

Música y sociedad

Roberto Miró Quesada

I

“No es mera casualidad que las técnicas matemáticas en música, así como el positivismo lógico, se originasen en Viena”. Esta conclusión de Theodoro W. Adorno en su *Filosofía de la nueva música*, nos pone de golpe en el centro mismo de un proceso dialéctico totalizador: las diversas manifestaciones humanas, desde el arte a la economía y a la psicología, forman parte de un proceso global. La historia tiene un sentido —que no es necesariamente trascendente— que nos ayuda a comprender nuestra situación en el mundo. El arte, y la música dentro de él, responde a ese proyecto. El desenvolvimiento de la música occidental sólo puede ser entendido si se le enmarca dentro de parámetros más amplios, interconectándolo con los desenvolvimientos económicos, etc.

El origen de la música occidental está ligado al ritual, y sus formas más arcaicas se ligan a la danza y al canto, lo que la ha llevado, a través de su historia, a estrechar sus lazos con esas primitivas actividades musicales, donde la substancia musical, aun envuelta en la realidad de la vida concreta y cotidiana, ha permanecido como representacional; es decir, posee un contenido que puede ser extra musical. Entre esa música funcional y aquella que nace de las matemáticas (Schönberg), la

diferencia no es solamente de grado, sino que es una diferencia absoluta de especie. Esta última música ha desarrollado una autonomía propia que le da un *status* aparte. Esto demanda del oyente la suspensión de cualquier otra actividad mientras escucha, pues es precisa una capacidad mental no verbal como nunca antes había sido requerida. Lo que llama la atención de todo esto es la pobreza del material de donde nace esta nueva percepción: el oído es el más arcaico de los sentidos humanos, y el sonido es mucho menos convincente que las palabras o los símbolos visuales. Pero es precisamente la conjunción de estas dos 'dificultades' lo que hace posible el desarrollo del más complejo de los artes.

Debemos observar que la música no es natural sino histórica, y que su desarrollo depende del desenvolvimiento y la historia de la cultura occidental; por lo tanto es mortal y tiende a desaparecer cuando desaparecen las necesidades que servía. El hecho de que la producción disquera sea hoy en día un negocio cada vez más lucrativo no debe confundirnos y hacemos olvidar la privilegiada relación entre la edad de oro de la música occidental y la Europa central, donde una proporción significativa de la colectividad hacía música y conocía el proceso musical desde dentro. En la actualidad la actitud es completamente distinta, con consumidores pasivos que la mayoría de las veces escucha la música *mientras* hace otra cosa.

Desde sus comienzos la música occidental se aparta de la cultura como un todo, reconstituyéndose a sí misma como una esfera autónoma y autosuficiente, distante del quehacer cotidiano y desarrollándose paralelamente a esa cotidianidad. La música occidental no sólo adquiere una historia propia, sino que empieza a duplicar en escala reducida todas las estructuras y niveles del macrocosmos social y económico, desplegando su propia dialéctica, sus propios productores y consumidores, su propia infraestructura. Es decir, por un lado la música occidental permanece funcional-representacional, y por el otro va encerrándose en sí misma, como 'apartándose' de la historia. Esta paradoja crea una tensión imposible de resolver, y que hace que la música, aun la más adocenada y mediocre, tenga un elemento liberalizador y rescatable: producida la tensión, hay que salir de ella de alguna manera, tomar una decisión, actuar.

El desarrollo de la música está ligado al desarrollo de los instrumen-

tos, y éstos directamente relacionados con el grado tecnológico alcanzado (industrial). "No es por gusto que el nuevo sonido-del-alma del violín se cuenta entre las grandes innovaciones de la época de Descartes", nos dice Adorno en sus *Ensayos sobre Wagner*. A través de su larga ascendencia, el violín preserva esa estrecha identificación con la emergencia de la subjetividad individual; es un medio privilegiado para expresar las emociones y necesidades del sujeto lírico. Así, cuando los compositores empiezan a suprimir el tono cantarlín del violín o a orquestrar sin usar las cuerdas, e incluso a transformar el sonido cordal en un sonido rasgado, casi percusivo (como en los 'molestos' pizzicati de Schönberg), lo que está ocurriendo con el violín es una metáfora para expresar que el individuo está siendo 'destemplado'. Es decir, se ha pasado de la sentimentalización del desasosiego individual, a una nueva estructura post individualista.

