hueso húmero

9

BARRIG
pitucas y marocas en la narrativa peruana

ZURITA
el desierto de atacama

POR QUE NO VIVO EN EL PERU
braun / durand / guzmán
ortega / oviedo
ribeyro / scorza

CASTRILLON / LAUER
MIRO QUESADA
sobre arte

COBO BORDA / JARAMILLO
JOTAMARIO
el nadaísmo y después

EN LA MASMÉDULA
oquendo / ortega

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL PERU

debaten

CORNEJO
DELGADO
LAUER
MARTOS
OQUENDO

moderador

MONTALBETTI

hueso húmero
ediciones

UNMSM

hueso húmero

Nº 9 Abril — Junio 1981

SUMARIO

Julio Ortega / *La primera letra* 3
Addenda: Aleph de "El Aleph": Borges (14), E. Rodríguez Monegal (15), R. Paoli (16), S. Sosnowski (17), D. Devoto (18), M. Blanchot (20)
Raúl Zurita / *El desierto de Atacama* 23
Alonso Cueto / *La venganza de Gerd* 32
Jotamario / *Colegiala desnuda* 41
Resurrección para nada 43
Mirko Lauer / *In memoriam Walter Benjamín: Representación y soporte material* 45
J.G. Cobo Borda / *Aurea mediocritas o mis penúltimos boleros* 56
Alfonso Castrillón / *Teófilo Castillo o la institución de la crítica* (1914-1919) 58
Darío Jaramillo / *Biografía imaginaria de Seymour* 70
Maruja Barrig / *Pitucas y marocas en la nueva narrativa peruana* 73
Luis Loayza / *Costumbristas y huachafos* 90
Bizancio sobre el Rímac 91
Por qué no vivo en el Perú / Encuesta 95
Herman Braun (95), José Durand (96), Alberto Guzmán (98), Julio Ortega (99), José Miguel Oviedo (100), Julio Ramón Ribeyro (103), Manuel Scorza (104)
En la masmédula
Julio Ortega / *Sobre el estado de la literatura peruana a comienzos de los 80* 108
Abelardo Oquendo / *Premio Copé: los números y las letras* 117
Mirko Lauer / *Juan Javier Salazar: la refrescante aventura de un anti-plástico* 121
Libros
Jorge Guerra / *Notas sobre* La señorita de Tacna 125
Peter Elmore / *Jotamario: el nadaísmo 20 años después* 130
Roberto Miró Quesada / *Estética y marxismo* 140
Edgar O'Hara / *Millán: la convicción histórica* 143
Bibliografías / *Poesía peruana del siglo xx (III. 1931-1935)* / Miguel Angel Rodríguez Rea 148
En este número 159

Viñetas de Claude Dieterich y Esther Vainstein.

UNMSM

HUESO HÚMERO

es una revista trimestral de artes y letras que publican
Francisco Campodónico F., Editor
y
Mosca Azul Editores

DIRECCION:
Abelardo Oquendo y Mirko Lauer

CONSEJO DE REDACCIÓN: *Juan Acha, Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario Montalbetti, Julio Ortega*

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

Impresión: INDUSTRIAL*gráfica* S. A., Chavín 45, Lima 5.

Suscripción y canje: La Paz 651, Lima 18, Perú

La revista no devolverá textos no solicitados ni mantendrá correspondencia sobre ellos.

Precio del ejemplar en el exterior:
US$ 4.50, vía aérea
US$ 3.00, vía superficie

UNMSM

LA PRIMERA LETRA / JULIO ORTEGA

a Luis Jaime Cisneros

ARA releer "El Aleph" como una teoría literaria, por un lado tenemos una postulación de lo que sería la tradición, y, por otro, vamos a tratar de encontrar otra postulación implícita en el texto de lo que sería el cambio. Esta hipótesis de lectura buscará formular el diálogo tradición/cambio en este relato, que en buena cuenta va a ser un diálogo paradigmático en la obra de Borges, y que tuvo una fecunda influencia en la nueva literatura latinoamericana.

Algunos críticos han leído "El Aleph" como una parodia de la *Comedia* de Dante. Y se ha dicho varias veces que Carlos Argentino Daneri es un nombre que evoca a Dante Alighieri, paródicamente. Beatriz es aquí más ligera pero no menos central.

El crítico argentino Daniel Devoto ha hecho una lectura bastante erudita de las posibles relaciones con la *Comedia,* una lectura intrigante y tal vez excesiva. También el crítico italiano Roberto Paoli ha observado las relaciones ambiguas con la *Comedia.* Borges ha comentado derogativamente esta discusión en las notas que escribió para *The Aleph and other stories* (Dutton, 1970). Sostiene allí que no hay ninguna relación con la *Comedia,* y que incluso Beatriz Viterbo es una mujer que realmente existió y a la que amó sin esperanza. Lo cual no significa —como lo demuestra

UNMSM

Emir Rodríguez Monegal— que no exista aquella relación; y el hecho de que Borges la niegue, incluso la hace más sospechosa.[1] Evidentemente, lo que Borges trata de criticar es una relación directa; porque, inevitablemente, la lectura nos lleva a alegorizar una. Ahora bien, cualquier hipótesis de una relación tiene que partir del hecho de que, en el relato, Beatriz ha muerto. En la *Comedia*, como sabemos, Beatriz es el emblema máximo de una vía de conocimiento que lleva a través del amor intelectual a una revelación superior; y que desde lo femenino postula una lectura que cifra y culmina un aprendizaje espiritual. En cambio, "El Alpeh" nos confronta con un mundo del cual lo primero que sabemos es la muerte de Beatriz. Somos abandonados en un mundo que de alguna manera paralela está marcado por el vacío de este emblema de lo que significaba Beatriz en la tradición. Si tratamos de representarnos el entorno que induce Borges en este texto, marcado por esa ausencia de Beatriz, lo que encontramos es una serie de sustituciones, parodias y duplicaciones. Un mundo que podríamos llamar, por lo menos, falso; donde las cosas no parecen reales, donde las gentes, las ideas y las relaciones parecen desprovistas, de alguna manera, de significación; y, sobre todo, de autenticidad. En la relectura, lo que resta de él es su artificialidad; su condición no genuina. De algún modo, el drama se sitúa en una forma de realidad que podemos llamar degradada. Esto quiere decir, tal vez, que se ha extraviado

1. "El Aleph" se publicó por primera vez en *Sur* (Buenos Aires, setiembre, 1945) y fue incluido en *El Aleph* (Losada, Buenos Aires, 1949). El trabajo de Daniel Devoto está en el número especial de *L'Herne* dedicado a Borges: "Aleph et Alexis" (Nº 4, Paris, 1964, pp. 280-292). El de Roberto Paoli, "El Aleph: Bifucarzioni di lettura" (Firenze, Universitá degli Studia di Firenze, 1977, pp. 7-49). Emir Rodríguez Monegal analiza el nivel paródico de este relato frente a la *Comedia* en su *Jorge Luis Borges. A literary biography* (New York, E.P. Dutton, 1978, pp. 413-17). La relación del relato con la Cábala ha sido reseñada por Saúl Sosnowski en su monografía "Borges y la Cábala" (Buenos Aires, *Hispamérica*, 1976, pp. 77-81). Véase asimismo, Ana María Barrenechea, *La expresión de la irrealidad en la obra de Borges* (Buenos Aires, Paidós, 1967) y Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* (Madrid, Gredos, 1968).

UNMSM

aquello que la tradición promete y sostiene, que es una vida del sentido. Esto es: el vacío de Beatriz no hace sino confirmar un sinsentido más amplio. El mundo ahora resulta irrisorio, profusamente grotesco y, al mismo tiempo, espectral.

El centro de la irrisión es Carlos Argentino Daneri. Carlos Argentino es una suerte de Dante de estos tiempos: vacuo y también grotesco. En vez de la *Comedia* divina de la tradición, Carlos Argentino escribe una Comedia terrestre; un poema tan infame como su mundo, que titula *La Tierra.* La literatura, se diría, ha perdido su sentido en manos de los Carlos Argentinos de este mundo. No es, como la tradición promete, una vida del conocimiento, sino una duplicación empobrecedora de la realidad.

El drama del sentido adquiere la forma irónica de un informe. Incluso el narrador se identifica con el autor; o sea, subraya con la autoría del informe la ironía del testigo, del protagonista, de un mundo sustitutivo donde la noción de lo fantástico, del deseo transferido, tendrá que sostener la restitución del sentido. La ironía es, así, una forma de la nostalgia.

De pronto, la casa donde está el aleph va a ser destruida y Carlos Argentino, presa de pánico, llama a Borges y le comunica la existencia del aleph. Inmediatamente Borges acude: acudir es su signo. El drama se precipita, y recomienza con una pregunta por el lenguaje:

> *Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?*

Aproximarse al centro —del relato, del decir un sentido posible— demanda esta revisión por la naturaleza misma del lenguaje; el lenguaje es obviamente una creación cultural y sirve para identificar un mundo modelado en la comunicación. Ahora bien, cuando tenemos en la tradición la experiencia de ciertos márgenes que supuestamente carecen de nombre, como es la experiencia mística, contamos con los lenguajes analógicos; la analogía provee este decir suple-

UNMSM

mentario, que es un tejido figurativo de conexiones simétricas. En ese espacio, el objeto equivalente anuncia una abundancia del sentido.

Esta es, pues, una alternativa del decir que está sancionada por la tradición. Pero presupone también un acuerdo mayor: el de un sentido saturado. En cambio, Borges se encuentra con otro centro sin acuerdo:

> *Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito... Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.*

Frente a este cuestionamiento de la naturaleza misma del lenguaje, Borges reconoce el camino de la tradición, que ofrece el lenguaje analógico de los místicos; pero, al rehusarlo, sólo puede buscar otro tipo de lenguaje, otra manera de volver a decir, aun reconociendo que la linealidad del lenguaje conspira contra la simultaneidad de su visión; por eso concluye: "algo sin embargo recogeré". Luego se precipita la brillante enumeración que conocemos. El drama del texto está en decir la ficción: la enunciación recomienza como un ritual del nombre, con la alarma y el placer del asombro. El habla asociativa busca aquí saturar con su aparente dispersión ese asombro, ese nacimiento conjunto del nombre y del objeto en esta suerte de renacimiento del sujeto en el espacio de la ficción. La presencia del verbo del testimonio (vi esto y lo otro) autentifica, verificándola, la irrupción de lo inusitado, que es, otra vez, la vida fortuita de la letra —la primera, aquí— al comienzo del decir la ficción de lo inscrito. No en vano, el verbo en posición inicial reitera el relieve de la acción, el recomienzo de otro mundo en su eje mismo; la acción de empezar a verlo.

Lo nuevo recobra así a la tradición, porque se está viendo algo completamente nuevo, en el relato; y se está viendo por primera vez el mundo a través del aleph, en el discurso literario implícito; pero ésta es una experiencia que se abre en la tradición; primero, porque es una experiencia propuesta como mística; segundo, porque la retórica del asombro está en varios discursos desde el Apocalipsis hasta Rabelais. Retórica del exceso: acumulación del decir el objeto en el acto de su constitución por el sujeto. Aparato

UNMSM

del nombrar que reaparece en las asociaciones de *Cien años de soledad.*

¿Qué es lo que vio Borges? El "inconcebible universo", otra vez en el mundo, liberado ahora por la ficción.

> *Sentí infinita veneración, infinita lástima. —Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman— dijo una voz aborrecida y jovial.*

El contraste entre el lenguaje restitutivo y el coloquio rebajador de Carlos Argentino agudiza el antagonismo de ambos. Una es la posición de Carlos Argentino y otra la de Borges, y el centro que determina el antagonismo es el aleph. Porque Carlos Argentino ha estado utilizando el aleph para escribir su poema: mirar por esa pequeña esfera es, para él, anotar todo lo que ve. Paródicamente, ello sugiere que Carlos Argentino representa una opción literaria, una escritura, que podemos llamar duplicativa de la realidad en la literatura; o sea, la realidad ingresa al texto sin otra modificación que su tediosa y grotesca repetición en el lenguaje.

No en vano el poema de Carlos Argentino se llama *La Tierra.* Y es claro que hay aquí una broma literaria de Borges: se está burlando de un tipo de escritor y de una concepción de la literatura y, probablemente, de cierta literatura nacional. Pero lo extraordinario es que de la misma fuente fantástica del aleph —desde el primer gesto de la escritura— se ha producido este tipo de escritor; de alguna manera, pues, Carlos Argentino es la irrisión de la tradición. La otra opción literaria, la que reinicia el cambio, parte de esta declaración de Borges:

> *En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia.*

Aquí la diferencia se precisa: Carlos Argentino ha ido a través del aleph hacia las cosas, Borges se ha quedado frente al aleph, asombrado de la existencia misma de este instrumento fantástico. La diferencia deduce precisamente la lectura desde el cambio. Porque frente a la actitud du-

UNMSM

plicativa, proliferante, tenemos una actitud crítica, lacónica; una se entrega a la enumeración metonímica; la otra selecciona, desde la sinécdoque, dando testimonio de la existencia misma de este instrumento del ver, decir e inscribir.[2]

¿Qué cosa es aquí el aleph? En el relato es una pequeña esfera tornasolada; esto es, un objeto fantástico, que se materializa en un sótano. Es, por cierto, la primera letra del alfabeto hebreo, y, en la Cábala, la letra que representa a la divinidad; esto es, un objeto de la tradición que va a cobrar nuevas funciones en el relato. Pero si partimos de las dos actitudes que tienen que ver con el acto de escribir, podemos proponer que el aleph en este específico cuento de alguna manera postula al instrumento literario; o sea, evidentemente el aleph —letra primera, letra del enigma, acceso y prisma— implica emblemáticamente a la literatura. Porque no se trata en este cuento de una experiencia religiosa a partir del aleph, sino de una experiencia literaria que especula con la tradición mística del aleph. Si el aleph es en el cuento una metáfora de la literatura —porque también en ella el universo es virtual desde un signo— volvemos al origen de sus opciones: si Carlos Argentino ha ido

2. Desde esta "alegoría de lectura" podría elaborarse la siguiente postulación: "Carlos Argentino Daneri" representa a la *metonimia* (notación, extensión, repetición, relación de causa-efecto), mientras que "Borges", que deja de lado la metáfora (la analogía) representa a la *sinécdoque* (la parte por el todo). La tradición, en efecto, es metonímica, mientras que el cambio es sinecdótico. Pero es entre la metáfora y la sinécdoque que la opción se produce no sólo ante la tradición, cuya topología es más evidente. La simultaneidad, lo sabemos, es codificable por la equivalencia de la sustitución metafórica. En cambio, la selección (la estrategia de las exclusiones) produce el rapto discursivo que postula a la totalidad. Esta estrategia es una verdadera ruptura, porque se cumple en el mismo orden sucesivo del lenguaje. De ese modo, postula un microcosmos ("algo, sin embargo, recogeré") del relato para aludir al macrocosmos del universo de la simultaneidad. El "aleph" figura esa interacción, esa correlación suplementaria del discurso. Mas fantasmáticos, "Carlos Argentino" y "Borges" son figuras de aproximación al centro del "aleph" y, por lo mismo, la ironización del drama del texto. (Ver: Harold Bloom: "The Breaking of Form", en *Deconstruction & Criticism*, New York, The Seabury Press, 1979).

