

Los himnos del Perú de José Antonio Mazzotti

Luis Fernando Chueca¹

Universidad de Lima

lchueca@pucp.edu.pe

RESUMEN

Plantea una lectura de los «Himnos nacionales», poema de Mazzotti, como un posicionamiento crítico y a la vez que un intento de construcción, desde una clave contemporánea, generacional y subjetiva, de la imagen del Perú: asumiendo que es un testimonio de parte del sujeto de escritura que existe a partir de los textos sobre el país que vive.

PALABRAS CLAVE

José Antonio Mazzotti, Himnos, poesía peruana.

ABSTRACT

It proposes a reading of «Himnos nacionales», poem by Mazzotti, as critic positioning and at the same time an attempt at building, from the contemporary key, generational and subjective, the image of Peru: assuming that it is a testimony by the part of the subject in writing that exists from the texts about the country in which he lives.

KEY WORDS

José Antonio Mazzotti, himnos, peruvian poetry.

¹ Poeta peruano. Es profesor de Literatura en la Universidad Católica del Perú y en la Universidad de Lima.

La independencia y el himno

El himno nacional peruano, escrito, compuesto y adoptado como tal en 1821, más que representar «artísticamente» (dentro de la coordenadas marcadas por la época y el género) la gesta emancipadora y a la naciente república, significó —al lado de otros relatos inscritos bajo el mismo signo en textos escolares de Historia, discursos oficiales en ceremonias públicas, aniversarios patrios, etcétera— la construcción inicial de un imaginario sobre la independencia y la reciente nación que, a fuerza de repeticiones (en actos oficiales, ceremonias escolares y hasta programaciones radiales y televisivas), hemos terminado, muchas veces, por asociar con la realidad². De acuerdo con ese imaginario, entre otros aspectos, la independencia inició un momento claramente diferenciado para la vida de todos los peruanos (estrofa dos: «Largo tiempo el peruano oprimido / la ominosa cadena arrastró; / condenado a una cruel servidumbre / largo tiempo en silencio gimió. / *Más apenas el grito sagrado / ¡Libertad! En sus costas se oyó, / la indolencia de esclavos sacude / la humillada cerviz levantó.*»)³, cuyos comportamientos habrían sido también homogéneos frente a las luchas de liberación («Por doquier San Martín inflamado, / libertad, libertad pronunció, / y meciendo su base los Andes / *la anunciaron, también, a una voz*»). Nada más lejano de la verdad⁴.

Por un lado, ni para la gran mayoría de peruanos la lograda independencia representó algún beneficio, ni para muchos, sobre todo en las élites criollas, son válidas las frases «peruano oprimido», «indolencia de esclavo» o «humillada cerviz». Por el otro, la actitud de los peruanos frente a la independencia distó mucho de ser general: tanto entre criollos, como entre mestizos e indígenas, se pueden encontrar posiciones (razonadas o no) que adhieren la lucha emancipadora y defensas cerradas (o simplemente asunciones de esta situación como «natural») de la conveniencia de continuar bajo la administración colonial. Además, la supuesta homogeneidad

2 Obviamente, en esta frase aludo a una comprensión ingenua sobre «la realidad». Sabemos que incluso todo discurso histórico, hasta el más aceptado, implica construcción, es decir, intervención de quien escribe la historia y del lugar desde donde la escribe, y que no es —no puede ser— el recuento frío y aséptico de los hechos ocurridos. Sobre este punto es imprescindible el libro de Certeau, Michel de (1993). *La escritura de la historia*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.

3 Énfasis mío (en lo sucesivo solo indicaré cuando el énfasis de una cita sea del propio autor). Primera estrofa del himno. Sobre esta estrofa, la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú señaló: «Esta estrofa, que actualmente es la que más se canta, no figura en las versiones más antiguas de nuestra canción nacional» (reproducido por Lecaros, Fernando [1980]. *Historia del Perú y del mundo S. XIX*. Lima: Rikchay, p. 88).

4 Sobre la independencia del Perú, para una visión alternativa a la tradicional y mitificadora, siguen siendo imprescindibles las ya clásicas compilaciones de Bonilla, Heraclio (1981). *La independencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos; y Flores Galindo, Alberto (1987). *Independencia y revolución*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

que el himno celebra deja de lado toda referencia —es decir, no la incluye en su discurso, la excluye de su «realidad histórica»— las rebeliones mestizas e indígenas previas a la llegada de los ejércitos extranjeros. Si bien parece indiscutible que no hubo una línea de continuidad inmediata entre estas y las posteriores de San Martín y Bolívar, su existencia (a pesar de su fracaso y el posterior retraimiento de estos grupos), desmiente la supuesta ausencia de todo protagonismo inicial por parte de los peruanos que, a juzgar por la letra del himno, tuvieron que esperar a oír el grito de libertad en sus costas para recién reaccionar frente al yugo español. Es cierto que la lectura posterior de la independencia sí incluye estas rebeliones dentro de su discurso; pero las incorpora como «precursoras»; es decir, encierra bajo un mismo signo apuestas que reflejaban posiciones distintas e intereses diferenciados, como se comprueba, por ejemplo, en la actitud de muchos de los criollos que después estuvieron con San Martín, quienes, al ver el crecimiento de las luchas indígenas y mestizas, hicieron lo posible por su fracaso, temiendo un caos generalizado que amenazara sus intereses. Adicionalmente, a la par que se omite la mención del protagonismo indígena y mestizo en la independencia, el presente indígena queda casi borrado, subsumido bajo la figura ancestral y simbólica del inca (solo su herencia de «odio y venganza» llega al presente, según reza la letra) y la presencia de los Andes, cuyo uso nominal colectivo, en su primera aparición⁵, parece referirse a la entidad geográfica que simboliza (nuevamente en una unidad idealizada) al país entero⁶, aunque bajo la imagen de una alusión a la población indígena. Bajo estas y otras interpretaciones de claro signo ideológico⁷, representadas cabalmente por el himno, se fundó la nueva República y se legitimaron, bajo su ocultamiento, sus exclusiones.

5 Ver la segunda estrofa, citada más arriba.

6 Como ocurre claramente en la segunda aparición: «En su cima los Andes sostengan / la bandera o pendón bicolor, / que a los siglos anuncie el esfuerzo / que ser libre, por siempre, nos dio».

7 Son pertinentes también los comentarios de Antonio Cornejo Polar a dos textos fundacionales de la nación peruana: la proclama de la declaración de la independencia, leída por San Martín el 28 de julio de 1821, y la arenga con que José Domingo Choquehuanca recibió a Bolívar en Pucará en 1825. Sus reflexiones concluyen con las siguientes palabras: «Dos textos fundadores del Perú republicano, sin duda, pero también dos textos cuyo ánimo homogeneizador no obvia, no puede obviar que sus contradicciones internas no solo presagian los conflictos que la nacionalidad tendrá que afrontar, sino —también— dibujan el espacio desde el que se habla de la República —espacio entrecruzado por muchas racionalidades y por varias historias— y determinan la índole ambigua del sujeto de un discurso ininteligible al margen de su radical ambivalencia». Ver Cornejo Polar, Antonio (1994). «Sobre arengas y proclamas». En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, pp. 112-121. Asimismo, es apropiada su reflexión sobre la «literatura de la emancipación», que «se define por una contradicción evidente: el nuevo repertorio de temas y referentes, alusivo a la independencia y teñido de agresividad frente a España, se procesa literalmente con sumiso acatamiento a las normas estéticas peninsulares». En Cornejo Polar, Antonio (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, p. 55.