El arte es una instancia más entre las muchas que enmarcan el fenómeno humano, y la música, esa complejidad sonora que a veces no suena, como sostiene Cage, nos permite aproximarnos a nuestra realidad y entenderla.

II

Ciertamente la música evoluciona de acuerdo al público; la música eclesiástica y de salón ha sido suplantada poco a poco por el espectáculo de clase media. La forma musical, a su vez, es influenciada por el cambio en las funciones sociales de los intérpretes. Wagner, que era un gran conductor de orquesta, fue el primero en componer música en la cual el rol del virtuoso casi forma parte de la estructura de la partitura. Al igual que en la demagogia parlamentaria (que se introduce en Alemania en los días de Wagner), las masas oyentes se someten al conductor como si estuvieran fascinadas o hipnotizadas. La calidad de su audición se deteriora, perdiendo autonomía para juzgar e intensidad de concentración, cualidades que las generaciones del capitalismo burgués triunfante trajeron a la práctica artística. De ahí que la gran cantidad de público que llena los teatros hoy en día sea incapaz de seguir la estructura y la organización de una sonata de Beethoven (una de las expresiones más acabadas del arte musical occidental).

Cada época desarrolla sus propias expresiones artísticas, que son el resultado de un momento histórico determinado, pero también una reacción frente a dicho momento. El arte es un proceso dialéctico activo/pasivo: respuesta a/ resultado de. La resultante es una feroz tensión, que si está bien manejada —a través del genio creador— puede incidir en nuestras fibras más profundas y permanentes. Las épocas de apertura, de grandes cambios, aquellas en que las transformaciones verdaderamente sustanciales son más posibles, son generalmente las que producen un arte significativo y que de alguna manera sirve de hito referencial. La Revolución Francesa fue uno de esos momentos. Por un instante se vislumbró la utópica coincidencia entre sujeto y objeto, entre el productor y su producto, y la respuesta artística a esa posibilidad fue la música de Beethoven, especialmente sus sonatas y sus cuartetos. Es porque la quimera casi fue alcanzada o, mejor aún, porque se la vio más posible, que el arte correspondiente alcanza también las quimeras de la perfección. La Armonía entre forma y contenido no se ha vuelto a dar en música de manera tan sorprendente sencillamente porque la posibilidad de esa armonía no volvió a darse en la humanidad.

Para Beethoven la sonata representa una compleja solución al problema de la identidad musical y al cambio musical. Las características de la forma, como la proyección del tema hacia las claves más distantes e inesperadas (para que pueda retomar, esta vez a manera de final, hacia su punto de origen), o las metamorfosis a que es sometida (para demostrar de manera más segura la identidad a sí misma), tienen que ver directamente con el establecimiento del sistema tonal. En efecto, estas características de la forma se combinan en una concreta recomposición frente al oyente, de tal manera que la tonalidad aparece como una ley evidente que se reconfirma a través de la forma.

Para Wagner, en cambio, el problema estriba en establecer una relación entre los *leit motiv* que no pueda ser variada en el sentido beethoveniano, pues es el *leit motiv*, más que la clave básica de la composición, el elemento de permanencia. Es la expresión la que fija la esencia del proceso dialéctico, al mismo tiempo que define la libertad de Wagner con respecto a la situación histórica. Para poder solucionar el fenómeno de la repetición estática, Wagner se vio obligado a inventar algo que sólo alcanzaría plenitud con las técnicas musicales futuras. En

efecto, la manera en que la tenue sonoridad vertical de la orquesta wagneriana alcanza hacia arriba y hacia abajo los medios tonos que separan los *leitmotivs* entre sí, completa la destrucción de la forma sonata y de la tonalidad sobre la que estaba construida. Al mismo tiempo, este nuevo cromatismo apunta, incluso más allá de la tonalidad, hacia la futura resistemización de la línea de doce tonos. Esto puede servir como una muestra objetiva de qué manera lo históricamente nuevo es producto de las contradicciones de una situación determinada en un momento dado. Ilustra, igualmente, la función (en un análisis dialéctico) de términos como *progresivo* y *regresivo*.