UNMSM

a la literatura para duplicar el mundo, Borges nos anuncia otra posibilidad: la de volver a plantear la existencia misma del hecho literario. Lo cual, naturalmente, supone a la crítica y, desde la crítica, la operación del cambio; porque cada vez que emerge en la literatura una irrupción del cambio frente a la tradición, la literatura es vuelta a definir. Cada vez que el cambio responde a la tradición hay una nueva práctica literaria, una nueva reflexión que vuelve a plantear la finalidad misma del acto de escribir. Desde el cambio es el mundo lo que se discute, con las materias de la tradición, porque ahora desde otra perspectiva la literatura es el recomienzo de la realidad. Y esta discusión es, en primer lugar, necesariamente crítica. Empezando por el hecho de que el cuento mismo construye su lectura como texto crítico —crítico de un modelo de literatura, de un tipo de escritor y de una sociedad degradada porque no tiene lugar para la literatura, aparte de su falsa vida literaria—, en este sentido, el cuento es una sátira que empieza por la vida literaria sustitutiva.

Pero hay una crítica más profunda, una crítica del lenguaje mismo. Para rehacer la literatura, para hacer una nueva literatura, es preciso usar de otro modo el lenguaje; esto es lo que el cuento nos dice. La tradición degradada que representa Carlos Argentino usa el lenguaje de un modo empobrecedor, y contra esa tradición críticamente reacciona la postulación que representa Borges en el cuento, proponiendo un uso del lenguaje que, en primer término, es crítico. Y es por esto que la postulación de otro lenguaje representa emblemáticamente la obra de Borges, que es una relectura de la tradición desde la crítica. Y la crítica es aquí polivalente, como lo es la poesía en otras postulaciones. Tiene que ver tanto con el hecho de que Borges se haya negado a los discursos extensos —a la novela—, como con su conversión de la metafísica en especulación fantástica. Y tiene que ver sobre todo con la serie de operaciones por las que el espesor cultural de la tradición es vaciado por la ironía, el juego, la paradoja; la recodificación, en fin, que impone a los materiales de la tradición.

Ahora bien, el diálogo tradición/cambio no se limita a una ruptura que niega a una tradición —lo cual generalmente hacen las vanguardias. Porque en el mismo acto de fracturar

UNMSM

e impugnar la tradición están implícitos, presentes, los elementos mismos de la tradición. Estas relaciones de tradición y ruptura no son tampoco una polaridad mecánica, ni siquiera una oposición simétrica, sino que forman una trama compleja en la cual se resuelve una nueva perspectiva para los mismos materiales. Se puede decir que una tradición se constituye cuando sus figuras, o sea sus "tropos", se han convertido en "topos", en lugares comunes. Es decir, la calidad impugnadora de las imágenes es pacificada al final por su circulación y su consumo. Sobre los fragmentos de esta tradición, en su crítica, se instaura la ruptura que abre otro espacio. En este cuento sobre el cambio nos encontramos con la nostalgia y la irrisión de los fragmentos de la tradición.

La complejidad de estas relaciones se percibe en este cuento cuando comprobamos que su postulación de que hacer la literatura reclama empezar planteando la existencia misma de la literatura, es seguida por un regreso a la tradición. Lo cual es característico de estos textos que están, se diría, al centro mismo del cambio. Veamos cómo ocurre esta vuelta a la tradición.

Borges nos recuerda el habla analógica de la cual se separa, y al mismo tiempo nos está hablando de un instrumento mágico que aparece materializado en el cuento pero que es totalmente fantástico. Por lo mismo, si la literatura está postulada por el aleph, esto quiere decir que aún si leemos y hacemos de otro modo a la literatura —en este caso desde el cambio que instaura la crítica—, la naturaleza misma del aleph terminará devolviéndonos a la tradición. Porque en el aleph lo que se virtualiza es justamente la literatura como mito. Carlos Argentino se ha equivocado porque no se ha dado cuenta de que el aleph es fantástico: ha creído que el aleph es como cualquier otro objeto de la casa, simplemente que es más valioso; y ha seguido de largo a través del aleph para llegar al mundo serializado como natural. Pero si hay que empezar otra vez, y empezar por el hecho mismo, asombroso, de la existencia del aleph, volveremos a una fuente de la tradición; porque el lenguaje natural que ha usado Carlos Argentino es el lenguaje insuficiente, cuando lo que se requiere es la búsqueda de un otro lenguaje: el metalenguaje de la literatura, que empieza en su crítica y culmina en su mito.

UNMSM

Obviamente, el mito de la literatura es una promesa del lenguaje. Porque en el aleph no sólo están todas las cosas, sino que están todos los lenguajes. Lo cual quiere decir que en el aleph está la promesa de decir más que el lenguaje. Esto es, la promesa literaria. La posibilidad de decir más es justamente una definición de la literatura: la literatura dice aquello que el lenguaje natural ya no puede decir. Si el lenguaje natural dice el mundo, la literatura dice otro mundo. Esa es la posición crítica de Borges frente a Carlos Argentino, pero ese es el retorno de Borges a la fuente primera de la tradición. Así, un acto de ruptura se sostiene en la tradición: vuelve a la virtualidad literaria por excelencia, a la utopía literaria.

Borges ha dicho que el acto estético es como una inminencia que no se cumple; o sea, como una promesa del lenguaje que no llega a realizarse. De allí la derivación defectiva de su crítica que trastoca los repertorios del conocimiento en formas de ficción, y la misma noción de verdad en una operación del lenguaje. Pero tras estas reducciones habita la otra tensión de su obra: la que está señalada por la epifanía del aleph.

Detengámonos ahora en la Posdata. Aquí el cuento vuelve al mundo más falso de todos, el mundo de la literatura, que es tratado varias veces como tal. Cuando Carlos Argentino se explica, dice Borges: "Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía". En la Posdata, leemos: "Dos observaciones quiero agregar: una, sobre la naturaleza del Aleph; otra sobre su nombre". Lo cual inicia otra fase del relato, desde su retórica —diríamos— escolástica sobre el aleph. La conclusión interesante para nosotros es ésta: el aleph que él ha visto en la casa de Carlos Argentino es "un falso Aleph". El mismo se pregunta: "¿Existe ese Aleph en lo íntimo de una piedra? ¿Lo he visto cuando vi todas las cosas y lo he olvidado?"

Pero lo que está ocurriendo en esta Posdata, como siempre en las posdatas de Borges, son hechos de información que cuestionan lo que acabamos de leer al introducir una segunda instancia fantástica. Todo lo que se ha dicho es fantástico, pero un "aleph" que "hemos visto" se desrealiza o irrealiza. Con esta vuelta de tuerca, el relato —por la vía

UNMSM

erudita— escapa de su propia densidad polisémica. Pero al retornar al aleph como objeto religioso, Borges está encubriendo la dimensión del aleph en el relato: la de objeto emblemático de la literatura. Porque si de esto se trata, el aleph no podría ser verdadero; al modo de los otros objetos sería "falso". Como un objeto de la literatura, solamente puede existir en tanto metáfora de la escritura, como una figura condensada. Desde la tradición cabalística que sostiene la mediación y remisión en el aleph, el relato retorna a la inscripción del signo al comienzo del alfabeto, de la literatura. No es un objeto real sino en la medida gratuita en que es un objeto equivalente.

Ahora podemos volver a la representación que el relato levanta. Este es —qué duda cabe— un mundo desustantivado. En primer lugar porque es un mundo paródico, donde la literatura no es más que un comercio de premios y honores y reconocimientos externos. Es también un mundo que está desprovisto de jerarquías, de moral: lo malo y lo bueno no pueden ser distinguidos. Por tanto, no existe una noción de lo genuino; y, justamente, la experiencia de la literatura, que ha sido devaluada, es recuperada como acceso a la certidumbre. Y esta es la postulación moral de la crítica: volver a vivir genuinamente la realidad es la otra promesa de la literatura.

Porque si las otras formas de vivir el mundo, incluso la literatura, han sido falseadas, se requiere recuperar la dimensión de certidumbre que la literatura rehace en el lenguaje. No es sino una vida genuina del mundo muy aislada: recordemos que el aleph fue descubierto en un espacio marginal de la casa. O sea, fuera de los espacios sociales de la casa, en un espacio de la penumbra. Además, la casa va a ser destruida porque el mundo está cambiando, pero está cambiando para peor, degenerándose cada vez más. Recordemos también que cuando Beatriz muere lo primero que Borges observa es que había cambiado un letrero: el mundo cambia imperturbable y trivialmente. La literatura se convierte en algo marginal, y no sólo porque se revela a sí misma en el sótano; Borges mismo con su texto "Los naipes del tahúr" no será reconocido, estará al margen, como un personaje un poco doméstico que melancólicamente refiere el empobrecimiento de la realidad. La literatura es una vía posible y fortuita de ver al mundo desde

UNMSM

una dimensión de certeza. Sin embargo, la literatura es improbable: la crítica que la libera devolviéndola al mito, también la cuestiona y relativiza. Su función marginal es también estoica, porque hay un estoicismo final en cultivar esta escritura en contra de un mundo en el que su lugar es precario. Vivir en un mundo en el cual Beatriz ya no es posible, da la medida de la íntima agonía del sentido que subyace al relato. Ese mundo contaminado y vacío está, sin embargo, habitado por el reclamo del aleph: por la otra literatura, aquella que deja su huella en este informe diferido.

Austin, enero, 1981

ADDENDA: ALEPH DE "EL ALEPH"

JORGE LUIS BORGES/*THE ALEPH*

What eternity is to time, the Aleph is to space. In eternity, all time —past, present, and future— coexists simultaneously. In the Aleph, the sum total of the spatial universe is to be found in a tiny shining sphere barely over an inch across. When I wrote my story, I recalled Wells's dictum that in a tale of the fantastic, if the story is to be acceptable to the mind of the reader, only one fantastic element should be allowed at a time. For example, though Wells wrote a book about the invasion of Earth by Martians, and another book about a single invisible man in England, he was far too wise to attempt a novel about an invasion of our planet by an army of invisible men. Thinking of the Aleph as a thing of wonder, I placed it in as drab a setting as I could imagine — a small cellar in a nondescript house in an unfashionable quarter of Buenos Aires. In the world of the *Arabian Nights*, such things as magic lamps and rings are left lying about and nobody cares; in our skeptical world, we have to tidy up any alarming or out-of-the-way

UNMSM

element. Thus, at the end of "The Aleph", the house has to be pulled down and the shining sphere destroyed with it.

Once, in Madrid, a journalist asked me whether Buenos Aires actually possessed an Aleph. I nearly yielded to temptation and said yes, but a friend broke in and pointed out that were such an object to exist it would not only be the most famous thing in the world but would renew our whole conception of time, astronomy, mathematics, and space. "Ah", said the journalist, "so the entire thing is your invention. I thought it was true because you gave the name of the street". I did not dare tell him that the naming of streets is not much of a feat.

My chief problem in writing the story lay in what Walt Whitman had very successfully achieved —the setting down of a limited catalog of endless things. The task, as is evident, is impossible, for such chaotic enumeration can only be simulated, and every apparently haphazard element has to be linked to its neighbor either by secret association or by contrast.

"The Aleph" has been praised by readers for its variety of elements: the fantastic, the satiric, the autobiographical, and the pathetic. I wonder whether our modern worship of complexity is not wrong, however. I wonder whether a short story should be so ambitious. Critics, going even further, have detected Beatrice Portinari in Beatriz Viterbo, Dante in Daneri, and the descent into hell in the descent into the cellar. I am, of course, duly grateful for these unlooked-for gifts.

Beatriz Viterbo really existed and I was very much and hopelessly in love with her. I wrote my story after her death. Carlos Argentino Daneri is a fried of mine, still living, who to this day has never suspected he is in the story. The verses are a parody of his verse. Daneri's speech on the other hand is not an exaggeration but a fair rendering. The Argentine Academy of Letters is the habitat of such specimens.

[*The Aleph and Other Stories*, New York, E.P. Dutton, 1970, pp. 263-264]

UNMSM

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL/*BELLE DAME SANS MERCI*

"The Aleph" is really a parodic reduction of the *Divine Comedy*. From that point of view, "Borges" is Dante. Beatriz Viterbo is Beatrice Portinari (as disdainful of the Florentine poet as the Argentine Beatriz is of the author), and Carlos Argentino Daneri is both Dante and Virgil. His name, Daneri, telescopes the Florentine's complete name (*Dante* Alighieri); like Virgil, he is a didactic poet and a guide to the vision of the other world. And the Aleph Borges so beautifully describes in the crucial episode of the story can be seen as a reduction of Dante's vision of the world. There is one major difference: Borges attempts in the short space of two pages to convey what Dante (very wisely) refused to do in the conclusion to his *Comedy:* to describe the ineffable. Using the Whitmanesque device of the anaphora, Borges, in order to describe a point in space which simultaneously contains all points in space and in time, resorts to a dazzling and chaotic enumeration.