El Perú aparecía así libre de conflictos y pleno de modernidad, al punto que reconocía nominalmente la ciudadanía de toda su población⁸.

El espacio múltiple del Perú

Sin pretender competir, obviamente, con el himno en cuanto a su papel modelizador del imaginario sobre la independencia y su proyección sobre la nación peruana (puesto que los géneros y ámbitos de circulación —y por tanto de influencia— de ambos textos son marcadamente distintos), «Himnos nacionales», de José Antonio Mazzotti⁹, busca una representación nueva de la entidad llamada *Perú*. El poema (como toda la obra poética del autor) está inscrito en el circuito de la literatura culta y, dentro de él, en el de la poesía, acaso el de mayores dificultades para el acceso a un «gran público». Los «Himnos nacionales» no pueden verse, entonces, como una «actualización» del himno peruano en sus mismos términos, sino como una lectura crítica, desde la poesía, del mismo, a la vez que un intento de construcción, desde una clave inocultadamente contemporánea, generacional y subjetiva, de la imagen del Perú: algo así como el testimonio de parte (no del hombre que firma el poema, sino del sujeto de escritura que existe a partir de los textos) sobre el país que vive.

En cuanto a la voluntad crítica y al ánimo confrontacional frente a la visión que consagra el himno patrio, una primera muestra se observa en la yuxtaposición de ambos títulos: mientras que el «Himno nacional» es uno, unificador y homogeneizante en este sentido¹⁰, los «Himnos nacionales» son, como es obvio, varios. Al estar compuesto el poema por diez secciones (numeradas del I al X), podría pensarse que cada una de ellas corresponde a un himno; sin embargo, más adecuada es la lectura del plural

⁸ Señala Benedict Anderson que San Martín «decretó en 1821 que “en lo futuro, los aborígenes no serán llamados *indios* ni *nativos*; son hijos y ciudadanos del Perú y serán reconocidos como peruanos”» (Anderson, Benedict [1993]. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica). Son también interesantes el texto del «Decreto sobre la esclavitud» firmado por San Martín y Monteagudo en 1821 y el de «El Congreso Constituyente del Perú a los indios de las provincias interiores», de 1822 (ambos citados por Lecaros, op. cit., pp. 82 y 84).

⁹ Poema publicado en Mazzotti, José Antonio (1999). *El zorro y la luna. Antología poética 1981-1999*. Lima: Banco Central de Reserva, pp. 158-170, como parte del último poemario de Mazzotti, *Declinaciones latinas*. Una edición previa de los «Himnos nacionales» se encuentra en la revista *Márgenes*, en donde se incluye como parte de la respuesta del autor al cuestionario de Buntin. El texto, allí, presenta algunas diferencias con la edición definitiva.

¹⁰ La corriente homogeneizante de los discursos —a la que se opone «Himnos nacionales»— no se detuvo, como sabemos, en la letra del himno. Continúa y, años más tarde, al iniciar el nuevo siglo, se propone la definición del *ser peruano* como *mestizo*. A propósito, señala Guillermo Nugent en «La construcción de la vida en el Perú como identidad histórica moderna»: «La elaboración de la categoría del mestizo para definir una identidad nacional en el Perú republicano permitía sustituir la universalidad ciudadana por una de tipo racial: *el Perú es mestizo* y por lo tanto cualquier intento de reformular las identidades carecería de sentido —por ejemplo, los movimientos socialista, anarquistas o el aprismo—, debido a que la identidad correspondiente en teoría a un orden republicano, esto es, el ciudadano,

del título como un reflejo de los diversos niveles, personajes, referencias, representaciones y también voces, que, tejidos en su interior, anuncian el fracaso de toda pretensión homogeneizante. La segunda sección del poema se inicia, a propósito, con los siguientes versos:

Este espacio que habito se llama el Perú.
 Limita por el Norte con las auroras boreales
 por el Sur con un galeón encallado en el Estrecho
 por el Este con océanos de lodo
 por el Oeste con el Laberinto.
 Va hasta donde va mi pensamiento, como una llave Rosa
 Que abre las arcas herrumbradas, pero que nos hunde
 En una Torre de Babel volteada
 A la manera del flan de las abuelas.

Si como plantea Benedict Anderson: «La nación se imagina limitada porque incluso la mayor de ellas, que alberga tal vez a mil millones de seres humanos vivos, tiene fronteras finitas, aunque elásticas, más allá de las cuales se encuentran otras naciones» (24-25), ¿cómo se demarca el espacio peruano y qué implicancias tiene esta operación? Definitivamente no se reproducen en el poema las fronteras registradas por los documentos oficiales. Aunque la formulación («Limita por el Norte...») recuerda estos textos, además del habitual recitado escolar de clases de Historia y Geografía, lo que se propone es un espacio en buena medida infinito¹¹ que responde, más bien, como declara el propio texto, a la circulación del pensamiento del hablante que, pronto, incorpora en su voz un «nosotros», que bien podría ampliar la referencia al pensamiento de los peruanos en general. El texto citado, sin embargo, se inicia con «El espacio que habito», como enfatizando la territorialidad del espacio referido y la corporalidad de la experiencia. El juego de contrastes entre territorio habitado y

fue adecuadamente sustituida por la cuestión del mestizo, que sería la encarnación de la «peruanidad». [...] Esta presentación del mestizaje es un recurso necesario en nuestra argumentación, porque si algo llama la atención es que los principales ideólogos del mestizaje no eran precisamente «mestizos», más que en sentido metafórico. Por lo demás, todos ellos eran devotos admiradores del Occidente europeo, cuando no preferentemente de España. El discurso del mestizo no buscaba establecer un nuevo campo de comunicación en la sociedad [...] A lo que apuntaba era a proporcionar un sujeto adecuado al tipo de Estado entonces existente. La voluntad política no era reconocida como una facultad inherente a la sociedad sino exclusivamente a los funcionarios del Estado y a la magra capa de propietarios. // Así, este discurso no proponía ninguna nueva tarea a la sociedad sino simplemente recordar un pasado alguna vez glorioso» (en *Páginas*, nro. 100, diciembre de 1989; pp. 142-143).

¹¹ Anderson añade al fragmento citado: «Ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad» (25). Bhikhu Parekh (95), por su parte, sostiene: «El Estado moderno privilegia la identidad territorial. Sus miembros tienen, por supuesto, identidades múltiples, afiliaciones y fidelidades, pero la identidad territorial es dominante y omnicomprensiva». Parekh, Bhikhu (2000). «El etnocentrismo del discurso nacionalista». En Álvaro Fernández Bravo (compilador). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, p. 95.

fronteras evanescentes y simbólicas, al lado de la mención del país como «el Perú»¹², le otorga a este una clara dimensión de construcción. Es decir, el Perú o, más bien, la deseada *nación* peruana (deseo evidente en el nombre de «himno nacional») no es un ente cuya existencia pueda verificarse de modo concreto, sino más bien la *comunidad imaginada* por sus integrantes. Pero el poema de Mazzotti no se detiene allí, sino que, hábilmente, al reproducir como enseña el emblema la nación, la discute en cuanto a su concepción y viabilidad con el uso del plural: si lo que articula a una nación es su vocación unitaria y cohesiva¹³ (motivo al que se apela con ánimo casi religioso en cada momento de crisis, fabricando o eligiendo *enemigos nacionales*), los «Himnos nacionales» proponen no un único canto, entonado al unísono bajo la dirección de la vieja grabación que se oye en los colegios, sino un relato hecho de múltiples historias (unidas, secuenciales y concordantes, algunas; pero otras simplemente yuxtapuestas, o incluso atravesadas y enfrentadas).

