelo reivindicativo. Allí debieron fraguarse muchos tesoros de nuestro folklore plástico, poético y musical que hoy admiramos. Pero los expertos de entonces en estas áreas, así como los intelectuales y políticos, vivieron, hasta fi-

nes del siglo pasado, de espaldas a esa realidad. Los literatos también. Sólo pueden citarse escasos ejemplos, de todos conocidos, como el de las novelas "El Padre Horán", de Narciso Aréstegui, y "Aves sin Nido", de Clorinda Matto de Turner.

4. REVALORACION DEL INDIO

Hay que esperar la iniciación del siglo XX (1904) para encontrar un planteamiento profundo sobre este tema crucial: el ensayo "Nuestros Indios" de Manuel González Prada. Empieza entonces a vislumbrarse, como rasgo de autonomía intelectual, que hay allí un problema de fondo en el que se juega la suerte futura del Perú. Como es explicable, en estos primeros pasos subsiste el prejuicio exclusivista tradicionalmente aceptado: hay que incorporar al indio a la cultura occidental. No se piensa que él, por sí mismo, pueda aportar valores que en el nivel de la cultura le den estatura humana suficiente para un diálogo paritario. Pero pronto los personeros más fervorosos de los sectores, hasta entonces preteridos por las clases dirigentes del siglo XIX, emprendieron el reclamo de sus fueros. La "tempestad en los andes", el "nuevo indio", el amanecer de "una nueva conciencia americana", fueron expresiones sintomáticas y persistentes en la producción intelectual de esos años.

Poco después, la preocupación por el autóctono ha de concretarse en iniciativas como la organización de la Asociación Pro-Indígena. Igualmente, en todo un movimiento de denuncia de los clamorosos abusos de que eran víctimas, sobre todo los campesinos, y de esfuerzos para defender sus elementales derechos humanos. Al mismo tiempo, se debaten, en el ámbito político y legislativo, los asuntos relativos a las exigencias obreras y se acentúa un clima reivindicativo, propicio a la dación

o perfeccionamiento de leyes como las de accidentes de trabajo, la jornada de ocho horas, el salario mínimo, el derecho de huelga, etc.

La conmoción histórica mundial que irrumpe con la guerra del 14 y la revolución rusa del 17, lanza, entre nosotros, a una nueva generación con una nueva conciencia americana. Para José Carlos Mariátegui y Víctor Raúl Haya de la Torre, sus líderes, el reto es el de dar nuestra propia versión dentro de la respuesta que exigían los requerimientos revolucionarios de la época; nuestra versión socialista propia, "no calco ni copia" sino "creación heroica", y nuestra concertación integradora "indoamericana" para enfrentar al imperialismo norteamericano capitalista. Son los años 20 a los que todos hoy volvemos la mirada.

Al mismo tiempo, el mundo del arte fue ganado por la corriente "indigenista", con una brillante generación de pintores y artistas plásticos; fue ganada también con el "descubrimiento" del pentafonismo nativo, en la llamada entonces "música incaica"; y con una poesía y narrativa inspirada en los temas y valores de la tradición andina. Y en todo ello se vivió el ímpetu reivindicativo que delineó una nueva imagen cultural y una actitud contestataria frente a los cánones, hasta entonces exclusivos, del academismo europeo.

Pero esta emancipación del arte, al superar esos cánones, no debía incurrir en un regionalismo estrecho y por eso, en las décadas siguientes, por encima de las tensiones de escuelas y credos estéticos, llegaron hasta nosotros las últimas innovaciones que habían conmovido a Europa con el abstraccionismo de los años 50, en la pintura. Igualmente, se abrieron para nuestros compositores los nuevos caminos de las más avanzadas técnicas,

desde los tratamientos politonales y las estructuras del "serialismo", aparecidos en los comienzos del siglo, hasta todo el nuevo mundo sonoro de la música electrónica. Mientras tanto, en lo social y político, donde supuestamente, pese a la realidad flagrante del imperialismo, se vivía la plena independencia nacional, se consolida la tradición liberal y oligárquica. Son los largos cuarenta años en los que las minorías dominantes y dependientes a la vez, gobiernan casi siempre el Perú, de espaldas a los anhelos y los fueros de las grandes mayorías de la vertiente nacional más profunda.