La invención del cromatismo wagneriano es un ejemplo de desarrollo dentro de un sistema autónomo, y es al mismo tiempo la muestra, en escala reducida, de los cambios que podemos esperar en el macrocosmos socio-económico. El atraso económico de Alemania en el siglo *xx* fue responsable por el fracaso en la implantación del sistema parlamentario que se introdujo después de la revolución de 1848, llevando a la notoria separación entre el nacionalismo alemán y los regímenes más progresistas de Occidente, netamente de clase media. Así, el atraso socio-económico desembocó en el autoritarismo; pero este autoritarismo fue capaz de estimular el desarrollo industrial de manera más efectiva que los regímenes parlamentarios, con lo cual la separación inicial produjo un salto dialéctico que llevó a Alemania a aventajar a sus más grandes rivales en la producción hacia fines del siglo *xx*.

Con la Revolución Francesa, el impulso renovador de la burguesía irrumpe violentamente, haciendo posible que la forma sonata adquiera, en manos de Beethoven, su forma más depurada. Con la posterior destrucción de las mejores posibilidades burguesas y el dominio de las fuerzas más regresivas —y represivas y explotadoras— de esa misma burguesía, la forma sonata es destruida. Wagner es el encargado de hacerlo, pero al mismo tiempo abre las puertas por donde pasarán Schönberg y Stravinsky, esas dos figuras que representan las alternativas de la creación artística y musical del siglo *xx*, y a través de ellos, las alternativas para enfrentar el mundo totalitario que el capitalismo nos propone. Beethoven y Wagner son artistas geniales porque fueron capaces de expresar su época, trascendiéndola; lo mismo que Schönberg y Stravinsky.

III

Se ha señalado muchas veces que los cambios artísticos que se dan a partir del Romanticismo y de la conquista del poder por la clase media entrañan una modificación del valor funcional de las innovaciones al interior del proceso artístico. Lo nuevo que se da en el arte ya no es percibido como algo secundario que surge del proceso creativo, sino como un fin en sí mismo que debe ser buscado. Las innovaciones del pasado sirven de estímulo para la construcción de trabajos individuales, de tal manera que las revoluciones técnicas como las de Schönberg, por ejemplo, pueden ser leídas en dos niveles: no solamente como un momento más en el proceso evolutivo de la música a través de la historia, sino también, y sobre todo, como una lección objetiva de un fenómeno moderno particular: el intento de pensar de manera distinta a través de innovaciones formales que conducen hacia un futuro histórico.

Las innovaciones son tales con respecto a su contexto histórico; los sonidos disonantes lo son solamente en su momento de aparición, porque se dan dentro de un contexto donde reina el sistema polifónico y la causa de la armonía ya ha sido ampliamente ganada. En el proceso musical, el problema de la intensidad de los efectos en un momento dado puede ser descrito en términos positivos o negativos. Estos efectos, como muy bien lo señala Adorno, trascienden largamente el esquema musical, al extremo que la disonancia puede convertirse en un símbolo de valor social, comparable al "rol que el inconsciente cumple en el proceso histórico de la clase media". La transgresión de la consonancia funciona como la representación disfrazada de todo aquello que ha sido sacrificado al tabú del orden, como lo señala Adorno en su *Filosofía de la nueva música*.