La pluralidad y la necesidad de articulación bajo el signo de esa pluralidad no están planteadas, sin embargo, solamente por el título o el fragmento citado del poema. Es cierto que «Himnos nacionales» no ostenta el juego de voces que se puede observar en poemas anteriores de Mazzotti, ni tampoco se observan fragmentos en distintas lenguas¹⁴, como sí hay en otros poemas de *Declinaciones latinas*. Sin embargo, no por ello se deja de apreciar la factura polifónica del conjunto.

De esto se observan rastros en la propia construcción del texto. Uno de ellos es el lenguaje que, si bien se enmarca dentro del amplio terreno de la corriente conversacional (Cornejo Polar 1980, Fisher 1998), no se ubica en el centro canónico consagrado en los sesenta, sino que presenta una serie de inflexiones en los distintos niveles del discurso. En el plano del léxico, se observan usos que remiten al habla de la calle, a la infantil, a los limeñismos clasemedios y a las voces subalternas: fragmentos como «Es como el mar del Perú, lo *traga* todo» (I¹⁵), «esperando la *ramita* que los pinche para salir volando» (I), «como los *caballitos* / del parque Pumacahua» (I), «nos quedamos solos / mismos Robinson / perdidos en el espacio» (I), «tu

¹²Énfasis mío. El artículo no aparecía en la primera publicación del poema en *Márgenes*.

¹³A pesar de la dificultad para definir la nación, por las múltiples comprensiones que de esta existen, como evidencia la citada compilación de Fernández Bravo, es necesario recordar que un elemento recurrente es la homogeneidad: «Los miembros de la nación tenían un entendimiento compartido de quiénes eran y cómo se originaron y desarrollaron en la historia, así como también un fuerte sentido de pertenencia colectiva. Ellos constituían un “nosotros” homogéneo y cohesivo, deseaban vivir juntos como una unidad distintiva e “instintivamente” sabían quién pertenecía a ella y quién no, eran atraídos a uno e indiferentes u hostiles al otro y compartían una concepción sustancial de la buena vida». En Parekh, op. cit., p. 100.

¹⁴Hay una única palabra en inglés, *trickster*, sobre la que volveré más adelante.

¹⁵Se indica, en cada caso, la sección de la que la cita se extrae. Los énfasis son míos.

condición de trickster / y tus rayitos» (IV) «que *empreñaste* / con tu verga de pájaro» (IV), «sino rostros / de danilos y marías» (V), «el *tonito* inconfundible de sus lenguas», «llegar *de cabo a rabo*» (VIII), «Sácame, por eso, la *lengüita*» (IX), «por todos los ojos *escarbando*» (X). Además, aunque esto sí corresponde a los aportes clásicos del registro conversacional e incluso al magisterio eliotiano, se observa la coexistencia de tonos, entre aquellos los cercanos a una dicción elevada en conjunción con usos antipoéticos —«Quién no ha sentido esa gota penetrando como un cuarzo / y no ha montado los mismos caballitos, los mismos titulares, los pasos de la casa / al cementerio» (I); «hay un viejo cordón extenso que nos ata a la salida, hay un tejido / tan viejo como su huaca que nos recompone / igual que la aspirina al día siguiente» (X); «para que el grito sagrado se disperse, cojamos a la Bestia de los cachos» (X)— o, también, lo que se acercan al registro de una oración religiosa, aunque incluso en ese caso son notorias las inflexiones —«Caparazón de violetas, / se murieron. / Bouquet de basuras, / allí andan» (VI); «líbrame, caminante, de estos trances» (VIII)—. Esta coexistencia de registros que exploran las posibilidades de la dicción conversacional no es nueva en la poesía de Mazzotti; se puede rastrear, con cierta nitidez, ya desde *Fierro curvo* (1985), su segundo libro¹⁶. Y no es, tampoco, un hecho aislado en la poesía de sus contemporáneos. Recordemos que entre los poetas de los 80, además de la reelaboración de los aportes del canon sesentero, una de las líneas de importancia estuvo constituida por quienes —radicalizando la opción de Hora Zero, de modo que los quiebres llegaran al eje mismo del discurso— plasmaron el interés por la «incorporación en el poema de las formaciones discursivas dominadas, sobre todo las del ámbito barrial y suburbano, con los correspondientes sujetos poéticos que se adueñan así del micrófono y emiten desde su propia perspectiva una experiencia social desquiciada, violenta y altamente anárquica»¹⁷. La cita se refiere a Kloaka, grupo activo entre 1982 y 1984, del que Mazzotti fue compañero de ruta¹⁸.

¹⁶En que se hace notoria ya la preocupación por una escritura interpelada por la violencia de los tiempos que se vivían. De acuerdo con el orden de publicación, los poemarios de Mazzotti aparecidos antes de la antología *El zorro y la luna* son: *Poemas no recogidos en libro* (Lima, Federación Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1981), *Fierro curvo (Órbita poética)* (Lima, Trompa de Eustaquio, Kloakay Orellana, 1985), *Castillo de popa* (Lima, Asaltoalcielo, 1988, y Princeton, Asaltoalcielo, 1991), *El libro de las auroras boreales* (Amherst, Asaltoalcielo, 1994) y *Señora de la noche* (México D. F., El Tucán de Virginia, 1998).

¹⁷Mazzotti, José Antonio y Zapata, Miguel Ángel (1995). «De los “sesentas” y “setentas” a los “ochentas” y “noventas”: un atajo hacia la poesía peruana contemporánea». En *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México D. F.: El Tucán de Virginia, p. 33.

¹⁸Es cierto que la poesía de nuestro autor no experimenta con los límites de un lenguaje destrutturado como Santiváñez o con un discurso aluviónico como De Ramos. No por ello, sin embargo, se pueden notar preocupaciones cercanas a las de Kloaka en cuanto a la cons-

Más notoria aun, en «Himnos nacionales», es la complejidad del universo simbólico y del tejido de referencias. Los personajes (el propio hablante del poema, sus interlocutores míticos, danilos y marías), las situaciones aludidas (la migración, los viajes de iniciación, las experiencias de la infancia), los pasajes de la historia peruana convocados (el tiempo precolombino, la independencia referida por el título, la guerra interna de la década de 1980), los espacios (la costa, los valles andinos, el desierto, Estados Unidos, los espacios siderales de los límites del territorio peruano), los tiempos (el pasado remoto, el pasado de inicios de la República, los tiempos de la infancia y la juventud del hablante, el hoy desde el que se habla en el poema, el tiempo utópico al que se mira), los mitos en proceso de reescritura (los de Cuniraya Viracocha, los de la fundación del incario, la Torre de Babel, el Laberinto de Creta)¹⁹; todo ello le otorga al texto una densidad suficiente como para percibir un proyecto definitivamente ambicioso, concordante con el deseo de construir, desde el discurso poético, una representación del país lo suficientemente reveladora de los nudos más importantes de este.