The parody is so subtly achieved that many readers of Borges who also are devoted readers of Dante fail to recognize it. But it is plainly there, especially in the comical and ironic allusions to each character's foibles and obsesions. As with all parodical reductions, "The Aleph" is both irreverent and admiring. Even the person to whom Borges dedicates the story, a young Argentine writer named Estela Canto, has the right Dantesque name: Estela (Stella) was the word Dante chose to end each of the three Cantiche of the *Divine Comedy;* Canto was the name of each division in each Cantica. But the name "Estela Canto" also means, in Spanish, "I sing to Estela". At the time Borges wrote the story, he was more than ready to sing to that particular Estela. As homage, he gave her the manuscript, in his own minuscule handwriting, of "The Aleph".

Some critics have attempted to identify Beatriz Viterbo; it is a pointless task. She belongs, with Clementina Villar, to the category of the temptress, the femme fatale, la Belle Dame Sans Merci. She is less a woman than a prototype, and the fact that Borges used the same prototype in two stories that are so basically different proves the pointless-

UNMSM

ness of any identification. What really mattered to him was that Beatriz Viterbo, or Clementina Villar, belonged to the same category as Dante's Beatrice. Thus the best way to try to find out more about them is to read what Borges has to say about Dante, and Beatrice, in his introduction to a Spanish translation of the *Divine Comedy,* included in a collection of classics (Buenos Aires, Clásicos Jackson. vol. 31) the same year *The Aleph* was published.

[Jorge Luis Borges. A Literary Biography, New York, E. P. Dutton, 1978, pp. 414-415]

ROBERTO PAOLI/*AMBIGUA BEATRIZ*

—Beatriz, Beatriz Elena, Beatriz Elena Viterbo, Beatriz querida, Beatriz perdida para siempre, soy yo, soy Borges.

Intanto dice all'amata: "soy Borges". Ciò vuol dire che lei lo chiamava freddamente col cognome: non premiava cioè l'assiduità del fedele, degnandolo di un trattamento confidenziale, amichevole, e chiamandolo col nome di battesimo. Inoltre, in un climax o crescendo di appassionate invocazioni, modifica la connotazione usuale del nome Beatriz con una serie ternaria di appositivi o attributivi che hanno significato equivoco. Se si pensa a quello che simboleggiava Elena negli *exempla* medievali e nella *Divina Commedia* [Curtius 1948, II, 528], vediamo che essa, in quanto è l'adultera, in quanto è un "dechado de la lujuria", è essattamente l'antitesi della Beatrice dantesca e connota il rovescio del nome Beatriz. Segue l'invocazione "Beatriz querida", ove il termine *querida* vuol dire "cara" se letto come aggettivo, cioè nella funzione che esplica in questa frase, ma non per questo smarrisce del tutto una connotazione connessa al significato che la parola ha quando è usata come sostantivo, cioè quello di "amante" e non in senso platonico. Infine, a riprova della coerenza della serie, l'attributo *perdida,* ove sia staccato dal suo attualizzatore temporale "para siempre" e acquisti nell'intonazione un certo grado di assolutezza sostantivale, richiama o addirittura assume il senso di "traviata", "peccatrice", "mala femmina", che è quello delle espressioni *una perdida, una mujer perdida.* Si vede dun-

UNMSM

que che questa serie d'invocazioni in forma d'anafora il cui termine iniziale è sempre Beatriz, veicola anche un messaggio inconscio (ma collegato con un rancore conscio) e, nell' insieme quindi, disemico e a doppio taglio, la cui "riduzione" o transcodifica meno trasgressiva a livello referenziale o al grado zero può essere la seguente: "Beatriz, ángel y puta al mismo tiempo".

[*Borges: Percorsi di Significato,* Universitá di Firenze, 1977, pág. 21]

SAUL SOSNOWSKI/*LA CABALA*

La primera letra del alfabeto hebreo no puede ser articulada pero es la raíz, el comienzo, de toda articulación: incluye a las otras letras del alfabeto: incluye toda posible comunicación humana: incluye toda expresión sobre el universo: es toda expresión: encierra en su forma inarticulable toda relación con el universo y, en último término, al universo en sí. La Cábala tiene plena conciencia del poder de esta letra. De hecho, es tan poderosa su fuerza que cuando Dios comenzó a dar los diez mandamientos, la *aleph* de "Anokhi", "Yo", era demasiado abrumadora para el pueblo y fue Moisés el que tuvo que dictar los preceptos en una estructuración humana del lenguaje divino. De esta aproximación puede deducirse que las letras no sólo sirven como medio de comunicación sino que también son una fuente de energía cuyo valor intrínseco no puede ser traducido a una terminología humana. No es ilógico suponer que la mayor concentración de energía se da, por lo tanto, en la *aleph.* El *Zóhar Hadas* no sólo adoptó la noción axiomática para los cabalistas de las tres *'imôth,* sino que le atribuyó a esta letra una fuerza aún mayor: su forma gráfica responde a dos letras, *yod* (I) y *vaw* (V); cada una de estas letras se refiere a los tres elementos fuego, agua y aire respectivamente.

Los cabalistas proyectaron su conocimiento de la importancia de las letras en sí. En la Introducción al *Zohar* hay una larga exposición sobre la lucha entre las veintidós letras para obtener el honor de ser la primera. Esta personificación un tanto cómica también aparece en el *'Otiôth dè*

UNMSM

Rabí 'Akiba, Bb: la *aleph* se quejaba porque todas las letras contienen el plural y sólo ella es singular —numéricamente su valor es "uno"—. Dios la consoló diciéndolo: "No temas porque tú las encabezas como un rey (estás por sobre ellas); tú eres una y Yo Soy Uno y la *Torah* es una y contigo la daré [la *Torah*] a mi pueblo que fue llamado uno y contigo empezaré [los diez mandamientos] en el Monte Sinaí como está escrito: 'Anokhi [yo]".

La siguiente cita del *Zôhar Hadas* sobre *sir hasirim*, 65b, quizá sea la más contundente en cuanto al poderío de la *aleph* y la que mejor se aproxima al espíritu del aleph de Borges: "La aleph es el secreto de arriba y de abajo y todos los secretos de la fe dependen de ella. Por eso es su valor uno. Y todo es aleph (compárese con "El aleph", pp. 164-66]. Mientras esta letra flotaba por los aires, mil cien mundos se dividieron para ser contenidos en ella. Y las otras letras fueron diseñadas y modeladas según ella y ella se coronó con una corona formada por todos los mundos". No debe sorprender, por lo tanto, que a esta configuración le haya sido atribuida la dimensión del infinito divino, *En Sóf*, ni que su diseño apunte a la noción del arquetipo. El motivo de la *aleph* es popular en la literatura cabalística. Sin necesidad de enumerar más obras, podemos concluir que se acepta unánimemente el poder supremo de esta configuración mágica. El poder este signo surge aun fuera del contexto teológico en el que se debe colocar la obra de Borges. A través del *aleph* se intenta hallar no una fórmula divina sino un sentido humano para el universo. El problema del narrador no consiste en penetrar la clave para llegar a lo divino sino en hallar el verbo que conjugue lo inhumano en términos que el hombre pueda comprender. Llegar al *aleph* es haber cumplido la mitad del trayecto. El retorno a la visión humana quizá sea más difícil.

["Borges y la Cábala", Buenos Aires, *Hispamérica*, 1976, pp. 79-81]

DANIEL DEVOTO/*ALEPH ET ALEXIS*

La leçon de *L'Aleph* serait-elle, tout comme celle de la vie de saint Alexis, qu'on n'arrive à une possession entière

UNMSM

de la réalité et de soi mème (c'est à-dire, à une véritable libération) que par la voie difficile d'accepter humiliation et souffrances? Une telle leçon s'est-elle présentée à l'esprit de l'auteur? Je crois qu'on peut répondre affirmativement sans crainte de se tromper. Dans un poème où il se montre bien injuste envers lui-même (le titre, "Mateo XXV, 30", fait allusion à la parabole du mauvais serviteur), Borges s'accuse de ne pas avoir réalisé sa tàche malgré tout ce dont il a été enrichi; et après une énumération qui n'est pas sans rapports avec celle de *L'Aleph*, il ajoute:

Todo eso te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.

Oui, la fausseté, la défaite, l'humiliation ont toujours été l'aliment des héros; et de cettee nourriture ils tirent un suc qui transforme ces lâchetés mêmes en richesse. Le texte de *L'Aleph* montre que, malgré la somme hideuse "toutes les images de Beatriz", l'image de la femme aimée a pour le narrateur plus de prix que tout le reste: il ne craint pas de perdre la vision total du monde; au contraire, il respire de s'en sentir débarrassé par l'oubli, après quelques nuits d'insomnie, tandis que l'action du temps qui lui enlève les traits de Beatriz est qualifiée de "tragique érosion". Peu importe que Beatriz soit une Béatrice d'enfer, la prostituée flanquée d'un faux géant; elle reste, pour toujours, telle que l'amour l'a créée. A travers un réseau de symboles de déchéance conduisant à une infinie vénération, à une peine infinie, tout le récit de *L'Aleph* aboutit à l'acceptation d'une vérité que le plus profond de nos sentiments ne peut pas transformer. Et par cela même, paradoxalement, c'est nous qui nous transformons. L'histoire d'un amour malheureux se double —comme se double tout ce que Borges écrit— d' une sévère aventure spirituelle. Ne serait-ce qu'en cela, Aleph et Alexis se rejoignent dans leur dure leçon, dans le spectacle d'un courage soutenu à travers une épreuve si longue qu'elle dure autant que la vie. Et c'est sans doute cette austérité, même si elle se cache sous de subtils symboles, qui confère à *L'Aleph* toute son émouvante beauté.

[*L'Herne*, París, Nº 4, 1964]

UNMSM

MAURICE BLANCHOT/*EL INFINITO LITERARIO: EL ALEPH*

Hablando sobre el infinito, Borges dice que esta idea corrompe a las otras. Michaux evoca al infinito, enemigo del hombre, y dice que la mescalina "rechaza el movimiento de lo finito": *"Infinivertida, ella destranquiliza"*.

Sospecho que Borges recibió el infinito de la literatura. No para hacer creer que sólo tiene del infinito un conocimiento apacible, extraído de las obras literarias, sino para afirmar que la experiencia de la literatura tal vez sea fundamentalmente parecida a la paradoja y a los sofismas de lo que Hegel, para apartarlo, llamaba el mal infinito.

La verdad de la literatura estaría en el error del infinito. Felizmente, el mundo en que vivimos, y tal como lo vivimos, es limitado. Bastan algunos pasos para salir de nuestro cuarto, algunos años para salir de nuestra vida. Pero supongamos que en aquel espacio reducido, de repente oscuro, nosotros, de repente ciegos, nos extraviemos. Supongamos que el desierto geográfico se convierta en desierto bíblico: ya no son cuatro pasos, ya no son once días los que se necesitan para cruzarlo, sino el tiempo de dos generaciones, sino toda la historia de toda la humanidad y tal vez más. Para el hombre mesurado y de medida, el cuarto, el desierto y el mundo son lugares estrictamente determinados. Para el hombre desértico y laberíntico, expuesto al error de una tentativa necesariamente un poco más larga que su vida, el mismo espacio será verdaderamente infinito, aun cuando sepa que no lo es y tanto más cuanto que lo sabrá.

El sentido del devenir

El error, el hecho de estar en camino sin poder detenerse nunca, convierten a lo finito en infinito. A lo que se añaden estos rasgos singulares: de lo finito, aunque esté cerrado, siempre puede esperarse salir, mientras que la infinita vastedad, por no tener salida, es la cárcel; así como todo lugar sin salida se hace infinito. El lugar del extravío ignora la línea recta; allí nunca se va de un punto a otro; no se sale de aquí para ir allá; ningún punto de partida y ningún comienzo en el andar. Antes de haber comenzado, ya

UNMSM

se vuelve a comenzar; antes de haber llevado a cabo, se repite, y esta suerte de absurdo que consiste en regresar sin haber salido nunca o en empezar por volver a comenzar, es el secreto de la "mala" eternidad, que corresponde a la "mala" infinitud; quizás abriguen tanto la una como la otra el sentido del devenir.

Borges, hombre esencialmente literario (lo cual significa que está siempre dispuesto a comprender según el modo de comprensión que autoriza la literatura), se enfrenta a la mala eternidad y a la mala infinitud, tal vez las únicas que podamos experimentar, hasta ese glorioso voltearse que es el éxtasis. Para él, en principio, el libro es el mundo y el mundo es un libro. He aquí lo que debería tranquilizarlo sobre el sentido del universo, porque pueden tenerse dudas respecto a la razón del universo, pero el libro que hacemos, y en especial esos libros de ficción diestramente organizados, como problemas perfectamente oscuros a los cuales convienen soluciones perfectamente claras, tales las novelas policíacas, sabemos que están compenetrados de inteligencia y animados por ese poder de disposición que es el espíritu. Pero si el mundo es un libro, todo libro es el mundo, y son temibles las consecuencias que resultan de esta inocente tautología.

En primer lugar, desaparecen las márgenes de referencia. El mundo y el libro se devuelven eterna e infinitamente sus imágenes reflejadas. Este poder indefinido de reflexión, esta multiplicación centelleante e ilimitada —o sea el laberinto de la luz, lo cual, por lo demás, no es nada—, será entonces lo que encontraremos, vertiginosamente, en el fondo de nuestro deseo de comprender.

En segundo lugar, si el libro es la posibilidad del mundo, debemos también sacar la conclusión de que en el mundo está actuando no sólo el poder de hacer sino ese gran poder de fingir, de falsificar y de engañar, cuyo producto es el libro de ficción, producto tanto más evidente cuanto más disimulado sea ese poder en él. *Ficciones, Artificios,* tal vez sean éstos los nombres más honestos que pueda recibir la literatura; y reprochar a Borges el escribir relatos que correspondan en demasía a esos títulos, significa reprocharle ese exceso de franqueza sin el cual la mistificación se toma torpemente en serio. (Como se ve, Schopenhauer

UNMSM

y Valéry son los astros que brillan en ese cielo carente de cielo.