En 1968, con el rubro de la Revolución de la Fuerza Armada, que lideró el General Juan Velasco Alvarado, irrumpe un proceso de cambios radicales del sistema político, económico, cultural, etc. que remeció el país y suscitó una mística liberadora. No se trataba de un "golpe de estado", como los tradicionales, destinado a operar únicamente un recambio de personas dentro de las clases dominantes. Acaso se percibió ya que, respondiendo a justos anhelos reivindicativos latentes, este movimiento militar tenía antecedentes lejanos. Que acaso pudiera engarzar hoy un nuevo eslabón a la cadena de los esporádicos estallidos populares que, desde poco tiempo después de la Conquista, se sucedieron a través de los siglos XVI y XVII hasta culminar con Túpac Amaru II en 1780. Estallidos del "anhelo andino del retorno" prefigurado en el mito de Inkarrí.

Es explicable, aunque no ajustado a la mecánica profunda del fenómeno social, el reparo de que fue una revolución que no se generó desde las bases; que las Fuerzas Armadas la lanzaron para el pueblo, pero prácticamente sin el pueblo. Ciertamente es, no fue radicalmente la revolución popular, pero sí un paso adelante hacia ella, que ha dejado tras sí el sustrato irreversible de una expe-

riencia ganada definitivamente para la memoria colectiva de las grandes mayorías.

Esa conciencia popular está hoy todavía amaneciendo. Su liberación pudo, una vez más, ser frustrada por una oligarquía decidida a emprender la "marcha atrás" en la carrera de la historia. Lo que interesa ahora es ahondar el proceso hacia la identidad que, a través de los avatares de una profunda agitación política y social, avanza hoy a lo largo y ancho de Latinoamérica.

Por todas partes nuestras ciudades están siendo cercadas por cinturones de miseria. Las viviendas precarias y sórdidas de los barrios marginales se levantan como voces de protesta contra las estructuras económicas que acumulan la riqueza en sectores minoritarios y el hambre en mayorías desposeídas y desamparadas. La explicable respuesta de la "economía informal" pervierte el sistema para salvar, en lo posible, del naufragio a los sectores desplazados. La legalidad oficial, es explicable también, no llega a erradicar drásticamente la informalidad; pero la tensión entre los desmedidamente ricos y los desmedidamente pobres no puede ser indefinida.

En los países andinos como el Perú, el proceso se hace más concreto porque la migración mayoritaria viene desde los Andes con un bagaje de cultura que late en el dolor y la esperanza de los desposeídos. Hay una penetración espiritual que no puede ser fácilmente evaluada, que nutre el "anhelo del retorno" al que hemos, algunas veces, aludido. Por eso es ilustrativo, para comprender la historia que viene, recoger los signos de aquel latido cuando de alguna manera la voz del pueblo se hace oír.

Capítulo XI

Al encuentro de nuestra propia expresión artística

Nuestra producción artística ha de ser, cada vez más claramente, testimonio de nuestra originalidad. Nos incumbe la tarea de abrir los caminos a la vivencia estética. No sólo los que van, en las ciudades, desde los sectores "cultos" hacia el hombre de la calle; sino, sobre todo, los que van desde los sectores rurales hacia la ciudad. Iniciativas urbanas, como "Contacta", en Lima; iniciativas rurales, como las Jornadas de Inkarrí, que desde todos los ámbitos del país, culminaron en los Festivales del Campo de Marte, en los años 1973 y 1974.

El rescate pleno de la vertiente andina, rescate hacia el cual, como se ha dicho, la Fuerza Armada dio un paso significativo en 1968, ha de ser una meta crucial para la integración de nuestra nacionalidad. Se trata hoy de integrar, cada vez más íntimamente, esa vertiente radical de la tierra y el hombre americanos con la vertiente que irrumpió al llegar el hombre europeo con sus valores propios, fundamentalmente procedentes de la civilización occidental. A esta integración se sumará, en la costa, el aporte negro, venido con la importación de esclavos, en la gesta de dominación.