Por la confluencia de tiempos, espacios, registros, etcétera, podría pensarse, contra lo que señalé al inicio, que más bien los «Himnos nacionales» ofrecen un mosaico en que nuevamente se postula una imagen armónica de la deseada nación peruana, solo que esta vez el constructor del relato se ha cuidado de establecer un universo plural en el que se puedan hallar, si no todos (proyecto que desbordaría cualquier posibilidad), sí algunos de los más significativos componentes de la nación peruana —una nueva idealización del país y del ser peruano—. Frente a ello, hay que anotar que si bien hay un componente utópico —fundamental en el texto—, este no pasa por una reunión edulcorada, sino por la permanencia de lo diverso, por la articulación de los diferentes relatos en uno que los conserve en su particularidad, aunque también apueste por el diálogo entre ellos. Esto, sin embargo, no se ofrece como un ideal logrado, como en el himno, sino que se ubica en el plano del deseo:

trucción del discurso poético. A propósito de su relación con este grupo, señala Mazzotti: «[S]iempre tuve una actitud más bien individualista; pero andaba con ellos, bajábamos al centro de Lima, íbamos al Wony, pero no me identificaba con sus manifestos, como cuando por ejemplo decían ser la conciencia vigilante de la época, eso me parecía muy pretencioso. Sin embargo, compartía con ellos muchas ideas sobre la poesía y sobre el estado de ánimo y la situación nacional; eran básicamente mis amigos. Así que no era un incondicional, y ellos aceptaron mi presencia de esa manera y cuando he firmado algunas cosas junto con Dalmaia lo hacíamos como “aliados principales”». En Medina, José (1995, agosto-setiembre). «José Antonio Mazzotti. Los 80's o el firmamento de lo ilícito» (entrevista). En *Motivos*, nro. 39, pp. 15-16.

¹⁹Sobre la construcción del mito en «Himnos nacionales» ver el siguiente acápite.

hasta que ya no niegue
 sus luces el Sol, y entonces
 saldremos a habitar todos los parques, parlaremos
 en lenguas infinitas, de la mano.

Detengámonos en «parlaremos en lenguas infinitas, de la mano». Más allá del contenido de «infinito» como «interminable» (en ese tiempo utópico que al realizarse, sería eterno), «lenguas infinitas» puede referirse a las múltiples lenguas, todas distintas, de los peruanos. Y sin embargo se podrá «parlar»; es decir, la comprensión, a pesar de los diferentes idiomas, será posible; además «de la mano», señala una horizontalidad comunicativa.

Este es el deseo, la dimensión utópica del poema, el planteamiento —que, como en el himno, se propone al final—. Solo que allí el deseo era no traicionar a la patria y renovar el juramento de libertad que, supuestamente, había sido ya logrado²⁰. En «Himnos nacionales» la utopía es la posibilidad de la unión en ese también interminable territorio del Perú. Pero no por eso el lector se debe engañar con la ilusión de una falsa armonía celebrada por el poema. Nada más lejos del texto de Mazzotti. El presente está teñido por el desencuentro, por el que todos han montado «los mismos caballitos, los mismos titulares, los pasos de la casa / al cementerio». El presente es el tiempo en que «se escucha el bramar / de las ametralladoras», el tiempo «del Círculo de los Violentos». No hay bajo estos versos anhelo de idealización. Si bien se trata, como todo relato, de una construcción, en esta es central el signo del conflicto que, sin duda, es una de las marcas más profundas de nuestra historia colectiva.

A propósito de la convivencia y conflicto, vale la pena recordar unos versos ya citados de la segunda parte: según ellos, el espacio del Perú «va hasta donde va mi pensamiento, como una llave Rosa / que abre las arcas herrumbadas, pero que nos hunde / en una Torre de Babel volteada / a la manera del flan de las abuelas. Y se le ha cortado la leche, / se le ha endurecido el azúcar». Quizá —es una lectura posible— la configuración del espacio peruano que en el poema apuesta por la pluralidad, por la interminabilidad del territorio, por la consideración de todas las patrias y todos los espacios, lleva a esa imagen de la Torre de Babel como el lugar en que

²⁰ «Compatriotas, ni más verla esclava, / si humillada tres siglos gimió, / para siempre juremosla libre / manteniendo su propio esplendor. / Nuestros brazos, hasta hoy desarmados, / estén siempre cebando el cañón, / que algún día las playas de Iberia / sentirán de su estruendo el terror. // En su cima los Andes sostengan / la bandera o pendón bicolor, / que a los siglos anuncie el esfuerzo / que ser libre, por siempre, nos dio. / A su sombra vivamos tranquilos, / y, al nacer por sus cumbres el sol, / renovemos el gran juramento / que rendimos al Dios de Jacob».

todas las lenguas (como reflejo de esa multiplicidad) están confundidas y hablando al mismo tiempo, sin posibilidad de comprensión mutua. De allí el verbo utilizado, que tiene fuerte connotación negativa: «nos hunde». El que sea «una Torre de Babel volteada», además de tender el puente para la relación solemne-antipoética entre la torre bíblica y el flan de las abuelas, puede remitir a un signo diferente (y simultáneo al sentido anterior-negativo) del mito de la torre de Babel. Al flan se le ha cortado la leche y se le ha endurecido el azúcar, pero sigue, como decía la primera versión publicada del poema, «tan dulce como el primer día». A propósito, vale la pena recordar un planteamiento de Gustavo Gutiérrez, presentado en una mesa redonda sobre la obra de José María Arguedas (no puede ser una casualidad que se trate de un escritor que sufrió hasta el desgarramiento el conflicto cultural peruano, al mismo tiempo que optó por ser puente entre «todas las sangres» —frase lamentablemente tan venida a menos por la retórica política de estos días—):

se nos ha dicho durante mucho tiempo que, antes de la Torre de Babel, todas las personas hablaban la misma lengua y se entendían entre ellos. Como si bastara hablar el mismo idioma para entenderse. Viene Babel y como castigo se ponen a hablar diferentes lenguas. Reconozco que esa es la interpretación más corriente y, como ocurre frecuentemente con las cosas corrientes, es equivocada. Quiero decir que tengo un gran aprecio por el territorio de Babel, por una razón muy sencilla, porque quien manda a hacer, me estoy refiriendo a los estudios históricos actuales, la Torre de Babel es un pueblo que en ese momento dominaba a muchos pueblos chicos y entonces quiere levantar una torre, que es ante todo una fortaleza militar, para que todo el mundo la vea y se dirija a ella, y quiere imponer también una sola lengua. Es al revés de lo que pensamos. Como todo imperio quiere imponer una sola lengua. Hoy también se da eso, ¿no es cierto? Una lengua que sea común, los demás que hablen lo que quieran, pero que hablen fundamentalmente una lengua.

¿Qué cosa significa Babel? Babel significa la defensa de los pobres, significa la defensa de las diferentes lenguas (41).

La construcción del mito

«Himnos nacionales» se inicia con un epígrafe del poeta latino Persio en que se lee: «Cuántos jóvenes sacrificados / y aún no calma su hambre el Minotauro». El texto se refiere, como es conocido, al mito griego del laberinto de Creta, y es a partir de él que se va definiendo el mito central que articula el poema. Leamos la primera sección:

Cuántos jóvenes sacrificados, yo lo recuerdo.
Todavía están dejando su Y sobre la playa
hasta que salta la ola y la disuelve sobre la arena
mezclándola con viejos maderos y con cáscaras
de extrañas piedras pómez y langostas.