La absorción del material reprimido ha sido siempre una de las funciones sociales del arte. El trabajo de Schönberg muestra de manera muy clara esta situación, pues lo positivo y lo negativo de su composición con respecto a las innovaciones alcanza a veces alturas desproporcionadas: una absoluta libertad y violenta independencia con respecto a los límites de la armonía, sobre todo en su llamado periodo expresionista o atonal; luego el advenimiento de un nuevo orden, con una rigidez autoimpuesta del sistema de doce tonos que va mucho más allá de lo

practicado en el sistema tonal, que Schönberg abolió y luego reimplantó. Ambos momentos sólo pueden ser entendidos al interior de un contexto histórico más amplio: a la luz de aquella regresión auditiva que caracteriza al mundo moderno en general, donde tratamos de adecuar nuestras percepciones al nivel del objeto, con el resultante deterioro de la habilidad auditiva, con la cual el compositor debe contar.

En semejante situación, el arte ya no tiene que ver únicamente con el cambio en el gusto que va de una generación a otra, sino con la explotación comercial de las técnicas artísticas en todas las facetas de la cultura. La nueva música no sólo tiene que tener en cuenta nuestra capacidad auditiva, como era en el pasado, sino con nuestra incapacidad de audición. En un mundo donde la música ha devenido funcional y subliminal, como en los aeropuertos y los supermercados, para tener a la gente tranquila e idiotizada, la composición musical sería adolece de una cierta 'fealdad', pues solamente lo que nos incomoda de alguna manera puede conseguir 'despertarnos'.

En una situación donde lo objetivo y lo subjetivo se disparan en direcciones opuestas, la originalidad de Schönberg radica en haber llevado la subjetividad y la expresión a sus límites más radicales, al extremo de forzar un cambio de dirección, bajo la presión de su propia lógica interna, hacia una nueva objetividad, hacia un orden más total; es decir, al sistema de doce notas.

Stravinsky, a su vez, trabajó desde el otro extremo, el del polo objetivo de este dilema moderno. El ballet, la forma que Stravinsky privilegia, puede ser vista como música aplicada, reinventando un distanciamiento entre forma y contenido que es, sin embargo, no representacional. Con esto evade los problemas de la autojustificación y la autodeterminación que le plantea la música pura. Lo que ocurre con la forma de estos trabajos se reproduce en el contenido, sobre todo en los ballets rusos. Tanto *Petrouchka* como *La consagración de la primavera* dramatizan el sacrificio del individuo a una colectividad inhumana, y su deliberado primitivismo (con su atractivo por la música folklórica en *Petrouchka* o *La historia del soldado*, y con su elemental, arcaico y prehistórico ritmo en *La consagración*) requiere la regresión del oyente sofisticado hacia una especie de sacrificio del intelecto a través de un imperceptible emocionalismo de masas. Este ultrasofisticado primitivis-

mo o demagogia musical —que Adorno llega a comparar como un fenómeno fascista— se inscribe en la técnica de los trabajos mismos, los cuales, a diferencia de Schönberg, favorecen una masiva y discontinua verticalidad. Sus golpes rituales y sus repeticiones se interrumpen por momentos, y sus silencios crean una sincopación con las reacciones casi corporales del oyente, como oleadas que van y vienen. A diferencia de Schönberg, Stravinsky organiza los elementos de acuerdo a categorías extrínsecas a la estructura musical, como los colores o las cualidades aisladas de los instrumentos, o los efectos psicológicos de sus oposiciones (alto y bajo, entrecortada o masivamente).