Borges nos propone imaginar a un escritor francés contemporáneo escribiendo, a partir de sus propios pensamientos, algunas páginas que reproducirán textualmente dos capítulos del Quijote, pero este absurdo memorable es simplemente el que ocurre en cualquier traducción. En una traducción tenemos la misma obra en un lenguaje doble; en la ficción de Borges tenemos dos obras en la identidad del mismo lenguaje y, en esa identidad, que no es tal, el fascinante espejismo de la duplicidad de los posibles. Ahora bien, allí donde hay un doble perfecto se borra el original e incluso el origen. Así, si el mundo pudiera ser exactamente traducido y repetido en un libro, perdería todo comienzo y todo fin, y se convertiría en ese volumen esférico, finito y sin límites que todos los hombres escriben y en donde están escritos; ya no sería el mundo sino el mundo pervertido en la suma infinita de sus posibles (Dicha perversión tal vez sea el prodigioso y abominable Aleph).

[*El Libro que vendrá*, Caracas, Monte Avila, 1969, trad. Pierre de Place]

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA / RAUL ZURITA

QUIÉN PODRÍA LA ENORME DIGNIDAD DEL
DESIERTO DE ATACAMA COMO UN PÁJARO
SE ELEVA SOBRE LOS CIELOS APENAS
EMPUJADO POR EL VIENTO

UNMSM

I

A LAS INMACULADAS LLANURAS

i. Dejemos pasar el infinito del Desierto de Atacama

ii. Dejemos pasar la esterilidad de estos desiertos

Para que desde las piernas abiertas de mi madre se levante una Plegaria que se cruce con el infinito del Desierto de Atacama y mi madre no sea entonces sino un punto de encuentro en el camino

iii. Yo mismo seré entonces una Plegaria encontrada en el camino

iv. Yo mismo seré las piernas abiertas de mi madre

Para que cuando vean alzarse ante sus ojos los desolados paisajes del Desierto de Atacama mi madre se concentre en gotas de agua y sea la primera lluvia en el desierto

v. Entonces veremos aparecer el Infinito del Desierto

vi. Dado vuelta desde sí mismo hasta dar con las piernas de mi madre

vii. Entonces sobre el vacío del mundo se abrirá completamente el verdor infinito del Desierto de Atacama

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA II

Helo allí Helo allí
suspendido en el aire
El Desierto de Atacama

i. Suspendido sobre el cielo de Chile diluyéndose entre auras

ii. Convirtiendo esta vida y la otra en el mismo Desierto de Atacama aúrico perdiéndose en el aire

iii. Hasta que finalmente no haya cielo sino Desierto de Atacama y todos veamos entonces nuestras propias pampas fosforescentes carajas encumbrándose en el horizonte

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA III

i. Los desiertos de atacama son azules

ii. Los desiertos de atacama no son azules ya ya dime lo que quieras

iii. Los desiertos de atacama no son azules porque por allá no voló el espíritu de J. Cristo que era un perdido

iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos los rincones de Chile contentos viesen flamear por el aire las azules pampas del Desierto de Atacama

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA IV

i. El Desierto de Atacama son puros pastizales

ii. Miren a esas ovejas correr sobre los pastizales del desierto

iii. Miren a sus mismos sueños balar allá sobre esas pampas infinitas

iv. Y si no se escucha a las ovejas balar en el Desierto de Atacama nosotros somos entonces los pastizales de Chile para que en todo el espacio en todo el mundo en toda la patria se escuche ahora el balar de nuestras propias almas sobre esos desolados desiertos miserables

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA V

Dí tú del silbar de Atacama
el viento borra como nieve
el color de esa llanura

i. El Desierto de Atacama sobrevoló infinidades de desiertos para estar allí

ii. Como el viento siéntanlo silbando pasar entre el follaje de los árboles

iii. Mírenlo transparentarse allá lejos y sólo acompañado por el viento

iv. Pero cuidado: porque si al final el Desierto de Atacama no estuviese donde debiera estar el mundo entero comenzaría a silbar entre el follaje de los árboles y nosotros nos veríamos entonces en el mismísimo nunca transparentes silbantes en el viento tragándonos el color de esta pampa

UNMSM

EL DESIERTO DE ATACAMA VI

No sueñen las áridas llanuras
Nadie ha podido ver nunca
Esas pampas quiméricas

i. Los paisajes son convergentes y divergentes en el Desierto de Atacama

ii. Sobre los paisajes convergentes y divergentes Chile es convergente y divergente en el Desierto de Atacama

iii. Por eso lo que está allá nunca estuvo allá y si ese siguiese donde está vería darse vuelta su propia vida hasta ser las quiméricas llanuras desérticas iluminadas esfumándose como ellos

iv. Y cuando vengan a desplegarse los paisajes convergentes y divergentes del Desierto de Atacama Chile entero habrá sido el más allá de la vida porque a cambio de Atacama ya se están extendiendo como un sueño los desiertos de nuestra propia quimera allá en estos llanos del demonio

UNMSM

VII

PARA ATACAMA DEL DESIERTO

i. Miremos entonces el Desierto de Atacama

ii. Miremos nuestra soledad en el desierto

Para que desolado frente a estas fachas el paisaje devenga una cruz extendida sobre Chile y la soledad de mi facha vea entonces el redimirse de las otras fachas: Mi propia Redención en el Desierto

iii. Quién diría entonces del redimirse de mi facha

iv. Quién hablaría de la soledad del desierto

Para que mi facha comience a tocar tu facha y tu facha a esa otra facha y así hasta que todo Chile no sea sino una sola facha con los brazos abiertos: una larga facha coronada de espinas

v. Entonces la Cruz no será sino el abrirse de brazos de mi facha

vi. Nosotros seremos entonces la Corona de Espinas del Desierto

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendida sobre Chile habremos visto para siempre el Solitario Expirar del Desierto de Atacama

UNMSM

EPILOGO

Como un sueño el silbido del viento todavía recorre el árido espacio de esas llanuras

UNMSM

LA VENGANZA DE GERD / ALONSO CUETO

I

ACE muchos años, en Atenas, mi vida era ciertamente más incómoda y hermosa que ahora. No pretendo hacer comentarios generales porque quisiera hablar sólo de unos pocos hechos y de dos personas que, en realidad, son la misma persona. Me limitaré a recordar el comienzo del verano de 1950, una noche en la que yo me alejaba junto a Gerd por una calle vieja y oscura. Es cierto que yo era muy joven por aquella época y quizá por eso, fácilmente impresionable. Pero ella actuaba esa noche con la mesura de siempre, una mesura que escondía, detrás de ciertas contracciones de la cara, la sombra de un remoto sufrimiento.

Caminábamos en dirección a su casa y aún hoy puedo verme, desapareciendo con ambigüedad física, como si fuera una pieza elegante en un escenario. Gerd representaba perfectamente mi vida de entonces. Alta y de cabello rubio, parecía una brillante fotografía en movimiento, una figura transparente o casi neutral. Pero advertí que en esa ocasión tenía una sombra insegura en sus gestos que le daba, como pocas veces, una sensación de proximidad: sus labios dudaban, con esos rasgos invisiblemente quebrados, previos a la confesión; quisiera que quede bien sentado

UNMSM

que ella muy rara vez había exhibido alguna de sus viejas heridas y menos aún alguna preocupación nueva. Sin embargo, esa noche por primera vez parecía vacilar.

De pronto me explicó, con toda naturalidad, que estaba embarazada. Lo sabía desde unos días antes y ya tenía tomada una decisión. No importa que en este punto de la historia aclare que ella era profesora de idiomas en un instituto de alguna importancia cerca del centro de la ciudad. Tampoco que recuerde, por añadidura, que apenas llevaba tres años en Grecia y que venía de Oslo.

Con una voz paciente agregó que había decidido dejar que naciera. Estábamos por llegar a la puerta de su casa. Le propuse verla unos días después y aceptó con una sonrisa que al mismo tiempo le sirvió para despedirse.

II

El miércoles la encontré en el lugar convenido y decidimos pasar el rato en un viejo bar del centro. Hablábamos, como muchas otras veces, de música. Aquella vez recuerdo que discutimos si Furtwängler había comprendido mejor el espíritu de la sétima que el fatídico von Karajan. La discusión se prolongó y enlazó luego con unas antiguas melodías populares griegas que habíamos escuchado la semana anterior. Pedimos otros dos vasos de vino. Luego de un buen rato me contó acerca de su día de trabajo; me explicaba muy razonadamente la conducta de un alumno, sus posibles causas y una comparación con el tipo de alumno escandinavo. Por fin le pregunté sobre su embarazo. Permaneció en silencio algunos segundos mientras un grupo de parroquianos se reía al fondo. Me miraba ahora con una apariencia helada, como una estatua que sangrara levemente.

—Bien —murmuró—. Supongo que como buen latino piensas que me obligarás a decirte si eres el padre y que no me perdonarías si no lo fueras.

No había desdén en su tono, no había orgullo ni resentimiento. Como de costumbre era una voz neutral, tan solo un sonido agradable y limpio. Y sin embargo yo siempre

UNMSM

había creído en una oscura pasión escamoteada, oculta como una moneda detrás de esas magníficas telas.

—Es probable que seas el padre de todos modos —dijo ella levantando la cabeza.

—Puedo darte dinero si lo quieres —declaré con suavidad.

Bebió un sorbo y se quedó contemplando el vacío. Tenía una expresión lejana y casi satisfecha.

—Lo último que deseas es tener un niño. Hace falta una confianza y una clase de egoísmo que no tienes —murmuré con violencia.

—Lo he pensado durante varios días. No me interesa tener un niño pero sería imposible reunir el dinero de la manera que yo quisiera. Al menos debo esperar.

Sus manos habían encendido un cigarrillo. Movió la cabeza para ver pasar unos parroquianos. Luego volvió a tomar un sorbo de vino y dejó que su atención se perdiera en una de las ventanas. La miré como si fuera un hermoso objeto, divisado a la distancia.

—Quiero ser yo misma —dijo de pronto—. Con mi dinero, mi decisión y mis gestiones, quiero ser yo misma la que suprima a mi hijo.

—Sabes que me iré a España como tenía previsto —dije, extrañado de la firmeza de mi voz.

—Sí —me contesto aceptando, al fin liberada— eso debes hacer. —Después de un breve silencio susurró: "Siento que te odio un poco por todo esto... aunque no puedo explicarlo".

Había perdido algo de su belleza en ese momento, las facciones se habían arruinado en una minúscula e inasible marea. Me pareció de pronto encontrarme ante un abominable rostro de anciana, un cuerpo cruel y destruido por la vida.

—Muy bien —le dije en un ridículo esfuerzo por ser amable—. Es mejor que nos vayamos.

Después de algunos segundos sonrió levemente; su sonrisa parecía una herida abierta dentro de lo que quedaba de su rostro. Luego empezó a apagarse y desvió la mirada con una distraída indiferencia. El bar se había llenado inusitadamente de parroquianos. "Vámonos", me dijo. "Sí", contesté. "Vamos a pasear que hace una noche espléndida".

Al salir, sentí que no tenía ningún recurso para disminuir esa dudosa forma del menosprecio. "Tenía pensado sa-

lir dentro de dos días para España", le dije. "Te llamaré antes". Estábamos a pocos metros de su casa. Me detuve para doblar hacia mi apartamento y recuerdo que nos hemos despedido. Había algo de sórdido en esa pasión, había algo de aterrador y misterioso en ese beso largo, como si estuviera siendo un sacrificio.

III

Los días pasaron. El viernes partí hacia Barcelona y pasé alrededor de tres semanas en Sitges, en casa de unos antiguos amigos. Tengo un recuerdo agradable de esas semanas; nos bañábamos en la playa, leíamos buena parte de la tarde y en las conversaciones nocturnas recordábamos viejas anécdotas de nuestros años universitarios. Todo ese pasado era muy familiar; el tiempo transcurrió rápidamente.

Recuerdo que a mediados de agosto regresé a Atenas y, entre las cartas que me esperaban, encontré la de la Dra. Rehder, una antigua profesora de la Universidad Católica. Desde el comienzo de la carta me sugería concretamente que volviera a Lima; decía haber sido nombrada en un puesto importante de la universidad y tener listas para mí dos cátedras en la sección de Filosofía. Según ella, yo había estudiado inútilmente pues las humanidades no tenían nada que ver con mi actual trabajo. Yo estaba un poco cansado de mi puesto de traductor, eso era cierto. La mañana siguiente fui a la casa de Gerd y después de un breve recibimiento me contó acerca de algunas de sus actividades en mi ausencia. No se había movido de la ciudad en ese tiempo y había estado un poco sola. "Pero he pasado muchas horas leyendo algunos libros de escritores hispanoamericanos", me dijo con una sonrisa amable. Mientras hablaba, comprendí que en cierto modo la había olvidado. Reconocí eso que me había acercado a ella un año antes, el orden en esa agilidad elegante y obscena detrás de sus gestos, como si hubiera un invisible felino distribuyendo cada movimiento. En ese instante me sentía feliz viéndola. "Me voy a ir a Oslo en unos días", me dijo mientras me servía

UNMSM

un refresco. A continuación me explicó que estaba harta de Grecia y que este verano había terminado de convencerla. Tenía el ofrecimiento de una agencia de traducciones para establecerse en su país y pensaba aceptarlo.

Aquella última semana hicimos un viaje juntos a Estambul. Las noches terminaban con las experiencias sexuales probablemente más intensas y fascinantes que haya vivido. Supe que no había hecho nada respecto a su embarazo aunque podría fácilmente en Noruega. El día que se lo pregunté, sentados junto a Bósforo, permaneció en silencio y murmuró que no lo había decidido.

La mañana que regresamos prometió pagarme todo el dinero que había gastado invitándola a ese viaje y partió en el avión, me acuerdo que era domingo. En nuestra despedida, sus ojos mantuvieron esa sensación de afecto que yo conocía bien y que ese día a veces pienso que quería transmitir algo de satisfacción. Al día siguiente volví a mi antiguo trabajo. Intercambiamos algunas cartas, llamadas telefónicas a veces prolongadas y después de tres semanas recibí un cheque. Durante ese tiempo nunca me atreví a hacerle ninguna pregunta y en parte por este temor dejé de escribirle poco antes de decidir mi regreso al Perú. A través de un amigo común, le mandé la dirección en Barranco, donde sabía que viviría. Sin embargo, nunca, en todos los años que he pasado en Lima, ha llegado una carta suya a esta casa.