Es como el mar del Perú, lo traga todo.
Un verano es una casa, algunos cadáveres inflados
esperando la ramita que los pinche para salir volando
como globos de una fiesta ausente.
Otro año pueden ser pedazos de montaña
que han ido cayendo ante los látigos de luz
que asaltan por las noches taladrando los oídos
que nunca más podrán oír lo mismo.

Es como la gota
hincando hasta la espina dorsal (el inverso empalamiento de estos
[tiempos])
una sola línea transparente, saltando alegremente como los caballitos
[del parque Pumacahua.

Quién no ha sentido esa gota penetrando como un cuarzo
y no ha montado los mismos caballitos, los mismos titulares, los
pasos de la casa
al cementerio.

Hasta aquí, pase.
El problema empieza cuando nos quedamos solos mismos Robinson
[perdidos en el espacio.

La mención de los «jóvenes sacrificados [...] dejando su Y sobre la playa» liga explícitamente al epígrafe con el texto y vincula, así, a los jóvenes que ingresan en el laberinto como alimentos para el Minotauro con los muchachos del Perú, víctimas de un interminable recorrido «de la casa al cementerio». La historia peruana (y específicamente la contemporánea), entonces, se dibuja como un viaje de destrucción o acabamiento: un tránsito en que

[...] esos parques en los que habitábamos
ya no los habitan más,
y esos pasillos en los que conversábamos
han sido renovados con ungüento:

serán hoy páramo de las libélulas,
serán los pulmones atorados del ser más querido
sobre una cama de hospital

como se lee en la tercera sección del poema. A partir de ello, cabe la pregunta, entre las correlaciones posibles de establecer²¹, sobre quiénes son esos «danilos y marías», que aparecen, versos antes,

tipeando los ditos con el mismo fervor cada noche
entre los valles más profundos.

Al atardecer en número de doce
Salían sin destino alguno, apretando una magnolia en cada mano
Desesperadamente decididos a penetrarse en la ciudad.

Su representación colectiva (por el plural utilizado y las minúsculas), permite imaginarlos como jóvenes comprometidos con opciones sociales, políticas o económicas de algún modo enfrentadas al orden estatal establecido. Podría pensarse en las últimas oleadas de los grandes movimientos migratorios, más o menos organizados, que, en la década de 1980²², motivaron a los científicos sociales hablar del «desborde popular» y a registrar el caos y la erosión de un sistema de legalidad (invasión de terrenos urbanos, economía informal, etc.) que a todas luces se evidenciaba inadecuado e insuficiente (Matos Mar, Franco). Si bien la interpretación anterior es posible, es cierto que, aisladamente, no está suficientemente justificada por el texto del poema. Más probable es imaginarla en conjunción (por los «ditos» tipeados, que revelan cierta vinculación con estructuras organizativas) con movilizaciones reivindicativas o de lucha por un sistema social que supusiera, como buscaban las organizaciones sindicales, campesinas o los grupos políticos de la izquierda legal, mayores niveles de justicia, y que provocara, en consecuencia, reacciones de fuerza por parte de un gobierno cuyo modelo económico (y sus ecos sociales, políticos y culturales) estuvo ligado a los intereses de los grandes grupos económicos nacionales o transnacionales. Con un rechazo semejante, aunque radicalizado en su opción anárquica frente a las perversiones de un sistema al que no le veían solución posible, podría pensarse también en manifestaciones contraculturales como las del propio grupo Kloaka, en la que las voces quebradas de sujetos de escritura suburbanos o provincianos tomaban, como se señaló antes, la palabra.

Es factible, sin embargo, pensar no solo en los colectivos mencionados, sino también en sectores que se alejaron de los cauces de la

²¹ La gran complejidad del poema permitiría un análisis mucho más exhaustivo de toda su densidad semántica y su universo simbólico. En el presente trabajo, sin embargo, me limito solo a algunos de los aspectos que resultan de esencial mención para el tema propuesto.

²² Los 80 como contexto son indiscutibles, pues la construcción de una representación del país parte, como dije, de un ángulo de visión en el que lo generacional es fundamental. Sobre esto volveré en el siguiente acápite.

legalidad, como Sendero Luminoso o el MRTA. Así, los versos «nunca emitieron la menor señal de queja, / ni derramaron una lágrima en la gendarmería» hacen pensar en la indiscriminada represión de las movilizaciones o actividades de protesta de los grupos mencionados en el párrafo anterior, o, también, en la guerra sucia generada a partir del inicio de las acciones militares de Sendero, con lo que danilos y marías podrían vincularse tanto con jóvenes anárquicos o militantes de partidos de la izquierda legal —que muchas veces, en ese contexto, sufrieron la violación de sus derechos fundamentales, incluso a la vida—, como con jóvenes ligados a los grupos subversivos.

Con lo anterior —y con la riqueza necesaria como para mantener abiertas múltiples lecturas—, Mazzotti no excluye de su poema una serie de acontecimientos cruciales de la historia reciente del Perú, y en particular uno —el de la guerra interna—, cuya complejidad y capacidad de erosionar las más extremas reacciones emotivas ha impedido, por lo general, acercamientos que busquen escapar del reduccionismo o la caricatura condenatoria²³. En cualquiera de los casos, danilos y marías representan a muchos muchachos cuya entrega a la lucha, legal o subversiva, tiene, en el poema, todas las trazas de un sacrificio generoso y puro, sellado no solo por el tono de respeto de su presentación, sino también por las magnolias que llevan en cada mano y por el número doce, como los apóstoles de Cristo. Y cuyas opciones —en contraste con quienes encabezan las opciones por la muerte (los Señores, aquí y allá, podríamos añadir, del Círculo de los Violentos) que genera ese «clima de incertidumbre, caos, violencia cotidiana y mayor pobreza, en todos los aspectos de la vida pública» (Mazzotti 1987: 9), que hace hablar al Yo del poema del Perú como un Laberinto desde cuyo fondo «se escucha el bramar / de las ametralladoras»—, desesperadas²⁴ o incluso alucinadas²⁵, «eran de infinitas locetas /

²³ A propósito, Nelson Manrique señalaba en 1989: «Existe una forma de liquidar el debate, cuando se trata de hablar sobre Sendero Luminoso, que se ha convertido en una convención implícita; ella consiste en calificarlo como terrorista. Cuando la discusión llega a este punto, aparentemente es imposible decir una palabra más sin correr el riesgo de ser considerado, en el mejor de los casos, como conciliador con Sendero Luminoso, cuando no un senderista encubierto. Sin embargo, la caracterización de “terrorista” aplicada a Sendero, más que explicar, confunde, pues no hay manera de entender, a partir de la experiencia histórica concreta de las organizaciones que han sido definidas como terroristas, cómo es que al borde de la nueva década Sendero Luminoso no solo no haya sido derrotado, sino que haya llegado a su actual nivel de desarrollo, pasando a convertirse en un dato decisivo para cualquier análisis que se interogue sobre el futuro del país». Manrique, Nelson (1989, diciembre). «La década de la violencia». En *Márgenes. Encuentro y Debate*, nros. 5-6, p. 137.