Nos incumbe, dado el propósito de estas reflexiones, contribuir a discernir, dentro del proceso integral de la cultura, los caudales específicos de la creatividad artística. Estos caudales se dan en los tan valiosos exponentes de la arquitectura monumental, la plástica, la danza, la literatura, la música, etc., que vienen desde las épocas prehispánicas y los que se han configurado después, durante el coloniaje y la república. Es necesario abrir los caminos para que esas riquezas artísticas fluyan, principalmente desde los sectores todavía bloqueados por la marginación social, política y económica, hacia todos los ámbitos del país.

Fue desde esta inspiración integradora que, en las últimas décadas, se promovió un dinamismo de cambio,

proyectado hacia el pueblo y, a la vez, suscitado desde el pueblo. Lo primero, principalmente en la costa; lo segundo, principalmente en el ámbito andino. Urbano, en el litoral; rural, en la sierra. Dinamismo, ante todo mestizo y criollo en los predios costeños y ante todo autóctono, en las comunidades andinas.

1. DINAMISMO HACIA EL PUEBLO

Este avance en la década del setenta se concretó en grupos espontáneos, más allá y sin perjuicio de las instancias administrativas establecidas, como el Instituto Nacional de Cultura u otras. Las actividades de esos nuevos grupos constituían más bien movimientos de opinión y ensayos de promoción artística informales, no precisamente eventos artísticos de formalidad institucional. Puede recordarse al respecto el grupo "Contacta". Venía de intelectuales y artistas que se proponían, así en Lima como en otras ciudades y con otros nombres, acercar su producción al hombre de la calle. Esto sucedió, por ejemplo, en exposiciones de pintura realizadas en el Pasaje Olaya, el Parque de la Exposición, o en Barranco y Miraflores. También hubo intentos semejantes en provincias. Esto respondía a la tendencia, vigente entonces, de acercarse a la comunidad.

Y no sólo en lo plástico. Había iniciativas semejantes en el área de la música, la canción, la danza, las artesanías y el folklore, en sus múltiples manifestaciones. Igualmente en el deporte, el periodismo, etc. Gran preocupación por estimular la creatividad de la generación joven. Se trataba no sólo de dar al pueblo, sino recoger del pueblo; de promover, por ejemplo, fiestas típicas, festivales folklóricos, ferias artesanales; más que eso, asociaciones que permanentemente promovieran el intercambio de su producción. La meta era que ese Perú

por varios siglos olvidado, prisionero de la indiferencia cuando no del desdén de los "cultos", a lo sumo interesados en su "exotismo"; ese Perú tomara una conciencia honda y palpitante de sus propias riquezas.

Por cierto que un empeño que alteraba el curso normal de las actividades culturales de rutina y que, sobre todo, amenazaba, en muchos casos, los intereses que en ellas se jugaban, suscitó alárma, protesta y represalias desde los afectados. Los "intermediarios" de siempre, entre el productor y el consumidor, aquí también en el área del arte, aparecieron en actitud hostil a la línea renovadora. Esta línea iba hacia una toma de conciencia de los artistas populares y a la superación de su inexperiencia e inoperancia habituales en gestiones económicas. Así podrían ellos valerse por sí mismos y por propia cuenta, accediendo a un más completo y justo beneficio de su producción, por ejemplo, merced a la asociación e integración de los diversos gremios.

Fenómeno semejante se produjo en las actividades de los "coliseos". Era explicable que, en alguna medida, se hubieran producido tratos muchas veces injustos y con ribetes de explotación. En estas relaciones se encontraban: de un lado, los conjuntos desprevenidos, procedentes de sectores campesinos distantes; y del otro, los administradores o concesionarios de los locales, personajes radicados en la ciudad y experimentados conocedores del medio. Fungían estos últimos de "empresarios" de múltiples espectáculos recién traídos, disfrutando de la ventaja de un público provinciano, numerosísimo y entusiasta, que acudía para vivir el "reencuentro" con sus raíces lejanas en los espectáculos folklóricos.

2. DINAMISMO DESDE EL PUEBLO: LAS JORNADAS DE INKARRÍ

En la corriente opuesta a la que avanzaba, en los centros urbanos, hacia el hombre de la calle, en aquella época se impulsó, como se ha dicho, un dinamismo cultural que, por primera vez, se proyectaba masivamente desde las áreas rurales hacia los centros urbanos. Esto fueron las Jornadas de Inkarrí, a las que se refieren las siguientes reflexiones y recuerdos, transmitidos por algunos de sus gestores, y que no quedaron reseñados ni publicados en las notas periodísticas recogidas en los capítulos anteriores.