IV

En realidad, hay poco que contar luego de mi regreso. Pasaron veinte, veinticinco años. He trabajado en la universidad durante todo este tiempo y mantuve mi casona cerca del mar. En el país se sucedieron los gobiernos militares y civiles y he tenido poco que ver con casi todos ellos aunque siempre presté atención a algunos de sus personajes y hasta recuerdo vagamente haber colaborado en un proyecto de una especie de gobierno revolucionario. Me casé y tuve dos hijos que atravesaron normalmente todas las etapas que una familia de clase media espera. El mayor de ellos, Gabriel, creció interesándose algo por las Ciencias Sociales.

UNMSM

Creo que la ciudad y yo apenas hemos cambiado. Ultimamente he seguido rutinariamente preocupado en la filosofía del lenguaje y había terminado por estudiar algunos textos de Vallejo que podían servir para un ensayo, parte del cual publicaría una editorial si me empeñara. También estuve escribiendo durante unos años en un periódico, dedicado a la crítica literaria. Esto me granjeó tremendas antipatías entre algunos profesores de la universidad que me tacharon de frívolo aunque otros, un poco más jóvenes, a veces me felicitaban por mis comentarios. Estaba convencido, sin embargo, de que el poco provecho que podía sacar de estas colaboraciones semanales se reducía a no perder la buena costumbre de hacer una redacción frecuente. De cualquier modo —hace cinco o seis años de esto— el presidente de la empresa sustituyó al director por algunas rencillas personales y unos cuantos periodistas renunciamos en señal de protesta.

Haciendo algún esfuerzo conseguí regresar dos veces a Europa con mi mujer, explorando otra vez las ciudades que había dejado. Me reencontré en algún sitio con viejos amigos y constaté que otros se habían mudado sin dejar rastro en sus antiguas casas. A mi mujer le gustó Europa como era de esperarse, aunque con frecuencia declaraba que debía haber sido muy difícil vivir allí.

Estuve también un semestre como profesor invitado en una pequeña universidad americana, la cual me resultó rápidamente insoportable.

Creo que toda la segunda mitad de mi vida podría agotarse con estas breves líneas. La vejez trae consigo casi siempre la manía del moralista, del que elige desde el ostracismo los errores morales o ideológicos que creemos ver en los demás. Con frecuencia he tratado de sustraerme a esta tentación. Sin embargo, no he podido evitar la otra: el deseo inmediato de comodidad, las certezas cotidianas de la casa, la familia a la cual menospreciaba pero necesitaba al fin y al cabo. Quizá sobre todo por esta razón práctica estaba decidido que me quedaría en Lima. No era ya el que había partido a Londres treinta años antes, lleno de ilusiones y prometiéndome ser un intelectual. Estaba lejos de poder atravesar los inviernos sin dinero a cambio de lo que constituía, se comentaba, la verdadera pasión de mi vida, la cultura de los libros, la ópera, el cine. Tampoco me po-

UNMSM

día reconocer instalándome en Grecia, haciendo un esfuerzo por vivir cerca de la historia que yo amaba a cambio de trabajar en aquella oficina de traducciones. Me quedaría en el Perú, secretamente dispuesto a aceptar mi cómoda situación y a olvidarme de esas obscenas preguntas que la gente vieja se hace sobre si su vida ha sido, por casualidad, un fracaso.

Sin embargo, un pequeño acontecimiento iba a ocurrir que alteraría en algo mis pocas certidumbres. Una mañana hacia el final del invierno una joven mujer de cabello claro tocó el timbre de mi casa y le dijo a mi esposa que era extranjera y que había venido a Lima para terminar su trabajo doctoral. Le habían dicho que yo podía ayudarla; mi mujer entró en la biblioteca y me anunció que me estaba esperando en la sala. Recuerdo que me demoré un poco, por no interrumpir las últimas páginas de una emocionada lectura de Catherine en "Washington Square". Pero al entrar en la habitación y estrecharle la mano, mi súbito terror no tuvo límites.

V

Le pedí que se sentara. La semejanza era asombrosa, como si el otro cuerpo hubiera renunciado a envejecer para reproducirse exactamente en esta joven; pero parecía imposible que el azar estuviera haciendo tan bien las cosas. Empezaba a explicar algunas de las intenciones del trabajo que pensaba consultarme. Preguntándole por los lugares donde había estudiado, sólo llegué a descubrir en última instancia que era de origen escandinavo y había vivido en Londres desde los seis años. Me dijo que llevaba en Lima unos días y que la Dra. Rehder, que aún trabajaba conmigo en la universidad, le había dado mi dirección. Me explicó las ideas que tenía sobre la relación entre algunas formulaciones de la ontología moderna y la noción del tiempo en Vallejo. Me hizo ver sin demasiado esfuerzo que tenía varias opiniones originales; había traído consigo un pequeño ensayo redactado por ella. Según me contó vagamente, su madre la había ayudado a escribirlo a máquina. Me dijo que me lo daría para leerlo y acepté.

UNMSM

Una extraña alegría se apoderó de mí en esos días, un buen humor que notaron algunos de los que me rodeaban. Estuve viéndola con alguna frecuencia durante el mes que pasó aquí. Trabajábamos a veces durante varias horas, revisando frase por frase lo que llevaba escrito y desarrollando algunas de las ideas secundarias que sugería cada trozo. Era un trabajo de ciento cincuenta páginas, bastante más original e interesante que todos los que yo había asesorado a los alumnos de la universidad en esos años. Pero cuando le sugerí que me dejara algún fragmento para publicarlo en una revista de literatura me contestó, sin mayores explicaciones, que prefería no hacerlo.

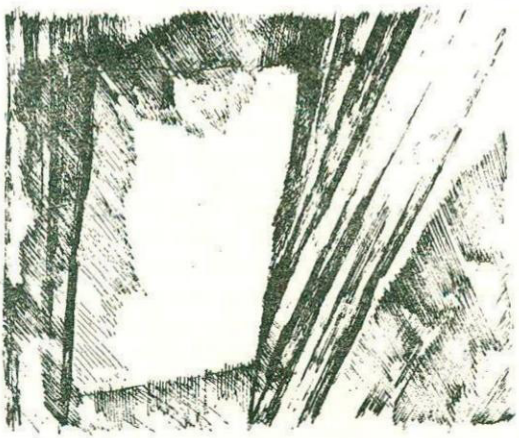
Una tarde encontré a la Dra. Rehder en la Universidad y le pregunté acerca de ella. No sabía mucho por lo que me dijo. Había recibido una carta de King's College pidiendo información sobre algún profesor que pudiera asesorar a esta estudiante y ella les había dado mi nombre. La Dra. Rehder parecía sincera y por otro lado era amiga mía desde hacía años. La locura de los hechos se había organizado, pues, con minucia. Pasaron algunas semanas. Después de la alegría del primer descubrimiento, mi inquietud fue aumentando cada vez que la veía. Poco a poco empecé a sentir su presencia con cierto tormento que aprendí a disimular perfectamente.

Esa forma del escepticismo que consiste en amar a una persona intocable empezó a agudizarse. La tarde en que me comunicó que regresaría a Londres para empezar la redacción definitiva, me dijo que había sido muy amable y que me agradecía mucho mi ayuda. Recuerdo que se despidió con un poco de precipitación aquel día, dejó de lado por una vez su mesura y me parece, aunque ya no estoy seguro, que pronunció estas frases de agradecimiento con algo de rapidez y se fue. Dos días después, mientras la llevaba al aeropuerto, me dijo que en Lima había encontrado un ambiente agradable y que esperaba volver algún día; se llevaba dos o tres copias de poemas juveniles y poco conocidos de Vallejo. Al llegar a la aduana y despedirse de mí, esbozó una ligera y bellísima sonrisa. Algunos segundos más tarde, desde la terraza, la vi subiendo las escaleras. En cuanto llegó al último peldaño se detuvo y volteó de frente a mirarme; la sonrisa había desaparecido; había ahora algo de ambiguo en su expresión, un rostro vacío y casi

UNMSM

maligno. Tengo ese rostro grabado en mi memoria porque creo que nadie me ha mirado así jamás. Después de algunos segundos, su cuerpo se movió y desapareció en la oscuridad del avión.

Desde entonces han pasado más de tres años. Nunca recibí una carta de ella, a pesar de que le escribí una vez preguntándole por su trabajo. Tan solo me llegó, hace algún tiempo, un ejemplar de la versión final de su tesis con unas cariñosas palabras escritas a mano. Al recibir el libro, lo hojeé y lo guardé en un lugar especial de mi biblioteca. Sin embargo, en los meses siguientes lo revisé cuidadosamente y se lo enseñé a la Dra. Rehder y a otros amigos. Aún hoy algunas noches me despierto, voy a mirarlo y me quedo releyéndolo y anotando mis objeciones a algunos de sus párrafos, como si con ello quisiera mostrar mi indiferencia.



UNMSM

COLEGIALA DESNUDA

Regresa la niña del colegio
Quién sabe qué pensamientos oculta su cabellera negra
Seguramente el profesor calificó mal su tarea
Seguramente que le tocó los senos
Seguramente le prometió un confite
Regresa a su casa la niña que querría ser
/desencuadernada
Que gustaría ser repasada por un lector ávido de
/conocimientos
Regresa con el ánimo de despojarse de sus vestiduras
De estrenar su desnudo para ponerse cómoda
Para poder pensar sin problemas en la regla del tres
Regresa la niña del colegio con ganas de chupar un
/bombón
Y chupando bombón piensa la niña que debe haber algo
/más dulce
Y la sangre circula como miel por su panal florido
y ella siente la voz del atavismo cosquilloso que le dice
/que para poder aprender hay que despojarse
/voluntariamente de todo

UNMSM

Y deseosa de aprender ella se va quitando el vestido
Ese vestido de colegio que con tanto cariño le cosió su
/mamá
La blusa blanca de infinitos botones
La falda azul ajustada con un gancho de nodriza
Los zapatos del uniforme
Las medias tobilleras que escalan sus piernas derechitas
El brassier que contiene principios básicos de
/trigonometría
Los calzoncitos de amoníaco
Carpa bajo la cual acampa la prodigiosa respiración de la
/reina de Saba
Mosquitero de los deseos
Atarraya del poniente
Cabo Cañaveral del cohete carnal
La niña sabe que hay un cinco rayado en mitad de sus
/piernas
Un coño bien calificado
El honroso diploma
con el cual se gradúa
profesional en el amor
Colegiala del alma
míreme
¿qué piensa hacer cuando esté grande?

UNMSM

RESURRECCION PARA NADA

Oh amada mía, por entre tu carne palparé tus huesos para reconocerte el día de la Resurrección.
JUDA HALEVI, poeta judío toledano del siglo XI

1

¿El día de la resurrección seguiremos iguales?
¿Serás la misma impúdica?
¿Seré yo el mismo miserable?
¿De nada nos habrán servido tantos siglos entre los gusanos?
¿Me harás sufrir?
¿Te haré llorar?
¿En el Valle de Josafat tendré de nuevo celos de todos?
¿Hasta de Dios?

2

El que resucite primero
preparará la cama al otro
que llegará muy fatigado

3

¿No resucitaremos heridos?
¿No resucitaremos enfermos?
Ojalá en todo caso que nos reconozcamos

UNMSM

4

¿Y los obreros resucitarán ante máquinas?
¿Y los soldados con un fusil en las manos?
¿Y los amantes en el lecho?
Amor
mantenlo bien tendido

5

¿Y si yo estoy entre los justos?
¿Y si tú estás entre los réprobos?

6

¿Y si perdiéramos el juicio?

7

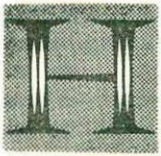
¿Y si no resucita el amor?
¿Y si no resucita el deseo?

8

¿Y si resucitara
también
él?

UNMSM

IN MEMORIAM WALTER BENJAMIN: REPRESENTACION Y SOPORTE MATERIAL / MIRKO LAUER



HASTA hace unos decenios el retablo fue exclusivamente un altar portátil, una caja de madera transportable por un hombre o una acémila, con dos puertas y un remate triangular para representar el techo a dos aguas de las iglesias; unas figuras de yeso pintado presentan a los personajes celestiales, terrenales e infernales de la mitología católica, siempre en un mismo orden ritual, en unas cuantas escenas básicas, como el nacimiento de Cristo, el tormento de los condenados o las plegarias de los fieles. El retablo original era un objeto artístico explicable a partir de algunas necesidades religiosas de los fieles indígenas: prolongar hacia sus domicilios la iglesia hispánica o aproximarla a sus lugares de trabajo, dar una versión más cercana a la propia cultura de una imaginería ajena a ella desde el primer momento. Una religiosidad animista como la andina posiblemente no se resignó a que lo divino quedara confinado a las umbrías iglesias, y acogió con entusiasmo aquel género hispánico que abría las puertas de la religiosidad sobre lo cotidiano. Un código religioso y estético básicamente común permitió que esas obras fueran realizadas a pedido: sus formas y su sentido pre-existían en la imaginación del creador y del comprador; las variaciones eran un subproducto de la técnica: rasgos no relevantes para la comunicación artística.

UNMSM

A nadie se le ocurrió, hasta donde tenemos noticia, producir un retablo que contuviera algo distinto de los elementos del culto, o presentar muñecos de yeso de esas dimensiones fuera de su caja original (el 'nacimiento', que deja a las figuras en libertad, fue un género claramente diferenciado). No había posibilidad de imaginar para esas obras un uso distinto del religioso: rezar ante ellas, encenderles velas, ubicarlas en un lugar donde fueran testimonio de piedad. Como objeto y como manifestación espiritual, el retablo estuvo determinado por la organización de los valores de uso en una sociedad precapitalista: nace de la ruralidad, de las grandes distancias y la ausencia de transportes que las acortaran, de la poca densidad demográfica y religioso-institucional de aquel mundo. La idea de remedar la arquitectura de una iglesia viene, como la iglesia misma, de España; la idea de lo portátil viene seguramente de los altares de campaña, utilizados en las guerras hasta hoy. La madera y el yeso son el signo de la popularización de este arte: hubo alguna vez retablos de oro de 24 kilates, plata esterlina y pan de oro.