Desde luego, Stravinsky, sobre todo aquel de los primeros ballets, es un fenómeno musical como lo es Schönberg ; pero es instructivo comparar las respectivas situaciones históricas de las cuales derivan sus innovaciones artísticas. En la sociedad rusa anterior al advenimiento de la clase media, el *sujeto*, como forma artística y punto de referencia, está casi ausente; las canciones de Moussorgsky se diferencian del *lieder* alemán precisamente en esta ausencia, de la misma manera que los personajes de *Los hermanos Karamasov* no son concebidos como *caracteres* al estilo de la literatura occidental. Dicha pre individualidad se mezcla en Stravinsky con la post individualidad del capitalismo posterior. Su modernidad es, entonces, el resultado de una especie de ilusión óptica, de una paradoja histórica donde el pre y post individualismo parecieran encontrarse. Donde el expresionismo de Schönberg estaba pensado como un shock capaz de absorber el material inconsciente, dominándolo y asimilándolo a la forma, los propósitos de Stravinsky reproducen dichos efectos directamente como si fueran eventos psíquicos, asaltándolos en las terminales nerviosas a flor de piel.

IV

El sistema musical de Schönberg ha sido caracterizado como 'total' en el sentido que sus partes devienen en el todo; los temas son la música misma, la cual termina cuando los temas finalizan. Un ejemplo de esto son sus revolucionarias piezas para piano del Opus 23, que solamente duran unos segundos (a este respecto, el nuevo escalón sería las notas aisladas, y luego los silencios; es decir, Webern podría ser visto

como la lógica secuencia del Schönberg de la primera época). Esta búsqueda de la 'totalidad' se entiende mejor si la situamos dentro de la sociedad totalitaria en la que aparece. Ciertamente, esta tendencia hacia la organización total que se opera en el sistema de los doce tonos es sintomática de una tendencia objetiva en el sistema socioeconómico del mundo moderno. En un mundo invadido por la comercialización, la técnica musical no puede evadirse, reproduciendo la estructura de la sociedad alienada.

Así, la organización total del sistema de Schönberg refleja una nueva sistematización del mundo, de la cual el totalitarismo político es un síntoma. En las últimas etapas del capitalismo monopolista o post industrial la multiplicidad de la pequeña industria (y el pequeño negocio), así como la distribución, son asimilados dentro del mecanismo del sistema. Ahora, cuando todo el sistema de los negocios, con sus ramificaciones en el gobierno, el sistema militar y judicial, depende, para su supervivencia, de la venta siempre creciente de productos que no corresponden a necesidades biológicas o sociales, las técnicas psicológicas de mercado van llevando esta alienación hasta las zonas más privadas de la vida del ser humano para crearle las necesidades artificiales que el sistema necesita para desarrollar. De esta manera, la organización total de la economía acaba por alienar el lenguaje y el pensamiento humanos, terminando con los últimos remanentes de la autonomía del sujeto: la propaganda, el *marketing*, los tests psicológicos y toda una amplia gama de técnicas sofisticadas de mistificación, se encargan de planificar al público, de programarlo, auspiciando la ilusión de un estilo de vida distinto y especial para cada quien, disfrazando la desaparición de toda subjetividad. Mientras tanto, lo que queda de subjetividad, con sus ilusiones de autonomía y sus pobres satisfacciones, sus cada vez más disminuidas imágenes de felicidad, ya no es capaz de distinguir entre las sugerencias externas y los deseos internos, no pudiendo delinear una demarcación entre lo privado y lo institucional. De esta manera, el individuo de la sociedad capitalista post industrial está desamparado frente a la manipulación externa.

Esta nueva organización totalitaria de las cosas, la gente y las colonias a través de un sistema de mercado único, es duplicada por la planificación del trabajo artístico, sea en Joyce o en Schönberg: el

consciente control absoluto que los artistas modernos tratan de establecer sobre los últimos remanentes de lo contingente refleja esta creciente autonomía de las instituciones, su cada vez mayor 'conquista' de la sociedad y la naturaleza que el artista percibe en el mundo que lo rodea.