En los años 1973 y 1974 se celebraron en el Campo de Marte, de Lima, los "Festivales", con los que culminaron las aludidas "Jornadas" de Inkarrí, que se habían ido realizando desde antes, a través de todo el país, para promover las actividades artísticas andinas. Esas Jornadas previas a los Festivales significaron ya un primer paso, en el largo camino que habían de transitar las nuevas generaciones, para alcanzar el pleno logro de las culturas nativas. Las Jornadas no sólo se habían concretado al área de lo estético, como en el caso de los Festivales, sino hacia todos los ámbitos de la cultura. El acierto de haber escogido como símbolo de este empeño el mito de Inkarrí estribaba en que se trata de un mito post-hispánico que precisamente engloba todo el contexto social.

Este mito, como muchos otros, pero en este caso con singular penetración, acusa, en la imaginación y creatividad del pueblo, una clara integración de lo nativo y puro con la experiencia histórica de los siglos que vienen desde la conquista. Por eso, precisamente, el mito significa una cabal expresión del tránsito hacia la sínte-

sis con los aportes europeos. "En nuestro tiempo, dice Augusto Salazar Bondy (La Cultura de la Dominación-Perú Problema, pág. 85, Ed. Instituto de Estudios Peruanos, Julio 1983) ningún camino aceptable para una sociedad puede alejarse de las realizaciones y del espíritu de la civilización, cuya base es la racionalidad aportada por el Occidente, pues ella garantiza la comprensión rigurosa del mundo y el control de las fuerzas reales".

Entendemos que la racionalidad es un valor radical de lo humano que alcanzó en Occidente grandes logros para esa "comprensión y control", que permite al hombre el dominio cada vez más completo de la Naturaleza y el mundo en general. Tales logros estaban en pleno avance cuando los europeos descubrieron América, y España fue su portadora hasta nuestras tierras. Así fue el principio de la incorporación a éstas de todo lo positivo que entraña la cultura clásica y las sucesivas conquistas de la técnica. Pero al mismo tiempo hay que advertir que significó riesgos, actualizados más adelante, como el del individualismo que desintegra la comunidad en vez de enriquecerla, la hipertrofia del consumismo, y las demás desviaciones que se producen cuando valores como la cultura clásica o la técnica no son realmente puestos al servicio del hombre, sin reservas ni exclusivismos, sino que se los hace privilegio de pocos y se los encubre bajo el membrete falaz de "civilización occidental y cristiana".

La integración de lo autóctono y lo post-hispánico, con sus valores racionales, requiere robustecer la corriente nativa para hacerla consciente, a su vez, de su propia dignidad, sin demasías chauvinistas pero sin complejos de inferioridad. El primer paso para estimular el dinamismo venido desde el pueblo en las Jornadas de los años 70, fue la promoción del conocimiento recíproco

entre los artistas populares. Estos, como consecuencia de la marginación en que vivían, carecían de todo espíritu de cuerpo como artistas. Su horizonte vital se reducía al de la familia campesina, absorbida en su compromiso con la tierra, sin acceder a la conciencia del valor de sus cantos, danzas y artesanías habituales. Estas florecían espontáneamente, sin que fuera percibida su verdadera dimensión estética. Sobre todo, había que lograr que llegaran a superar su complejo de inferioridad ante el "misti", el "señor", el dominador; su desconfianza y su vergüenza de lo propio. Conocido es el hecho de que en presencia de los costeños, el indio, si le es posible, elude expresarse en quechua. Es la suya una alma herida por el opresor en la conciencia de su real dignidad.

La gran tarea había de ser la de dignificar, con profundidad y austeridad, la expresión nativa, enfrentándola, en la ciudad, al mestizaje superficial, plagado de deformaciones alienantes y arribismos pseudo-cultos. No se trataba de organizar concursos y conceder premios, como en los "festivales de la canción" del mundo capitalista, consumista y espectacular. Se trataba de robustecer las venas de la creatividad esencial.