En un arte del precapitalismo como ese existe un tipo particular de unidad entre los aspectos inmateriales (lo espiritual, la imagen o la representación) y los materiales, que proviene de la manera concreta como ese arte es producido: un equilibrio ritual entre la oferta y la demanda, que asocia de manera estrecha la forma final con la identidad de los pequeños grupos subculturales de la sociedad; un bajo nivel de especialización, y por ello también un mayor potencial de difusión de la creatividad y la posibilidad de que ella sea compartida entre creador y comprador; un predominio de lo utilitario directo, es decir vinculado al ritmo de la supervivencia cotidiana. Es así que lo público/ritual y lo doméstico/utilitario juntos constituyen el límite social e histórico de las configuraciones de la imagen y del soporte material, y de la relación entre ellas. La representación no se da, pues, sobre una superficie abstracta, sino 'directamente sobre' objetos no especializados en representar: recipientes, muebles, adornos, prendas, etc. La organización de esa representación sigue la de las formas de esos objetos, ellas son uno de sus límites. En tal situación es difícil encontrar una obra capaz de tener sentido dentro de una cultura del precapitalismo exclusivamente por lo que representa; no

UNMSM

encontramos propiamente estética, pues esta no tiene allí un objeto propio diferenciado. Del mismo modo no encontraremos un soporte material capaz de valer sólo por su condición de portador especializado de la representación, pues tal soporte en el precapitalismo se define a partir de diversas utilidades, el valor de uso lo satura, y el artístico es sólo uno de ellos.

Para la mayor parte de los rituales religiosos animistas-politeístas del precapitalismo el objeto *es* su representación, un poco como en el nominalismo vulgar las palabras *son* las cosas. No hay, pues, allí propiamente una representación en el sentido en que la entendemos hoy, sino 'presencia efectiva' de la divinidad, o captura mágica 'efectiva' del objeto. En su manifestación original como objeto de un culto básicamente monoteísta, pero atravesado por un animismo original nunca erradicado del todo por occidente, el retablo permite la idea de una divinidad portátil y sustituye la presencia efectiva por una representación (simbólica o literal). Pero uno de los elementos que mantiene aquí la soldadura entre representación y soporte material por un largo período histórico es la idea de una presencia efectiva de lo divino, una incapacidad social para concebir la representación como *ficción*. Entonces la representación tiene que ser 'imagen y semejanza': el orden natural impone un modelo de inmutabilidad a la sociedad y a la plástica.

A partir de los años veinte el campo andino se va haciendo gradualmente capitalista y laico. Ya en 1945 José Sabogal había encontrado retablos ayacuchanos no religiosos, o al menos no directamente católicos, dedicados a la fiesta y al trabajo. Quince años después este tipo de retablo era ya frecuente en las ferias regionales y las tiendas urbanas de artesanía, en las que el propio mercado de tales objetos se transformaba; veinticinco años después, luego de una reforma agraria y del paso del capitalismo a condición de predominante en el agro, el retablo era ya un género en evolución acelerada, que encarnaba una nueva situación. En los años 70 Enrique y Maximiliana Sierra, del Cuzco, desarrollan un tipo de retablo en que la forma original del altarcillo que parodia una construcción permanece (aunque el triángulo que representaba el techo a dos aguas ha sido reemplazado por remates que imitan molduras de mobiliario antiguo), pero donde la caja es ahora el marco

UNMSM

tridimensional de una escenografía urbana y laica: la nostalgia del Cuzco republicano. Otro ejemplo significativo es el de los 'retablos de yeso' concebidos para pasar de la combinación de carpintería y modelado de los retablos originales a una producción seriada en moldes. En un caso se apropia un soporte material para una nueva representación; en otro se busca un nuevo soporte para la antigua representación. Lo que no resiste en ninguno de los casos es la anterior unidad entre imagen y soporte material.

Una nueva configuración de la estructura productiva rompe las anteriores formas de organización de la representación y del soporte material, y de las relaciones entre ellas. En este caso concreto —el tránsito del precapitalismo al capitalismo en los Andes peruanos— la representación se libera de su *anterior* soporte e inicia un cambio de creciente mimetismo con la mercadería: su lógica ya no es la del rito católico en un contexto de baja densidad y de ruralidad, sino la lógica de la intercambiabilidad abstracta y universal. Hacia esa lógica van avanzando todos los elementos que conforman el objeto artístico.

En términos generales en occidente hay un disloque entre representación y soporte material que corresponde a, y se hace dominante con, la llegada del capitalismo, y encuentra una nueva articulación con el desarrollo de una superficie independiente de numerosas determinaciones del uso directo: el lienzo enmarcado, como representación abstracta y universal del espacio, y base material perfectamente intercambiable para múltiples representaciones. El lienzo enmarcado es la 'moneda' de la representación, cuyo único uso es sostener sobre su superficie la representación. La consagración del lienzo y del marco como símbolos universales del carácter abstracto de la realidad representable cancela la posibilidad de una presencia de lo *trascendente* y abre la posibilidad de la representación como ilusión. La célebre anécdota de las frutas del cuadro griego antiguo que los pájaros, confundidos, llegaron a picar se convierte, paradójicamente, en una ley universal del arte. Pero esta ilusión no está dada únicamente por la capacidad mimética de la figuración, sino por la capacidad mimética de la mercancía. Esta ilusión es también la nueva ilusión ideológica de una no materialidad del arte: marco, lienzo, base escultórica, pedestal, son también parte del soporte material de

UNMSM

las teorías idealistas del arte: su sentido profundo es 'desaparecer' fundidos en el intercambio de mercancías y permitir el mantenimiento de la unicidad de la obra de arte bajo el capitalismo.

Al igual que el retablo, el cuadro como objeto encarna las determinaciones de su forma de ser producido: en un momento de alta especialización de los creadores plásticos, el lienzo es su parcela privada de realidad, así como para el comprador es la manera de privatizar una representación sin tener que someterla a los avatares del uso directo. El lienzo enmarcado libera a la representación del reino de lo cotidiano y supuestamente la proyecta hacia los dominios de lo trascendente, y en ello sublima la materialidad de una cultura donde lo material es determinante. La propia rectangularidad del lienzo es una 'ventana' que comunica la estructura de la ciudad, sobre todo de la cuadriculada urbe hausmaniana, con la estructura de la vivienda privada. El capitalismo industrial heredó el cuadro del capitalismo mercantil y lo convirtió en el territorio privilegiado del arte, allí donde las determinaciones de la base material podían 'desaparecer', fundirse en el paisaje, del mismo modo que la ideología del liberalismo busca hacer desaparecer las realidades económicas sobre las que se asientan la sociedad y la cultura capitalistas. Ferreira Gullar ha señalado agudamente cómo la aparición del no-figurativismo, al poner en crisis un aspecto de la representación (su literalidad) convierte al cuadro mismo en uno de los temas privilegiados de la pintura occidental contemporánea.

En el momento de su aparición como manifestación dominante de soporte material de la plástica (mucho antes de la aparición del capitalismo industrial), el cuadro tiene que haber sido visto en occidente como un factor de liberación. Liberación de la significación respecto de la forma, liberación de los artistas respecto de su forma vigente de existencia social. El abandono de un soporte material superado por la nueva configuración de las determinaciones de la estructura productiva se presenta como la imagen misma de la libertad, y como un triunfo de la significación; sin embargo su signo profundo es también permitir que los creadores plásticos satisfagan nuevas necesidades del sistema social bajo el que viven. Hablando sobre el nacimiento del mercado europeo de arte en el siglo XIX, Raymonde Mou-

UNMSM

lin nos recuerda que 'en el momento en que el comerciante se ha hecho cargo de la defensa de una obra y ha asegurado su comercialización, y el mercado se ha constituido en una estructura que acoge abiertamente a los excluidos del salón oficial, los artistas han tenido la sensación de que conquistaban su independencia'. Esa independencia era la secuela natural de la libertad que ya se habían dado los artistas en la representación. Pero el proceso al que apunta Moulin puede tener varias direcciones: de la representación a la forma de circulación social, como en el caso del mercado europeo de fines del siglo XIX, o de las necesidades de la circulación económica hacia cambios simultáneos en la representación y en el soporte material, como en el caso del retablo andino.

Sin embargo aquello que hemos venido llamando hasta aquí soporte material no es únicamente, ni siquiera principalmente, los materiales y la configuración de los materiales de que está hecha físicamente una obra de arte, sino también, y sobre todo, la forma de existencia social de dicha configuración. Pues si bien es cierto que los lienzos y sus marcos fueron los mismos en el salón oficial y en la sala del *marchand*, ellos no son sino un aspecto exterior de la materialidad del soporte material: también el propio salón y la propia galería forman parte de los respectivos soportes materiales, como en el caso del retablo es parte del soporte material la inexistencia de una forma de mercado abierto. Marx define el valor de cambio también como el sustrato material del valor de uso en el capitalismo. Sin duda las formas de existencia social de la obra terminarán por modificar, gradualmente o por saltos, la conformación de los materiales físicos de la obra misma. El cuadrángulo (que en un momento Fred Forest someterá a la implacable ironía de su obra 'El Metro Cuadrado artístico') nace con la madera y sobrevive la dependencia feudal del artista, respecto de la nobleza, su dependencia del nuevo Estado capitalista, en su fase mercantil y en la industrial. Las infantas de la corte española, las imágenes de la esposa de Rembrandt, las mujeres campestres del impresionismo, la formidable mujer que encarna a la libertad guiando al pueblo el siglo pasado y las señoritas de Avignon en apariencia coexisten todas sobre un mismo soporte material. En un aspecto externo y literal, es así. Pero por debajo de esta apa-

UNMSM

riencia el soporte material va evolucionando, hasta entrar en una crisis que llega incluso a modificar —como ha sucedido con el no-objetualismo— la conformación física de ese soporte material. Frente a la idea de la representación como una 'ideología en imágenes' que nos presenta Nicos Hadjinicolaou, tenemos pues que poner la de la estructura compleja del soporte material como una 'ideología en relaciones de producción', si se nos permite jugar un poco con las palabras.

El cuadro encarna su existencia social de diversas maneras: su función pública lo agranda, siguiendo los pasos de la arquitectura del poder; su función privada lo reduce al formato de la intimidad hogareña de la burguesía. En todos los casos es su forma de existencia social básica —el mercado de arte bajo el capitalismo pre-monopólico— la que determina diversos aspectos de su configuración material: debe ser transportable (intercambiable), debe ser durable (acumulable) y debe ser identificable (diferenciable). Durante un largo período histórico, anterior al predominio de la industria, el cuadro debió ser único, no tanto porque no pudiera ser reproducido (existían los copiadores y las copias) sino porque su unicidad encarnaba dos realidades importantes: el *aura* de la obra artística a que se refiere Walter Benjamin, que la convertía en uno de los pilares de las explicaciones y justificaciones religiosas de la realidad social, y de otro lado la sumisión del creador (humano y único) a los beneficiarios de aquellas explicaciones: la corte, la academia, el mercado (como representante corporativo del comprador privado) sucesivamente. Está, además, la asociación de lo único con lo espiritual y lo múltiple con lo utilitario, de alguna manera vinculadas al juego de prestigios dentro de una cultura ordenada por los mecanismos de la oferta y la demanda.

El cuadro fue el escenario privilegiado —neutro sólo en su aspecto más exterior— de las evoluciones de la representación en occidente. Sin embargo las más profundas y violentas revoluciones en los sistemas de representación (estilos, corrientes, tendencias, etc.) han tendido a darse sin afectar inmediatamente la estructura física de su soporte material. De toda la tradición de ilusión forjada desde los orígenes de la hegemonía capitalista en el renacimiento (la 'alienación artística' a que se refiere Mario Perniola), las ideolo-

UNMSM

gías artísticas posteriores al impulso jacobino de la revolución francesa optaron por conservar la idea de la autonomía de la representación respecto de su soporte material. Es por ello que las batallas de los impresionistas y de los realistas en el siglo XIX coinciden en la búsqueda de una mayor aproximación a la verdad, o a la realidad, dentro de los parámetros de una visión ilusionista, e ilusionada, de la plástica. Los impresionistas avanzarán en su búsqueda prolongando la síntesis naturalista a través de nuevos recursos de técnica pictórica; los realistas prolongaron una centenaria literalidad a través de una puesta al día de los temas. La revolución en las relaciones de producción del arte que significó el surgimiento del galerista y del mercado no figuraba en el programa de los impresionistas: estaba inscrita en su nuevo tratamiento de la realidad. La conversión del realismo en pretexto de todos los llamados al orden conservadores en la plástica de este siglo tampoco fue una intención deliberada de los realistas: estaba implícito en la manera como trataron una nueva realidad.

Desde hace por lo menos dos decenios es perceptible una nueva forma de organización de la manera como circula una parte de la creación plástica bajo el capitalismo central, y que es preciso todavía estudiar. La célebre 'Valley Curtain' del creador conceptuador Christo Javacheff, que colgó durante 28 horas en Grand Hogback (Colorado) en 1972 es un buen ejemplo para abordar esta nueva realidad. En los dos años de preparación de la gigantesca cortina que 'cerró' un valle de casi trescientos metros de ancho, Christo coordinó la colaboración de cuatro museos y no menos de diez empresas. Tal como la vemos en las inevitables fotografías, aquella cortina fue una gigantesca doble ironía acerca del lienzo enmarcado y la domesticidad (ese reino del hombre privado en cuyo centro ubica Benjamin al coleccionista), y al mismo tiempo un comentario complejo acerca de las relaciones entre el arte y la naturaleza, una burla a las pretensiones de eternidad de las obras entonces consideradas convencionales. Tal como lo sugieren los catálogos documentales de la obra, la coordinación ha tenido en ella un estatuto de importancia pareja a la de su efímera existencia formal. Simon Marchan postula que uno de los ejes para comprender el no-objetualismo es esta propensión a hacer aparecer el proceso de creación (o al me-

UNMSM

nos una parte de él) como la obra misma. Este es uno de los aspectos a partir de los cuales se desarrolla la idea de lo efímero en el nuevo arte: pero si bien el proceso es por definición efímero en relación al producto acabado, también es cierto que la durabilidad de la obra se ha trasladado a otro nivel de su soporte material, a la estructura social de la cual ella es imagen.