²⁴ A ese punto límite de la desesperación puede aludir la Y dejada por los jóvenes sacrificados en la playa, según se lee en la primera sección del poema. La Y «era el emblema de la vida humana, siendo el palo vertical la inocencia del niño y los brazos divididos, la elección entre el bien y el mal de la vida adulta; estos últimos también simbolizan los caminos a la derecha o a la izquierda, el vicio y la virtud, los caminos que se bifurcan y los cruces de

que abrazaban el transbordador, dirigiéndose febriles / hacia los labios de la Nebulosa» (V).

Así se va configurando la presencia del mito del Laberinto en «Himnos nacionales». Más adelante, en la sección VIII, el hablante del poema (que casi hasta ese momento se mantiene como un observador —aunque sumamente interpelado por la situación— del Laberinto que representa al Perú, es presentado con nitidez como un Teseo, es decir como el encargado de ingresar al centro del Laberinto y buscar al Minotauro, para acabar con él, lo que equivale a un viaje hacia la comprensión de los desencuentros y desgarramientos de este país y la apuesta por la utopía. Pero como en todo rito de descubrimiento:

Reconozco que este viaje es implacable
 (Líbrame, caminante, de estos trances).
 No sé si llegaré a levantar la cerviz.
 Es muy oscuro aquí adentro y hay que tocar el suelo
 Si uno quiere no perderse

«Pero ya llegas», dice Ariadna (VIII)

La soledad inherente al encargo autoasumido por el hablante del poema —enfática por los usos verbales en primera persona, por su papel de testigo de la entrega de los jóvenes de su *Y* a un mar que lo traga todo, «mientras nos quedamos solos / mismos Robinson / perdidos en el espacio» (I), y por los viajes astrales de todos los jóvenes de su generación (VI)— es como un pago necesario por haber *permanecido*, frente a la muerte que reina en el Laberinto. Matar a la Bestia implica, entonces, hacer el recorrido de regreso hacia la tierra de la muerte y comprender, y así ofrecer esta representación del Perú cuya utopía es que se pueda seguir dejando la *Y* sobre la playa (el paso de la inocencia a la adultez, la decisión del camino a seguir), pero «que ya no salte la ola», «que ya no niegue sus luces el Sol» (X). El hablante cuenta como puente con los recuerdos de la infancia («el país del sueño»), pero sabe que ese territorio idealizado y protector no existe más, pues «es más tarde de lo que pensaba» y en el Perú las heridas son demasiado grandes. La incertidumbre —que reescribe el texto del himno nacional («no sé si llegaré a levantar la cerviz»),

camino que son presididos por dioses como Ganesha y Jano» (Cooper 189). Es decir, los jóvenes empujados por la situación límite a tomar una decisión precipitada y desesperada. O, como apunta Buntin, «bien podría ser la *Y* mística corporal que en la alquimia y ciertas formas del chamanismo alude tanto a la androginia autorregeneradora, como a la inmortalidad lograda a través de la redención» (140 n).

²⁵ Como se puede desprender de la sección VI: «Todos los jóvenes de mi generación han tenido viajes astrales. [...] Los que no se entregaron mansamente / colgaron las togas y ahora se dedican / a hacer el amor como si mañana / tuvieran su pasaje».

discutiendo su discurso exitoso y su seguridad— intenta aliviarla acudiendo a la sabiduría del caminante que lo acompaña:

Librame, caminante, de estos trances. Solo tú
Sabes llegar de cabo a rabo,
Escuchar el rugido de las olas, apartarlas
Sin que se lleven mis huellas ahumadas, mis cobijas
De piel en que dibujo un mapa (VIII)

Con esta conjunción de elementos es que se evidencia uno de los hallazgos más interesantes del poema: la reunión del mito del Laberinto, con la *Comedia* de Dante —el hablante como un Dante guiado por su Virgilio (el caminante) y con el ánimo que le brinda Beatriz (Ariadna) en este recorrido del infierno (el universo de la muerte) hacia el paraíso (planteado aquí como deseo: la utopía)— y, sobre todo, con los mitos prehispánicos andinos, pues el caminante, aparecido desde la cuarta sección, resume en su construcción rasgos de los dioses andinos de las tradiciones de Huarochirí con los fundadores del incario, además de una alusión a Cristo. Veamos:

Por eso morir es comenzar nuevamente
por el Hijo del Hombre, el que surgió
de las fronteras andrajoso, marcando como huellas de un pirata
los pasos de su cayado y deteniéndose
únicamente en los pueblos más brillantes

Oh mira, caminante bastardo, no es suficiente ya el daño que has
hecho
con tu dudosa existencia, tu condición de trickster y tus rayitos
señalando las estaciones y los límites
del día y la noche?

Dicen que saliste del lago, o que de la vagina de una cueva, a
estas alturas
quién sabe.

Dicen que lloviste fuego y que empreñaste
con tu verga de pájaro a la reina del baile.

Pero si del viejo cadáver quizá aún salga una esperanza.

Quizá si el mismo pelo.

Quizá las mismas uñas.

Millones se han levantado con tu recuerdo y han dejado su filo
dental

En maderones y en cuellos delicados, una por otra, se dijeron

La ominosa cadena los manifiestos más cursis

Millones y millones se han levantado con una erección

Sin lúcumá y sin sapo, solo para contemplarte

Saltando por los aires como una onda radial.

Y desde entonces
 Sus luces negó el Sol
 Y suponemos que has de volver
 Desde el mismo agujero que rompiste. (IV)

Morir es lo que sucede en el Perú, tal como ha quedado claro a partir de las secciones primera y tercera del poema. Pero es también el signo del viaje de retorno que debe hacer el hablante como requisito para lograr el entendimiento y dar una imagen del Perú que, de algún modo, contribuya, aunque sea idealmente, a la consecución final de la utopía. Esto está reforzado por la mención del caminante como el «Hijo del Hombre», que alude a la misión mesiánica de Cristo²⁶. Inmediatamente se le caracteriza como andrajoso, lo que, junto con la tarea fundadora y civilizadora, reflejada en señalar «las estaciones y los límites / del día y de la noche», recuerda a diversos dioses andinos que se presentan de ese modo, pero en especial a Cuniraya Huiracocha, de quien se toma además el motivo de la fecundación de la diosa más deseada («a la reina más deseada»)²⁷ o a los fundadores del incario, ya sea siguiendo el conocido mito de Manco Cápac (según los capítulos XV, XVI y XVII de los *Comentarios reales*, de Garcilaso), por el origen en el lago y por la historia de la vara encargada por el dios Sol (que aparece en la última sección del poema, aunque transferida al yo poético: «yo con mi vara dorada depositando su lágrima de sol / en el monte de los sacrificios»), o a partir de la también familiar «fábula» del capítulo XVIII del libro del Inca.

²⁶La expresión *Hijo del hombre* «ocurre en el Antiguo Testamento muchas veces en el sentido general de hijo de hombre, es decir, ser humano, simple hombre, hombre a secas. [...] Pero en la literatura apocalíptica [...] esa expresión adquiere un significado específico a la vez que misterioso. [...] En el libro de Enoch se identifica con el Mesías. Con este significado se usa en los Evangelios. Jesús la emplea siempre en tercera persona, pero se la aplica a sí mismo uniendo, sin embargo, al antiguo concepto el de siervo de Dios que sufre. En este sentido usa la expresión como un título mesiánico. *Hijo del hombre* no es, pues, una expresión que simplemente afirma la naturaleza humana de Jesucristo y que con ello completa la de "Hijo de Dios", sino la forma como Jesús reconoce y expresa su misión mesiánica. Varios autores (1983). «Glosario». En *Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos*. Sociedades Bíblicas Unidas, pp. 389-390.