Para ello, el Gobierno Revolucionario creó una estructura adecuada, constituida por una Dirección General de Organizaciones Culturales y Profesionales y una Dirección General de Organizaciones Juveniles. Estos organismos debían polarizar y concretar todas las actividades e iniciativas en pro de las manifestaciones culturales de los nativos, principalmente campesinos, para darles una congruencia y alcance nacional. De este modo, sería posible su conocimiento y exacta evaluación por todos los sectores del país. Frente a esos organismos, el Instituto Nacional de Cultura cumpliría dentro de su línea renovadora urbana, la otra tarea: la de proyectar el

flujo cultural de Occidente hacia el encuentro con la inspiración local.

Los eventos promovidos desde la raíz nativa por las nuevas Direcciones de ámbito profesional y juvenil, antes aludidas, estarían sustentados en las actividades de funcionarios pertenecientes a once regiones, en las que se había dividido el territorio para lograr los mejores contactos con los campesinos. Ellas se ubicaban en Iquitos, Piura, Chiclayo, Huancayo, Ayacucho, Cusco, Puno, Arequipa, Tacna, Lima. En este último caso, se consideraban dos regiones, para radicar una, específicamente, en los pueblos jóvenes.

Dentro de este cuadro administrativo funcionaban 120 oficinas zonales, otras locales, comprendidas dentro de cada zona; por último, unidades de planificación de "bases". La tarea se podía proyectar así desde las bases hacia una dimensión nacional. En esta dimensión se lograron los dos aludidos encuentros; los dos Festivales —de los años 1973 y 1974— en el Campo de Marte, de Lima. Sin embargo, muy pronto, pasados esos años, se emprendió la triste labor de desmontar tales realizaciones revolucionarias, en lo cultural, como tantas otras, por los que no fueron capaces de percibir su trascendencia, o la temieron.

Esos festivales, culminación de las llamadas Jornadas de Inkarrí, fueron una experiencia excepcional; por desgracia, excepcional, merced al desmontaje aludido que sobrevino después. Pudo apreciarse, de persona a persona, la vivencia de la solidaridad social y humana con la cultura nativa radicalmente diferente, pero, providencial e históricamente, nuestra también. Las jornadas que pudieron llamar los autóctonos del "retorno", nosotros las habríamos podido llamar "jornadas del encuentro"; recién del verdadero encuentro de las

dos grandes vertientes en un vislumbre del verdadero Perú. Especialmente saltante resultaba que, para los nativos, los festivales no fueran un espectáculo; eran, como hemos dicho, una gran vivencia social.

En los alojamientos, dispuestos por los organizadores, una vez en el Colegio Leoncio Prado y otra, en la colonia vacacional de Huampaní, el entusiasmo musical y dancístico se prodigaba incesantemente día y noche y rebasaba el evento programado por una exigencia íntima de expansión vital. ¿Era la alegría y, en alguna medida, el sentimiento subliminal del "retorno" de Inkarrí?

Sucedió así que, en uno de los días, los artistas recorrieron el Jirón de la Unión, desde Palacio de Gobierno hasta el Campo de Marte, bailando y cantando, con sus atuendos típicos y sus instrumentos regionales, sin el más leve signo de cansancio, cercados por la admiración y los aplausos espontáneamente fraternos de los transeúntes atraídos por manifestación tan insólita. En otra oportunidad, bastó un anuncio, con 24 horas de anticipación, para llenar el Estadio Nacional de espectadores enfervorecidos.

A no dudarlo, era otro concepto, o mejor, otro tipo cultural de expresión artística. Las muestras, pongamos por caso, de lo que llamaríamos el teatro, en el Campo de Marte, no fueron precisamente "representaciones" en el sentido occidental; representaciones de una acción concebida exclusivamente para eso: para ser representada. Eran "presentaciones" de la vida misma, que se ofrecían a la comunidad por personas, pero no precisamente por "actores". Pertenecían a grupos venidos a veces de poblados muy lejanos, y nucleados acaso en torno a alguna parroquia. La acción era real hasta el punto de haberse suscitado en ella, por momentos, discrepancias y desavenencias imprevistas entre los que intervenían, pero esto sin perjuicio de desplazamientos y

composición de formas escénicas antes preparadas, muy logradas estéticamente.