La materialidad faraónica de la cortina parodia la envergadura de la gran tecnología industrial (como el volumen del retablo parodia la relación entre el hogar y la iglesia en el contexto andino, y el cuadro imita las escalas y las formas de la oficina y el domicilio privado), y de otro lado la existencia social de esa materialidad, que demora dos años en articular su efímera concreción, recuerda demasiado bien facetas de la actividad del *big business* internacional. Los nuevos elementos en relación a nuestro esquema de relaciones entre representación y soporte material son numerosos, y por el momento permiten hipótesis mas no sistematizaciones acabadas. Hoy empieza a hacerse evidente en qué medida la relación entre el lienzo enmarcado y la representación es una estructura ligada de manera directa a la *ilusión.* El paso al no objetualismo en todas sus formas (happening, arte conceptual, body art, etc.) elude la confluencia con lo teatral, que se mantiene —como escenografía y como actuación— como el dominio privilegiado de la ilusión en la representación. El arte no objetual no busca, pues, representar con mayor o menor exactitud una realidad, sino *ser* esa realidad. Desaparecido el reino de la ilusión, la materialidad es absoluta y penetra, colonizándola, la representación misma. Es inevitable aquí volver los ojos hacia las creaciones religiosas del precapitalismo, donde se produce un fenómeno similar en sus aspectos más exteriores: ausencia de representación, énfasis en la presencia efectiva.

Una obra como 'Valley Curtain' se inserta centralmente en dos factores importantes de la nueva situación de la circulación de la obra de arte (y por ello la hemos elegido, más que por considerar que ella sea una norma universal del no objetualismo): 1. la aparición de un nuevo tipo de patronazgo que une en una misma perspectiva los intereses del capital monopólico (sus empresas y su Estado); 2. la agudización de la contradicción entre un auge técnico de las po-

sibilidades de la reproducción de la obra de arte y un límite efectivo de tales posibilidades dado por las características específicas del objeto cultural como mercancía. La tendencia general del no objetualismo vanguardista contemporáneo está vinculada a este desarrollo, y ello es más perceptible en sus sectores de punta, a los que la obra de Christo por cierto pertenece. El fenómeno llamado 'Corporate Investment in the Arts', cuya expresión institucional más acabada es el Business Committee for the Arts (BCA) norteamericano, ha pasado de un presupuesto de 22 millones de dólares en 1965 a 56 millones en 1973 a 250 millones en 1979. Ya en 1976 este tipo de gasto daba cuenta del 12% de la 'filantropía' de las multinacionales. Los mecanismos de esta nueva situación son algo más complejos que la búsqueda del alivio tributario, en la medida en que concurren a rediseñar la forma de circulación de la obra de arte, y a partir de allí sus propias características.

Por el lado de los creadores uno de los impulsos radicales hacia el no objetualismo ha sido el rechazo de los mecanismos de mercado (aquellos mismos que fueran bienvenidos en la segunda mitad del siglo XIX) y la asociación del soporte material —visto en su aspecto más limitado de materialidad física— con la dependencia de sus obras respecto de ese mercado. Uno de los argumentos radicales más difundidos al inicio del movimiento no objetualista era que no había un objeto vendible. En efecto, si retiramos un aspecto de la materialidad de la obra, dejaremos sin piso un aspecto de su circulación como mercancía; pero es imposible retirarle *todas* sus determinaciones materiales. La otra cara del sueño duchampiano de la inefabilidad es el hecho de que la mercancía no es en última instancia sólo objeto tangible, sino *trabajo coagulado*, para usar la truculenta metáfora de Marx. Entonces lo que entre en crisis no es el carácter de mercancía de la obra de arte, ni su objetualidad, realmente, sino aquella parte de su circulación en el mercado que representan la galería y el marchand, en su sentido tradicional, decimonónico, de comerciantes en obras individuales. El sueño de autonomía de los artistas frente a la academia y el salón se ha convertido en occidente en el sueño de la autonomía frente al mercado abierto. 'Inmaterial', efímero, único a menudo, el no objetualismo busca también devolver a los artistas el monopolio de su propia

UNMSM

obra, aquella *aura* que en los principios del mercado capitalista les dio el margen necesario para su propio desarrollo.

Es así que a las galerías les resulta difícil acumular la mayor parte de la producción no objetual, y pasan a convertirse a menudo en los intermediarios entre la corporación y el artista individual. Sin embargo el desarrollo de la estructura social nueva, del nuevo soporte material que constituyen las relaciones de producción en el arte bajo el capital monopólico, trasciende ese nuevo rol de las galerías y busca la creación de sus propias instituciones (y esta poca durabilidad de algunas experiencias intermedias es evidente, por ejemplo, en la suerte que corrió el *Salón des Refusés* francés como institución de tránsito reformista hacia el mercado abierto). Un curador norteamericano planteaba hace unos pocos años que el carácter abrasivo de las nuevas relaciones entre la empresa y el artista exigirían por un tiempo la existencia de un 'colchón', y que ese papel le correspondía al museo, en su capacidad de organizador de una parte importante del circuito de producción-distribución-consumo del arte. Así como el soporte material no es exclusivamente el aspecto físico tangible de la obra, el museo no es sólo su espacialidad como ámbito de exhibición: su naturaleza profunda reside en su condición de *gestor*, de agente de una nueva forma de existencia social del arte, en la cual el mercado abierto ha sido emplazado por el nuevo patronazgo del capital monopólico.

La depuración del papel del museo es una manifestación más del desarrollo de la gestión, o conceptuación, como elemento en la producción artística. Los límites de la reproductibilidad del objeto artístico ya no son tecnológicos, sino sociales: el carácter mudable y esquivo de la demanda y la producción cultural (que asumen la lógica de la mercancía pero tienen dificultades para asumir del todo la lógica de la producción a gran escala) obligan a una articulación del capital monopólico con gestores o conceptuadores que son a menudo pequeños capitalistas, que representan la fase pre-uniformizada de la creación plástica.

UNMSM

AUREA MEDIOCRITAS O MIS PENULTIMOS BOLEROS / J. G. COBO BORDA

RECUERDO, DE SUBITO

Tarde, en la noche,
salíamos a caminar.
El viento frío,
vitrinas que detienen los pasos
y un beso furtivo, en los zaguanes.
Imprecisas mujeres
bostezando impúdicas
en los bares del amanecer.
Si acaso un whisky, dos,
demorando aquella despedida,
menesterosa e inútil.

HOGAR ERRANTE

En los hoteles de paso
donde un portero sonámbulo
inaugura largos corredores
poblados de jaulas
y a mi lado siempre

UNMSM

la mujer de la noche de los presagios
con su ciencia de fiebre
y labios tan dulces como el pecado.
Es allí donde una piedad arrasadora
nos parte el pecho con su dulzura.
Pero ya la luz de la mañana
trae consigo la chabacanería de la radio
o el ruido de un taller vecino
donde seguramente alteran autos robados.
Al salir, el cielo resulta irreal.

SIETE AÑOS DESPUES

Esta ciudad impía
nos desgasta a los dos.
Sin embargo te sueño.
El presente es un cuerpo
que nos acoge, a fondo de mar.
Inexhausto, el deseo murmura
y su arrullo resulta tan pueril
que lo relegamos presurosos
afanados en hallar lo razonable.
Paciente en las treguas,
colorea toda intimidad.
Beso que se superpone a otro beso,
cicatriz que se abre,
tu magia se conserva intacta
y ávidas palabras te buscan ansiosas.

UNMSM

TEOFILO CASTILLO O LA INSTITUCION DE LA CRITICA (1914 - 1919) / ALFONSO CASTRILLON

A ingenua frase de Tassara "En nuestro templo no brilla aquel ídolo nefando que se llama *oro*..."[1] indica la idea que tenían tanto el público como el artista de que el arte no era objeto de comercio; asimismo, cómo en esa época ni se soñaba con la idea de un mercado artístico. No se había puesto al descubierto todavía la gran contradicción inherente a la obra de arte como fuerza-trabajo y como ideología: se la distinguía como acto gratuito. Y eso era muy común en la sociedad limeña de entonces: los señores colaboraban deportiva y graciosamente en diarios y revistas, en la Universidad y otros ateneos, sin reclamar honorarios. Por eso es significativo las presiones de los grupos profesionales (médicos, ingenieros, abogados) hacia un status diferente que tuviera en cuenta la dignificación de su trabajo.

En el campo artístico esta lucha fue más larga y difícil. El ambiente limeño de comienzos de siglo era poco propicio para el desenvolvimiento de una carrera artística, como hemos visto; además existe desde entonces la relación dependiente de nuestra cultura local y la prestigiosa cultura de la metrópoli. En la primera década del 900 el Estado no

1. Tassara, Juan: "El arte". En *Actualidades*. Año III, Lima, 2-XII-1905, Nº 140, s/p.

UNMSM

se había preocupado del problema de la educación artística, aunque existían la Academia Concha[2] y la escuela particular que fundó Teófilo Castillo en la Quinta Heeren, ni tampoco del problema de los Museos, cuando en otras capitales latinoamericanas ya se habían dictado leyes para su creación y funcionamiento.

Los pocos artistas que se enfrentan al medio no tienen fuerzas para emprender la lucha por el mercado: Luis Astete y Concha, "otro de los pintores que pasan por el siglo sin entender ni sentir el ambiente en que nacieron",[3] muere en 1914; Arias Solís deja ver tanto en el tema como en el oficio la carencia de un contacto estimulante con la metrópoli. Los más jóvenes emprenden el vuelo: Málaga Grenet "se va (...) porque no hemos sabido guardarlo y hace bien, pues nada existe más desalentador y mortificante, que vivir en casa agena *(sic)*".[4] González Gamarra emigra a los Estados Unidos y Reynaldo Luza, más tarde hará otro tanto. Queda el más voluntarioso y empecinado: Teófilo Castillo, como designado por el destino para cumplir un papel al alcance de sus fuerzas.

Teófilo Castillo, natural de Carhuaz (Ancash),[5] con una larga estadía en Europa y Argentina, inaugura en nuestro medio el período de la crítica de los "conocedores" o especialistas, que reclaman para sí el reconocimiento de tales. Una nota de Federico Larrañaga, en 1906, da noticias de Castillo como pintor, pero meses más tarde la misma *Actualidades* lo invita a colaborar y en sus primeras líneas Castillo agradece la invitación de la revista por dar acogida a la

2. Nota sobre la fundación de la Academia Concha. En: *Actualidades*, Lima, 10-I-1903, Año I, Nº 2. Según esta nota se funda el 6 de junio de 1892. Para Teófilo Castillo: *Actualidades*, Nº 176, agosto de 1906, p. 828.

3. Núñez Ureta, Teodoro: "Pintura contemporánea" Primera Parte, 1820-1920, Edición Banco de Crédito del Perú.

4. Larrañaga, Federico: "El vuelo de Málaga". En: *Variedades*, Año V, Lima, 25 de setiembre de 1909, Nº 82, p. 710.

5. Según el estudio de Joaquín Ugarte Ugarte, Castillo nace en 1857 y viaja a Europa cuando tenía 26 años, se queda en Francia e Italia 7 años. En 1889 regresa a América, radicándose en Buenos Aires, donde se queda 16 años, ya que regresa a Lima en 1905. Con un segundo viaje a España en 1908, que dura un año, Castillo está en total 24 años fuera del Perú.

UNMSM

"intelectualidad nacional", que significa lógicamente su convencimiento, desde el principio, de pertenecer a ella. Este sentimiento es importante en un medio en que se había considerado al artista un bohemio y no precisamente un intelectual.

En su primer artículo,[6] si bien no alcanza a ofrecer un pensamiento coherente sobre el arte, da en cambio algunas ideas sobre las que se organizó el comercio artístico futuro:

a) Teófilo Castillo se nos presenta como autoridad en la materia, autoridad que se impone desde el principio en un medio que no le opone ninguna resistencia;

b) reclama lugares aptos para hacer exposiciones y no "las exhibiciones innobles, *guachafas,* entre artículos de relojería o quincallería, á que por desgracia son tan aficionados los artistas paisanos"; reclamo, en suma, del nuevo canal de consumo de la obra de arte: la Galería;

c) insta al visitante a que compre, porque abrir la cartera en esas ocasiones es de "buen tono".

Luego de este primer texto, bastante significativo desde el punto de vista del mercado artístico nacional, Teófilo Castillo realiza una exposición en la casa Courret, y Clemente Palma le dedica una nota en la cual habla del buen servicio que está prestando a sus discípulos al infundirles el sentimiento del color, período que se cierra con su viaje a España, durante todo el año de 1908.[7]

A su regreso sigue pintando, aunque expone poco y comparte el tiempo restante con la enseñanza y el periodismo. La primera disputa de Castillo por la primacía profesional se suscita a raíz de una nota de José Carlos Mariátegui, que entonces firmaba Juan Croniqueur, en *La Prensa,*[8] en la que daba cuenta de la "insignificante" producción artística nacional, de la falta de estímulos para los creadores y, por otra parte, de la indiferencia de los propios artistas. En sie-

6. Castillo, Teófilo: "El arte nacional". Exposición Arias Solís. En: *Actualidades,* Año IV, Nº 181, Lima, setiembre 15 de 1906, p. 976. Castillo tenía entonces 49 años.

7. Para la exposición de Castillo en la casa Courret ver *Actualidades,* Año IV, Nº 195, p. 1368; la nota de Clemente Palma en *Prisma,* Año III, Nº 29. Lima, 1 de enero de 1907, p. 18. El viaje a España según los datos de Joaquín Ugarte Ugarte, Op. cit.