²⁷Capítulo 2 de *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. «Una tradición sobre Cuniraya Huiracocha»: «Dicen que, en los tiempos muy antiguos, Cuniraya Huiracocha, convertido en hombre muy pobre, andaba paseando con su capa y su cusma hecha harapos. Sin reconocerlo, algunos hombres lo trataban de mendigo piojoso. Ahora bien, este hombre animaba a todas las comunidades. Con su sola palabra preparaba el terreno para las chacras y consolidaba los andenes. Con nada más que arrojar una flor de cañaveral llamada *pupuna* abría una acequia desde su fuente. Así realizando toda clase de hazañas andaba humillando a las demás huacas locales con su saber. Había una vez una mujer llamada Cahuillaca que también era huaca. Esta Cahuillaca era todavía doncella. Como era muy hermosa, todos los huacas y *huillcas* deseaban acostarse con ella. Pero ella siempre los rechazaba. Sucedió que esta mujer, que nunca se había dejado tocar por un hombre, estaba tejiendo debajo de un lúcumo. Cuniraya, gracias a su astucia, se convirtió en pájaro y subió al árbol. Como había allí una lúcumo madura, introdujo su semen en ella y la hizo caer cerca de la mujer. Ella, muy contenta, se la tragó. Así quedó preñada sin que ningún hombre hubiera llegado hasta ella».

No debe dejarse de lado, sin embargo, que en esta primera presentación el caminante, a diferencia de lo ocurre con la mencionada —y posterior— sección octava, aparece caracterizado por el adjetivo *bastardo*, y por una serie de menciones negativas («el daño que has hecho», «tu existencia dudosa, tu condición de *trickster*») que proponen el fragmento como una recriminación por parte del hablante del poema. ¿Qué le recrimina? ¿Por qué ese desprecio? Una posible respuesta, argumentada sobre todo por la «existencia dudosa» del personaje, apunta a que la imposibilidad de delimitar con exactitud la identidad de las divinidades (por la obvia ausencia de textos prehispánicos, por las versiones incompletas y superpuestas de los mitos, por la reiteración de las mismas características en varios de los dioses andinos²⁸) provoca un grado de confusión que es percibido por el hablante del poema, en un primer momento, como engañoso. Este «engaño» se atribuye a los propios dioses y se confirma con la costumbre de aparecer como pobre, siendo dios, y con las artimañas, indiscutibles en el caso de Cuniraya Huiracocha que, para fecundar a Cahuillaca, introduce su semen en la lúcuma que luego ella devora. Queda así sellada la condición de *trickster* del caminante, es decir de embustero o estafador, según la traducción del diccionario. Pero el hecho de que esta característica sea atribuida con un término del inglés puede llevar a identificarlo un paso más adelante (más contemporáneo, se entiende) en el proceso de «occidentalización» o «cholificación» aplicable a los indígenas descampesinados y urbanizados (Quijano)²⁹. Si esto es así, la mención de la bastardía del caminante, en caso de que sea algo más que un insulto, estaría vinculada con la condición del mestizo, aunque en este caso lo que primaria es fundamentalmente el mestizaje cultural (además de la calificación de *trickster*, están su sincretismo con la simbología cristiana y su acción en el mundo contemporáneo). A partir de esta *bastardía cultural*, la identidad híbrida del personaje plantearía un nuevo paradigma sobre el mestizaje peruano, en que la armonía prefigurada en el himno nacional y desarrollada en el discurso del mestizaje de los inicios del siglo XX habría

Taylor, Gerald (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.

²⁸ Un ejemplo se puede apreciar con la nota al fragmento 18 del capítulo 2 de los *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, de Gerald Taylor: «Cuniraya era un dios regional y se encontraba petrificado en la acequia de Huincompa. Huiracocha, cuyo culto había sido propagado probablemente en todo el imperio por los incas, no tenía un adoratorio local y la gente, al invocar a Cuniraya, no “veía” efectivamente a Huiracocha, cuyo nombre se agregó al de Cuniraya. Este pasaje expresa cierta perplejidad por parte del redactor, consciente de la distinción entre los dos seres sagrados, asociados, sin embargo, en los rezos populares» (51).

²⁹ Aunque también su utilización puede ser una marca, más bien, del hablante, que va dejando así algunas pistas del *lugar* desde donde escribe.

sido reemplazada por la desnudez de la violencia y el desgarramiento que están al origen de la historia del Perú desde la invasión española.

Otra posibilidad es que la percepción negativa que el hablante tiene del caminante se deba a los efectos que este ha provocado («no es suficiente ya el daño que has hecho»); lo que se podría explicar en la segunda parte de esta sección («Pero si del viejo cadáver...»), en que se atribuye la negación de las luces solares a las reacciones de los «millones [que] se han levantado con tu recuerdo»; como si esto, que de algún modo remite al mito de Inkarrí (a través de la mención del caminante como «viejo cadáver» del que «quizá aún salga una esperanza»), hubiera ocasionado —por sus yerros, su inadecuación, su revanchismo— el fracaso de un horizonte utópico primero que, sin embargo, deja abierta una leve esperanza.

En las siguientes secciones (V, VI y VII) desaparece el caminante y se nos introduce de lleno en esa larga noche (ya que el sol ha negado sus luces) del Perú, representada por el Laberinto. Todo allí aparece marcado por el signo de la muerte o del fracaso: danilos y marías con «su última sonrisa / ante el grito más intenso de una estrella» (V), los coetáneos del hablante en sus viajes astrales “hasta que se murieron” o siguieron la ruta de la diáspora («Y aunque los vuelos no son tan frecuentes / los remolinos siguen y los arrecifes / de pronto se transforman / en la Estatua de la Libertad», VI), el paisaje del Perú como un cementerio («por donde se mutilan / los cerros, en los valles que se deshilachan como un tejido apestoso», VII) y el hablante del poema —interpelado cada vez más intensamente— desea mantenerse en el refugio de la infancia. Es a partir de ese momento que se deciden las transformaciones que nos llevan al punto que más arriba comentaba: el Yo deja su ubicación de testigo y asume la de protagonista (Teseo en busca del Minotauro: «abandonar mi cámara y jalar del tejido una punta / para amarrarme la cintura / ante la entrada»); el caminante es percibido ahora de otro modo, y convocado como maestro cuya experiencia y sabiduría son necesarias para el viaje, y aparece, a partir de esto, el nuevo horizonte utópico, en que lo tanático deja un lugar central ahora a lo erótico, entendido no solo como impulso de vida, sino simbolizado explícitamente por lo sexual. De la sección VIII, en que el tono es todavía más sombrío pues la muerte es la marca esencial del recorrido, se inicia la sección nueve con un nuevo ánimo, más lúdico, irreverente y esperanzado. Como si la presencia del caminante, percibido ahora positivamente, y la de Ariadna hubieran posibilitado recorrer este difícil Laberinto («[Y cada mañana me estremezco / pensando en torear al Minotauro / antes de que termine de tragarme], X) con la esperanza de que esta nueva situación permitirá un desenlace más feliz.