Los más sensibles a la música pudieron disfrutar, por otro lado, de exponentes artísticos de muy alta calidad, como, por ejemplo, el Conjunto de Zampoñas de los mineros de Toquepala. El conjunto, radicado en Tacna, estaba sin embargo formado casi íntegramente por tocadores puneños, procedentes de la óptima sede de los cultores de la zampoña en el Perú. Sumando las múltiples muestras y grupos presentados en esos días, pudo calcularse prudentemente en varias decenas de miles el alcance de la movilización total de artistas de todo tipo a las Jornadas. Esto dio testimonio evidente de la fuerza que puede atribuirse a la vertiente cultural andina.

Esta fuerza se patentizó en un hecho emocionante: el fervoroso desplazamiento de los pueblos jóvenes hacia el Campo de Marte para reencontrar sus raíces lejanas, como milagrosamente presentes en el evento revolucionario, prefiguración intuída del "retorno de Inkarrí".

Capítulo XII

El mito de Inkarrí

El mito de Inkarrí es el símbolo del trance histórico del alma ancestral del Ande. Es un mito post-hispánico gestado en la imaginación del pueblo después de la experiencia traumática del encuentro con Occidente. Inkarrí es la encarnación de una nueva conciencia americana que se abre paso hacia el futuro. Es figura del "vencido" pero al mismo tiempo el "elegido de la esperanza". El que ha de volver. Personero de la Utopía.

Inkarrí es personaje protagónico de un mito surgido en la fantasía de generaciones posteriores a la llegada de los españoles y del que se han recogido múltiples versiones en las últimas décadas. Se ha ido modelando en ellas una imagen en la que parecen reflejarse diversas, y a veces dispares, reacciones de la mentalidad indígena, en su visión del futuro del país.

1. LA FABULA

En términos generales, Inkarrí es la figura del vencido pero, al mismo tiempo, el elegido de la esperanza y del retorno. El que ha de volver. Es Dios y sin embargo este Dios es hijo del Sol —la divinidad ancestral del Inca— Por eso es evocado también, a veces, como “el hijo de Dios”. En algunos relatos el autor de todo lo creado; en otros, no es creador sino “ordenador” de una creación pre—existente.

Las versiones que lo hacen hijo del Sol, unas veces atribuyen la maternidad a “una mujer salvaje”, otras, a “una niña”; siempre a alguien que no acusa una personalidad realizada culturalmente. Parece quererse, instintivamente, significar que la raíz de Inkarrí era anterior a toda realización cultural que pudiera comprometerlo en tal o cual sector geográfico. Se confina tal vez a la madre de Inkarrí en la virginidad absoluta, por la que todos los pueblos, de cualquier ubicación telúrica, pudieran reclamarla con igual derecho como madre suya. ¿Acaso

para todos no era igualmente la "Pachamama", la madre tierra? ¿No se daba para todos el connubio de la divinidad y la tierra, característico de la cosmovisión teocéntrica nativa?

Inkarrí asume siempre los contornos del "héroe" que transforma el mundo, que lo recompone, si no lo crea. Es un cuestionador mesiánico del orden existente. Esgrime la fuerza y la violencia constructiva del revolucionario auténtico. Remueve las piedras con un azote y éstas se ordenan en nuevas ciudades; pero es capaz, al mismo tiempo, de vencer la dureza de esas piedras y hundir sus pies en ellas. Tiene poder sobre los vientos y las aguas y su señorío llega hasta detener al sol para que irradie su luz mientras acaba su tarea. No es extraño que este héroe humano—divino del mito más difundido entre las comunidades andinas fuera escogido para personalizar la dimensión cultural de un proceso revolucionario.

"Inkarrí, dice una versión de José María Arguedas (Los Mitos Quechuas Post—hispanicos.— pg 18-19 en la Recopilación de textos de la Casa de las Américas.— la Habana, 1976) fue apresado por el rey español, fue martirizado y decapitado. La cabeza del dios fue llevada al Cusco. La cabeza de Inkarrí está viva y el cuerpo del dios se está reconstituyendo hacia abajo de la tierra". No podemos asegurar cómo funcionaba, en la mentalidad teocéntrica de los indios del tiempo de la conquista, la imagen de ese rey español, ausente y lejano, y tampoco si se lograba un deslinde suficientemente nítido con la imagen del "hijo de Dios" de la prédica misionera.