La descripción que Adorno hace de la sociedad es, por lo tanto, también ambigua. Esta ambigüedad se desliza en el *Doctor Fausto*, de Thomas Mann, cuyo contenido teórico Adorno inspiró, y donde la vida 'dodecafónica' del compositor Leverkühn es una alegoría de la desintegración de la República de Weimar y el pasaje hacia el fascismo. De esta manera Thomas Mann quiso enfatizar no tanto lo diabólico del modernismo, cuanto la naturaleza de la tragedia en los tiempos modernos: la posesión del hombre por el determinismo histórico, el intolerable poder de la historia sobre la vida y sobre la creación artística, que no puede dejar de reflejar aquello que quiere combatir. La dicotomía entre cultura y naturaleza, en el sentido de Hegel, está aquí muy presente en Adorno, como también la percepción de la cultura como algo perverso (en el sentido de Freud). Por acceder a la cultura, el ser humano debió desnaturalizarse; el precio pagado (la neurosis) es muy alto, e irreversible, pues superar la neurosis supondría volver a la naturaleza, saliendo de la cultura. La trampa está dada.

Así, las contradicciones de la época reentran el microcosmos del trabajo artístico condenándolo también al fracaso. Por lo tanto, el sistema de Schönberg, él mismo producto de un sistema social inhumano, deviene una especie de camisa de fuerza que más constriñe que libera. La tonalidad no ha sido reemplazada, después de todo, y en lugar de evolucionar hacia nuevas formas, la música moderna retoma a la composición de sonatas de doce tonos. No obstante, las nuevas formas representan un triunfo sobre la resistencia de las cosas, de donde resulta una especie de terca lógica en el material de base. La resultante está tan alejada de la naturaleza como puede estarlo la sociedad post industrial. La identificación entre las lecturas vertical y horizontal de la partitura tampoco es lograda, sino tan sólo deseada: su símbolo pareciera ser ese dodecafónico acorde masivo que pone fin a *Lulu*, de Alban Berg, donde se muestra una gratuita imprecisión, una síntesis muerta de todos los elementos.

Finalmente, la habilidad auditiva del público no puede ser comple-

tamente regenerada, y la concreta experiencia de la simultaneidad del todo y sus partes no es más posible en los tiempos modernos. La audición más exitosa de un trabajo de Schönberg no logra una plenitud, sino más bien la sombra de esa plenitud, ilusión óptica donde el todo flota de alguna manera sobre las partes, sin coincidir en ningún momento. El distorsionado resultado es un intento por imaginar la totalidad en un periodo donde no se tiene la experiencia de ninguna totalidad, bajo circunstancias que condicionan este intento y lo condenan al fracaso.

Esta visión dialéctica del cambio histórico nos lleva a percibir la articulación de los varios momentos con las varias posibilidades que se le presentan de relacionar sujeto y objeto, momentos de plenitud a partir de los cuales pueden ser evaluados momentos menos afortunados de la historia. Aquel momento de síntesis es, por supuesto, solamente una posibilidad lógica; momento de reconciliación entre sujeto y objeto, la existencia y el mundo, la conciencia individual y la red externa de cosas e instituciones. En el ámbito cultural, sin embargo, donde la oposición esencial entre sujeto y objeto es traspuesta en términos de forma y contenido, tal hipótesis tiene, quizá, mayor vigencia, siendo en todo caso más factible de verificación. Puesto que no podemos aprehender la vida concreta del pasado, por lo menos podemos evaluar la adecuación de forma y contenido a través de sus monumentos culturales, pudiendo medir la reconciliación entre intención y medio, así como el grado en que la materia se *trans-forma*, deviene forma.

Para Adorno, Beethoven representa ese momento privilegiado en que la identidad entre forma y contenido fue más posible que nunca en la historia de Occidente. En el ámbito de la literatura, *Ana Karenina* sería el ejemplo, si bien para Adorno Tolstoi no llega a los niveles de perfección que alcanzó Beethoven.

Colaboradores

El ensayo de Tanizaki —considerado por los entendidos como obra paradigmática— muestra que tanto la poesía como la belleza están también presentes en las cosas elementales de nuestra vida diaria.

Esta versión ha sido realizada por Javier Sologuren —a partir del texto en francés de René Sieffert— la primera hecha en nuestro idioma.