La simbología de la sexualidad y la fecundación, que como espejo invertido retoma el engaño de Cuniraya Huiracocha a Cahuillaca y el fracaso de danilos y marías, pues nunca llegan al encuentro sexual, encuentra ahora su pleno lugar en el discurso del deseo y de la posibilidad de las dos últimas secciones del poema. Muchachos y muchachas, como el hablante y Ariadna, listos para el acto sexual regenerador, que permitirá que sea posible ver «una patria limpia»:

Por eso cuántos jóvenes hubieran querido ver como yo
 los antiguos caminos nuevamente empedrados, una patria limpia
 sacudiendo su indolencia de esclavo, entre las piernas.
 Estos son los muchachos y muchachas con los que me cruzo
 por las paredes de la tierra, y siempre nos preguntamos
[por el mismo parque,
 sus venas hinchadas, sus miembros cóncavos y convexos
 y su inmensa altura diminuta en el infinito. (IX)

Sacudamos nuestra indolencia de esclavos, dejemos que se prolongue hasta entrar mansamente el uno en el otro, tú con tu insolencia de hada yo con mi vara dorada depositando su lágrima de sol en el monte de los sacrificios. (X)

Queda claro que los signos de la reconstrucción de la vida están estrechamente unidos a las posibilidades sexuales y amorosas de hombres y mujeres. A partir de ello será posible recorrer la patria («la casa») de “Este a Oeste /... / pronunciando las palabras más hermosas en una lengua oculta” (IX): la lengua de la comunicación —o las “lenguas infinitas” (X)—, podemos decir, es lengua del amor y el sexo. En el hablante y Ariadna queda simbolizada la unión regeneradora. Sus gemidos amorosos («Gimamos en silencio, amada mía, sacudamos / la ominosa cadena y los zapatos») los protegen a ambos de perderse y se proyectan a la dimensión colectiva:

Para que nunca nos falte la semilla,
 Para que el grito sagrado se disperse,
 Cojamos a la Bestia de los cachos,
 Regimamos en silencio
 Con los hombres y mujeres de estos valles
 Y por todos los ojos escarbando!

Solo desde esa dimensión que tiene en la unión sexual su núcleo se puede llegar al centro del Laberinto y acabar con el reinado de la muerte. Así se podrá dejar «nuestra Y sobre la playa», sin que esto represente un sacrificio absurdo y desesperado, pues ahora se logrará «que ya no salte la ola», «que ya no niegue sus luces el Sol» y que se inicie el diálogo en que «parlaremos / en lenguas infinitas, de la mano». No es, por supuesto, algo

logrado, e incluso entre paréntesis se insertan en el texto fragmentos que evidencian las dificultades y desencuentros; pero el ingreso en los predios de la utopía empieza con la mención de su posibilidad y su deseo.

De este modo termina de configurarse el complejo mito que se ofrece como mirada alternativa a la lección feliz del himno nacional. Las naciones configuradas en el poema como un todo multiforme necesitan de un mito, como quería Mariátegui, pues «el escepticismo es infecundo y el hombre no se conforma con la infecundidad» (25). El poema de Mazzotti ha construido, utilizando para ello fuentes diversas, un mito propio que, sin embargo, simboliza bien varios de los elementos centrales de su experiencia generacional y que están en vigencia en el Perú contemporáneo. Sin descuidar, como hemos visto, los desgarramientos que vuelven la utopía más lejana, pero por ello más urgente, y sin dejarse vencer finalmente por la decepción y el nihilismo pesimista. «Himnos nacionales» construye, así, si bien no un nuevo canto que entonar colectivamente, pues ya vimos que sus coordenadas de producción y difusión son otras, sino un texto que, dentro del circuito culto de la poesía, ofrece una imagen que interpele nuestra aceptación pasiva del relato que se nos ha entregado sobre el país que hemos sido y el que somos, a la luz del que quisiéramos que sea.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

BONILLA, Heraclio (editor) (1981). *La independencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BUNTINX, Gustavo (1998, diciembre). «¿Por qué no vivo en el Perú? (Una generación después). Notas al sesgo de una encuesta». En *Márgenes. Encuentro y Debate*, nro. 16, pp. 135-145.

CERTEAU, Michel de (1993). *La escritura de la historia*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.

COOPER, Jean C. (2000). *Diccionario de símbolos*. México D. F.: Gustavo Gili.

CORNEJO POLAR, Antonio (1980). «La problematización del sujeto en la poesía conversacional». En Keith McDuffie y Rose Minc (editores) (1980). *Homenaje a Alfredo A. Roggiano. En este aire de América*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

_____ (1992). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

_____ (1994). *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte.

FISCHER, María Luisa (1998). *Historia y texto poético. La poesía de Antonio Cisneros, José Emilio Pacheco y Enrique Lihn*. Concepción: Lar.

FLORES GALINDO, Alberto (compilador) (1987). *Independencia y revolución*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

FRANCO, Carlos (1991). «Exploraciones en "otra modernidad": de la migración a la plebe urbana». En Enrique Urbano (compilador) (1991). *Modernidad en los Andes*. Cusco: Bartolomé de la Casas.

GUTIÉRREZ, Gustavo (1990). «Primera intervención». En Varios autores (mesa redonda) (1990). *Arguedas: cultura e identidad nacional*. Lima: Eda-prospo.

LECAROS, Fernando (1980). *Historia del Perú y del mundo S. XIX*. Lima: Rikchay.

MATOS MAR, José (1984). *Desborde popular y crisis del estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MANRIQUE, Nelson (1989, diciembre). «La década de la violencia». En *Márgenes. Encuentro y Debate*, nros. 5-6.

MAZZOTTI, José Antonio (1981). *Poemas no recogidos en libro*. Lima: Federación Universitaria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

_____ (1985). *Fierro curvo (Órbita poética)*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka y Orellana.

_____ (1988). *Castillo de popa*. Lima: Asaltoalcielo.

_____ (1991). *Castillo de popa*. Princeton: Asaltoalcielo.

_____ (1994). *El libro de las auroras boreales*. Amherst: Asaltoalcielo.

_____ (1998). *Señora de la noche*. México D. F.: El Tucán de Virginia.

_____ (1999). *El zorro y la luna*. Antología poética 1981-1999. Lima: Banco Central de Reserva.

MAZZOTTI, José Antonio (en colaboración con César Ángeles y Rafael Dávila Franco) (1987). «El prólogo». En *La última cena. Poesía peruana actual*. Lima: Asaltoalcielo y Naylamp.

MAZZOTTI, José Antonio y ZAPATA, Miguel Ángel (1995). «De los “sesentas” y “setentas” a los “ochentas” y “noventas”: un atajo hacia la poesía peruana contemporánea». En *El bosque de los huesos. Antología de la nueva poesía peruana (1963-1993)*. México D. F.: El Tucán de Virginia.

MEDINA, José (1995, agosto-setiembre). «José Antonio Mazzotti: Los 80's o el firmamento de lo ilícito» (entrevista). En *Motivos*, nro. 39.

NUGENT, Guillermo (1989, diciembre). «La construcción de la vida en el Perú como identidad histórica moderna». En *Páginas*, nro. 100.

PAREKH, Bhikhu (2000). «El etnocentrismo del discurso nacionalista». En Álvaro Fernández Bravo (compilador). *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial.

TAYLOR, Gerald (1987). *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios Andinos.

VARIOS AUTORES (1983). *Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos*. Sociedades Bíblicas Unidas.

Recibido: Marzo de 2010

Aceptado: Abril de 2010