La reacción que denuncia claramente el mito es, eso sí, la del refugio hacia la madre—tierra, cada vez más en la hondura, donde irá reintegrándose el cuerpo de Inkarrí. Mientras tanto, será un tiempo de oscuridad, marginación, sometimiento y opresión hasta "cuando el cuer-

po de Inkarrí esté completo". Entonces volverá. Pero mientras tanto "la cabeza de Inkarrí está viva". La derrota no aniquiló pues el mundo antiguo. Ese mundo fue invadido antes que propiamente conquistado. Hay un proceso subterráneo de reconstitución del cuerpo del dios, proceso que avanza. Cuando esté completo, Inkarrí volverá. Es la mesiánica esperanza del retorno. "Y ese día se hará el juicio final" (Ob.cit).

2. UN MITO POST-HISPANICO

Inkarrí parece expresar la "indianidad" post-hispánica. Los mitos emergen en la memoria colectiva de los pueblos cuando éstos viven un proceso trascendental de su historia. Inkarrí sería el símbolo del indio nuevo que empieza un largo andar: dolor de servidumbre y esperanza de liberación. Han pasado las primeras décadas de terror, desconcierto y al mismo tiempo, fascinación ante lo desconocido. El largo andar continúa después de la conquista, a través del Virreinato, primero y, luego, a través de la república, sistemas ambos ajenos a la decisión del conquistado. No nos referimos necesariamente al mestizo, que hubo de multiplicarse, lógicamente, por el contacto con el invasor. No es el cruce de las razas el que definiría radicalmente al hombre post-hispánico, sino el espíritu. El mestizaje, por cierto, será habitualmente propicio pero no esencial.

El cuerpo destrozado de Inkarrí —dice la fábula— "se irá reconstituyendo hacia abajo de la tierra". Precisamente, asido a lo autóctono, pero avanzando hacia la cabeza viva del dios, abierta a la comprensión y asimilación de un mundo nuevo. Consumado el proceso de integración, el dios volverá. Pero su "retorno" no será un retroceso sino una actualización del mundo antiguo. La historia es irreversible.

En el ámbito de nuestras reflexiones sobre un proceso cultural de cambio, nos referimos, en nuestro caso, a la gestación de una cultura desde horizontes mentales enfrentados, como el pre-hispánico y el europeo. El arte es el testimonio más significativo de esa gestación. La creatividad libérrima del artista la proyecta, como en una radiografía, más allá de la percepción consciente del sujeto. Es el trance amoroso de la contemplación. Allí no llega la imposición forzada del dominador ni el sometimiento sumiso del dominado. La creación estética se da en una vivencia de libertad interior.

El advenimiento aluvional del arte europeo, traído con las nuevas maneras de vida del invasor, fecundó inusitadamente la imaginación del artífice, autóctono o mestizo; así como el invasor, pese a su conciencia de superioridad, fue también tocado, en alguna medida, por las formas y sensibilidad del invadido. De esta suerte surge, impremeditadamente, en ambos ámbitos, una nueva fisonomía y expresión. No hay que ver en esta interinfluencia una tensión, que es ajena en sí a la experiencia del quehacer artístico, que es fruición de amor y no amargura de resentimiento, como lo interpreta J. Uriel García a propósito de algunas modalidades de la arquitectura neo-india. Dice García: "la aptitud creadora de la voluntad indiana se apodera de las formas estéticas importadas, avasalla el espíritu invasor, se venga de su servidumbre y crea otras formas y otros valores de belleza plástica" (El Nuevo Indio, pp. 122, Ed. Cuzco 1937).

Al otro extremo de tal intencionalidad y tal tensión, poco verosímil en el artífice anónimo que labró la piedra de tantos monumentos, se ubica el testimonio de un intelectual como José María Arguedas, que se autodefinió como "un indígena del Perú", quien disfrutó consciente y sinceramente de las formas estéticas importa-

das. "Entiendo y he asimilado —dice Arguedas— la cultura llamada occidental hasta un grado relativamente alto; admiro a Bach y a Prokofiev, a Shakespeare, Sófocles y Rimbaud, a Camus y Eliot, pero más plenamente gozo con las canciones tradicionales de mi pueblo; puedo cantar, con la pureza auténtica de un indio chanka, un harawi de cosecha. ¿Qué soy? Un hombre civilizado que no ha dejado de ser, en la médula, un indígena del Perú; indígena, no indio" (Entrevista concedida al intelectual Ariel Dorfman - Recopilación de textos sobre José María Arguedas pág. 26 - Ed. Casa de las Américas - La Habana 1976).