Javier Sologuren ha traducido, en colaboración con Akira Sugiyama, *Cinco amantes apasionadas* de Ihara Saikaku y "El Japón, su belleza y yo" de Kawabata y, a través de otras lenguas, poesía clásica y contemporánea japonesa, poemas Zen, piezas de teatro *No* y textos narrativos diversos.

Lienzo desea rendir homenaje a Sologuren por sus 50 años de labor poética ininterrumpida.

José Watanabe publicó a principios de año *El huso de la palabra* luego de más de una década de silencio.

Actualmente está preparando una colección de poemas: *Historia Natural*.

Luis La Hoz y Oscar Aragón —junto a otros poetas— han dado inicio a una serie de publicaciones bajo el sello editorial *Ediciones de los lunes*. La última entrega es la antología de La Hoz: *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos. 33 poetas suicidas*.

Aragón publicará prontamente lo que será su segundo poemario: *Dominios*.

Carlos López Degregori además de poeta ejerce la docencia universitaria. Su último libro *Cielo forzado* data del año anterior. Los poemas que se publican pertenecen a un nuevo libro aún sin nombre.

Alfonso Cisneros Cox publicó hace un año *El pez muerto*, poema de largo aliento. Esta vez nos presenta otro texto similar.

El artículo de Enrique Ballón es la versión española ampliada del que acaba de publicar la Universidad de Indiana. Ballón reseña críticamente los trabajos semióticos producidos en nuestro país, sobre todo los realizados en los últimos diez años.

Oscar Quezada, habitual colaborador de revistas dedicadas a las comunicaciones y que en el anterior número de *Lienzo* nos entregara un sugestivo análisis sobre un texto de Borges, en esta ocasión reflexiona en torno a la semiótica: sus alcances, sus limitaciones y su zona pasional.

La entrevista ha sido realizada por Jaime Urco que se viene desempeñando como docente en la Universidad de San Marcos y como editor del INC. Tiene en preparación un nuevo libro: *Poca luz en el bar y otros poemas*.

Raúl Bendezú, colaborador de *Contratexto*, es profesor de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. El artículo es una visión sobre las principales ideas del Dr. Desiderio Blanco, así como del proceso de sus planteamientos teóricos.

Aires Augusto Nascimento (portugués), especialista en literatura medieval de España y Portugal, es Pro-rector de la Universidad de Lisboa.

Actualmente está preparando un índice de autores hispánicos medievales en colaboración con la Universidad de Salamanca.

La versión de este trabajo se debe a Cristina Flórez, quien tiene publicado: *Los movimientos en favor de la paz* 1000 años antes de la declaración de los derechos humanos. Ha estudiado en la Universidad de Lovaina (Bélgica).

Antonio Muñoz Monge, periodista y narrador, tiene a su cargo la dirección de la revista *Festival*. En breve publicará su primer libro de cuentos: *Abrigo esta esperanza*.

La traducción completa del texto de Vallejo se debe a Renato Sandoval. Últimamente ha asumido la tarea de difundir a poetas de diversas lenguas gracias a su propio sello editorial: *Nido de cuervos*.

Roberto MiróQuesada, sociólogo, está dedicado a las investigaciones en torno a la teoría social del arte. Además es un experto musicólogo. Se desempeña como profesor en las universidades Católica y de Lima.

Ana María Gazzolo, colaboradora frecuente de *Cuadernos Hispanoamericanos*, en donde también publicará otro ensayo sobre la poesía de Sologuren, nos ofrecerá pronto un nuevo libro de poemas: *Cabo de las tormentas*.

El poeta Jorge Eduardo Eielson que rara vez se ha dedicado a la crítica literaria, en esta ocasión trabaja sobre la obra de Sologuren. Testimonio y reflexión que aunados producen un texto fascinante.

En este número, *Lienzo* deseó dedicar su atención al dibujo. La elección de un solo autor se debe a la calidad ejemplar de los trabajos de Tilsa Tsuchiya, justo homenaje a una notable artista.