Es así como debemos entender el "retorno" de Inkarrí que, en su andar hacia el futuro, irá contribuyendo a generar, cada vez con más claridad, una nueva conciencia americana.

3. HACIA UNA NUEVA CONCIENCIA AMERICANA

Hemos dicho ya, anteriormente, que las grandes potencias que pudiéramos juzgar rectoras de la historia en el mundo moderno, pretenden imponer un universalismo hegemónico y no convergente. Esto ha provocado, agregábamos, una reacción que, por todas partes, se traduce en el empeño de cada pueblo por afirmar su propia identidad; por encontrarse a sí mismo para resistir y superar el embate de esas potencias y la mediatización y desdibujamiento de su personalidad. "Es en lo heterogéneo, en el poder de lo plural, donde se esconden las respuestas a los problemas de nuestro tiempo", dice Hugo Neira, y agrega más adelante: "es en esta heteronomía en que un país como el Perú debe saber que radica su poder de renovación histórica" (La Guerra de las Identidades - Perú: Identidad Nacional pág. 471 - Ed. Cedep - Lima, 1979).


Superando coloniajes e imperialismos, se trata pues de impulsar el proceso nacional, asumiendo, a la manera y en la medida de su propia personalidad, los aportes que la enriquezcan y robustezcan sin alienar su radical fisonomía. En las versiones recogidas en las últimas décadas del mito de Inkarrí se advierten ya los signos de la aspiración hacia una clara autonomía nacional. En algunos casos, incluso con cierto extremismo, como el que acusa la declaración de un informante indio de hoy al antropólogo Alejandro Ortiz, citada por el historiador Franklin Pease (El Dios Creador Andino, pág. 75): "ustedes no son peruanos, son españoles o cruzados. Son familia de Pizarro. Yo soy Reyes, familia de Inkarrí".

La autonomía nacional anhelada, sin embargo, no es ya precisamente la restauración del "orden" antiguo. Es, en el fondo, la restauración del "poder" de los antiguos señores de la tierra para participar, con derecho inalienable, en el mundo nuevo que se construye; participación que asumirá, desde luego, todos los aportes irreversibles de la historia vivida desde el encuentro con Occidente.

Esa nueva conciencia, hay que entenderlo así, surge, ciertamente, con ánimo prevenido que el del informante de Alejandro Ortiz, pero explica el incoercible anhelo de hoy, por la instrucción, la cultura, por el acceso a la escuela, por la participación del pueblo en la producción de la riqueza. Son agudamente significativos, por ejemplo, los comentarios recogidos por José María Arguedas de boca de los viejos comuneros de Puquio, quienes, según las mismas fuentes, estaban viendo levantarse generaciones nuevas que asumían actitudes insólitas para ellos.

Aludían esos viejos comuneros a jóvenes quechuahablantes que no se rendían, como antes, en la presencia

de los señores, y que habían adquirido tierras y ganado, y habían logrado ya un prestigio local. Confesaban, incluso, ciertas inevitables demasías de esas nuevas generaciones. Eso no obstante, las contemplaban entre asombrados y entusiastas. Será explicable, además, que más adelante, la imagen de Inkarrí se vaya desdibujando; que su mesianismo se vaya "secularizando", que el dios se vaya transformando en un leader. Es el mito que se está haciendo historia. Pero es explicable también que Inkarrí deviniese símbolo de cambio en la imaginación de los revolucionarios que recogen el mensaje del Perú profundo.



El primer reto que se plantea a nuestra conciencia de peruanos para la afirmación de la identidad nacional, es el del rescate de nuestra vertiente andina. Dada la cobertura hegemónica de formas culturales que configuran el ámbito de los sectores dominantes, podría decirse que somos Occidente, en todo caso un occidente "americano", nacido de este lado del mar. Pero nuestra originalidad supone, para realizarse plenamente, la asunción, cada vez más auténtica, de esa gran vertiente andina que marginó la invasión europea y que nos es esencial.