8. Juan Croniqueur (J. C. Mariátegui) "Al margen del arte", *La Prensa,* Lima, 1 de enero de 1914.

UNMSM

te líneas dedicadas a Castillo, concluye Mariátegui que "no obstante la belleza de algunos [de sus cuadros] no constituyen labor seria y apreciable". En cambio, en las dieciséis líneas que dedica a Arias Solís se prodiga loando exageradamente sus cuadros de "brillante ejecución y concepción" que han "traído consigo auras de renovación y surgimiento". Esta ligereza de principiante molesta a Castillo, quien recomienda a Mariátegui [9] más discreción para elogiar a un amigo ya que exagerando las virtudes del conocido juzga poco seriamente obras que ni siquiera ha visto. Suceptibilidad del pintor, que inconscientemente reclama su puesto como corifeo de la crítica local frente a cualquier novel competidor y, por otro lado, ligereza del aprendiz de crítico que era Mariátegui entonces, quien, sin embargo, anuncia ya la llegada de otro tipo de crítico, que no es necesariamente pintor: "El pintor debe pintar únicamente. Un pintor 'cabeceado' con literato, no será, seguramente, buen pintor ni buen literato".

Quizá a raíz de este golpe bajo, Castillo redobla su defensa de la profesionalización, oponiéndola a la cultura dispersa de los aficionados o "entendidos de arte" que abundan en Lima. "Hay que confesar —dice Castillo— [10] que en ninguna parte como aquí la ignorancia tiene mayores audacias". Puede sonar pedante, pero lo cierto es que Castillo, desde el año 14, se siente cada vez más comprometido con el medio, donde goza ya de gran aceptación y, sobre todo, de influencia. La labor docente que realiza se evidencia en sus críticas, en las que trata de despertar al público limeño a una mayor receptividad, guía a los jóvenes artistas [11] y es consciente de no perder el tiempo y de que algún fruto alcanza con su propaganda "por la buena causa, orientando el gusto del público..." [12]

9. Alegato de Castillo, en "Al margen del arte", *La Prensa*, Lima, 8 de enero de 1914, p. 2.

10. Castillo, Teófilo: "Interiores limeños" (II). En: *Variedades*, Año X, Lima, octubre 31 de 1914, p. 1389.

11. Castillo se atribuye el haber encaminado a González Gamarra por el camino de la pintura, apartándolo de la senda estrecha de la caricatura. *Variedades*, Año XI, Lima, 20 de noviembre de 1915, p. 2871.

12. Castillo, Teófilo, *Variedades*, 29 de julio de 1916, p. 996.

UNMSM

Los frutos se dejan ver en nuestro incipiente medio según opinión del mismo Castillo, quien observa que el ambiente se interesa cada vez más por las cosas de arte, inquietud que también advierten otros críticos perspicaces ante el interno movimiento artístico de entonces.[13]

Los años que corren entre el 14 y el 19 son los de mayor producción para Castillo. En ellos se afianza en el terreno de la crítica, aunque ya en 1919 se advierte en él una actitud defensiva ante posibles competidores. Prueba de su inseguridad es el hecho de buscar apoyo en los nombres de poetas e intelectuales de cierto prestigio como Rubén Darío, Roberto Payró, Larrañaga, Palma, Gálvez, y sus bruscos manotazos contra los "tristes mastines lugareños" que no pueden arrebatarle la plaza.[14] Es significativo que por esa época su columna en *Variedades* tenga como título "Palos y palmas" y su crítica se haga cada vez más acerba e insolente, como lo prueba su encarnizamiento contra el pintor Raúl María Pereyra.[15]

Era por demás lógico y humano que Castillo pensase que la infatigable campaña por él emprendida durante largos años a favor de la sensibilización del medio y de la creación del mercado artístico, culminase con la fundación de la tan ansiada Escuela de Bellas Artes y con su nombramiento como Director de la misma. Cuando en 1918 el gobierno de Pardo nombra al pintor Daniel Hernández Director de la Escuela (que se inauguraría sólo el 15 de abril de 1919), Castillo sufre un duro golpe que lo decepciona hasta el extremo de decidir su autoexilio. Hernández se refiere a Castillo como "el crítico más autorizado" de nuestro medio, pe-

13. Notas de arte, *Variedades*, Año XII. Lima, 2 de setiembre de 1916.

14. *Variedades*, Año XIII, Lima, 4 de agosto de 1917, p. 830. También *Variedades*, Año XV, 22 de febrero de 1919, pp. 159-162.

14. Castillo, Teófilo: "Respuesta a un escultor". En: *Variedades*, Año XV, Lima, 10 de mayo de 1919, p. 380. Véase también: *Variedades*, 22 de febrero de 1919, p. 159.

15. "Repito que la obra pictórica del señor Pereyra en Lima es dañina, de perfecta incultura. El señor Pereyra no es artista creador, es artesano que sólo busca tarea". T. Castillo, "Palos y Palmas", en *Variedades*, Año XV, Lima, 3 de mayo de 1919, p. 360-61. También: *Variedades*, Lima, 19 de abril de 1919, p. 323.

UNMSM

ro no se sabe por qué razones nuestro crítico no formó parte del cuerpo de profesores de la nueva Escuela.[16]

El programa estético de Castillo, expuesto y voceado con beligerancia en las revistas del medio, no satisface el gusto académico de la aristocracia civilista en el poder, que prefiere las imágenes de Hernández, aprobadas por los salones oficiales parisinos.

El problema del nacionalismo en Castillo

El tópico del "nacionalismo" en la obra pictórica y crítica de Castillo sigue discutiéndose: ¿nacionalista porque toca temas virreinales y defiende a nuestros artistas? La idea de lo nacional se va formando en Castillo con el correr de los años, al principio identificada con la denuncia de "la falta de carácter nacional" y con la defensa de los artistas y temas peruanos frente a los intrusos extranjeros, si bien ésta es solo pueril xenofobia. En la figura contradictoria de Teófilo Castillo es fácil advertir, por un lado, su "profesionalismo", característico de la clase emergente a la que pertenecía, y, por otro, su tendencia al pasatismo evocador de los fastos virreinales. Uno y otro determinan su manera de concebir el nacionalismo, definido de acuerdo a sus parámetros de clase, visto desde la capital y con el lente criollo.

En este momento, lo nacional se identifica con lo tradicional (virreyes, carrozas y procesiones) y Castillo se gana el título de ilustrador de Palma. Pero hay una gran diferencia entre los dos hombres: Palma, como bien han destacado Haya de la Torre y Mariátegui,[17] se burla risueñamente del Virreinato y su aristocracia, "traduce el malcontento zumbón del *demos* criollo", manteniéndose "siempre fiel a la ideología liberal de la independencia". Castillo, en cambio, descubre el placer de los "interiores limeños" donde se encuentra en pleno ambiente virreinal: "Milagro de armonía, justeza de evocación y de paz amable. Quedo encan-

16. "¿Lo quieren a Don Teófilo? Mintiera si dijera que sí", pregunta y responde Félix de Lima. Y añade: "Don Teófilo es odiado y por ser odiado se le guarda respeto y admiración". Carlos A. Castillo: "Recuerdo de Teófilo Castillo". En: *El Comercio*, Lima, Suplemento dominical, 9-XII-1962, p. 2.

17. J. C. Mariátegui: *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Ed. 1952, p. 261-264.

UNMSM

tado de mi abandono en esa primera estancia, fragante e inmensa como una sacristía".[18] El crítico advierte que un signo del "eclipse estético" que se vive en su época es "la ausencia casi absoluta (...) del noble culto al retrato familiar".[19]

Con sus evocaciones de "elegancias limeñas" Castillo está muy lejos de la ideología liberal de Palma; pertenece ideológicamente al civilismo conservador, como Lavalle y Riva-Agüero, aunque por su origen pertenezca a la clase media urbana.

Más tarde reclama como característica del arte peruano atender a "lo propio", mirar "lo nuestro", conceptos que lo acercan a una idea más amplia de lo nacional; defiende el "carácter peruano" cuando critica los indios apolíneos del escultor Mendizábal e indica cómo deben utilizarse los motivos peruanos en la pintura, poniendo como ejemplo su acuarela "La sacerdotisa Nazca".[20] Pero en la crítica y en la pintura sus esfuerzos por definir lo nacional encuentran la barrera de conceptos demasiado limitados a la visión *criolla,* propia del señorío virreinal supérstite, que no tiene en cuenta la existencia de un Perú pluricultural. No está en su obra lo nacional como visión integrada del Perú, pero la intuye en la de otro pintor que surge entonces y que Castillo acoge con regocijo: José Sabogal.[21]

Su simpatía por el pintor de Cajabamba se explica no por afinidad estética (Castillo pintor de *mancha,* Sabogal pintor expresionista moderado) sino por afinidad ideológica: Sabogal representaba la insurrección, la vanguardia irrespetuosa, frente al academicismo oficial de Hernández apadrinado por el civilismo. Al hacer alianza con Sabogal demostraba su secreto resentimiento contra quienes le negaron la Dirección de la Escuela de Bellas Artes.

Desengañado y resentido, nuestro crítico no ve con cla-

18. Castillo, Teófilo: "Interiores limeños – XIX" . *Variedades,* Lima, 8 de enero de 1916, p. 69-70.

19. Castillo, Teófilo: "Las limeñas de Monvoisin", *Variedades,* 21 de octubre de 1916, p. 1387.

20. *Variedades,* 5 de octubre de 1918, p. 961.

21. "Sabogal, sin dársela de genial ni un creador de caracteres (...) llega a definir bien hondo, más quizá que Lasso (sic) que ya es mucho decir, el alma peruana". *Variedades,* 19 de julio de 1919, p. 587.

UNMSM

ridad la situación político-cultural que vive esta sociedad en tránsito, encontrando rivales y enemigos a su paso, confundidos en la niebla de Lima, ciudad que ha perdido su "gracia fina y antigua", hoy en franca disolución *bolshevikista* y donde ha sonado la "hora de los porteros y mayordomos convertidos en mentores y estetas".[22]

En setiembre de 1920 dejaba la escena limeña "sin querer llevar ni un gramo de esta tierra en sus zapatos".[23]

Teófilo Castillo y el problema del "gusto"

Se piensa que el problema estético en la crítica de Teófilo Castillo se agota detectando su filiación "impresionista". Particularmente me inclino por un estudio que deslinde aquellas ideas estéticas que adhieren a un enfoque finalista y universal de tipo filosófico, de aquellas otras contingentes, particulares, que se refieren más bien al proceso artístico de creación y relación de la obra con el público.

Respecto a lo primero, Castillo no se presentó como creador de una teoría, ni con ideas estéticas claras y coherentemente formuladas. De manera general, está del lado del idealismo que supone el carácter trascendente de la obra de arte ("sustancial, duradero e inmutable") y supera lo meramente formal en aras de un rango más elevado: la filosofía.[24] Sin embargo, en sus comienzos se había mostrado "relativista" y, siguiendo a Zolá, había repetido que "el criterio del arte cambia cada veinte años".[25]

Ante esta parquedad conceptual, su crítica necesita otra explicación, que parta no de la teoría estética, sino más bien del concepto de "gusto", según la explicación de Venturi,[26] como "una crítica sin idea universal, juicio sin pretensión universal", como crítica en proceso y no como resultado. Este enfoque permite utilizar un amplio conjunto

22. *Variedades*, 4 de octubre de 1919, p. 839.

23. Castillo, Carlos A.: "Recuerdo de Teófilo Castillo". Loc. cit.

24. *Variedades*, 27-VII-1914, p. 901. También: *Variedades*, 29-VII-1916, p. 995.

25. *Actualidades*, 15-IX-1906, p. 976.

26 Venturi, Leonello: *Storia della critica d'arte*. Einaudi, 1944, p. 28-29.

UNMSM

de ideas de Castillo, íntimamente ligadas a su particular modo de ver el proceso artístico en el Perú.

En este sentido hay que tener en cuenta desde el principio la labor docente de Castillo, su continua participación para ampliar y elevar la sensibilidad del público limeño utilizando ciertas ideas estéticas dispersas, que tienen que ver con el cambio del gusto, pero que están lejos de constituirse como crítica. Para aclarar este punto podemos tomar el caso de Baudelaire crítico de arte: sabemos que en sus "Salones"[27] todos sus juicios particulares sobre pintores y escultores, modos de hacer artístico y relaciones con el mercado, tenían una referencia final a la teoría del Arte Romántico, frente al academicismo de David, Ingres y sus discípulos. Si se hubiese quedado en los juicios, sin referirlos a la Teoría, se hubiese movido en el limitado terreno del "gusto".

En Castillo ¿cuáles son esas ideas dispersas que no alcanzan una formulación universal y por lo tanto gravitan alrededor del concepto de gusto? En primer lugar, habría que destacar su posición ambigua frente al problema del *arte como imitación de la naturaleza:* desde el año 1906, Castillo se suscribe como realista.[28] Se ratifica luego, en 1914,[29] pero este concepto de realismo va adquiriendo desde entonces matices ideológicos, por los cuales en el arte ya no interesa "ver las cosas como son" sino la idea que el arte sugiere: el arte de estilo "aristocratiza" o el Art Nouveau da lugar a "esteticismos democráticos".[30] En otro lugar Castillo se olvida de su preocupación por la "realidad" que debe ofrecérsele al público, para centrar su atención en las cualidades del productor, el artista: "Ver y sentir son dos funciones completamente distintas. El ver es facultad de todos, pero el ejercicio del sentimiento es privilegio de pocos

27. Los "Salones" son artículos, editados como folletos, en los que trata sobre las exposiciones de los años 1845, 1846, 1855 y 1859, reunidos todos bajo el título *Curiosidades estéticas.*

28. "Obra de arte de verdad, obra perfectamente comprensible, al alcance de cualquiera, vibrante de intensa realidad". *Actualidades,* 15-IX-1906, p. 976.

29. Castillo cree que el realismo de "ver las cosas como son" es la mejor forma de enseñar al público. *Variedades,* 2-V-1914, p. 613.

30. *Variedades,* 17-X-1914, p. 1341-1390.

UNMSM

humanos",[31] donde se adjudica al artista el monopolio de la sensibilidad. Pero su ambigüedad se hace más evidente cuando recomienda un realismo para "el bodeguero de la esquina" y el *decorum* clásico para nuestros héroes.[32] Lo más desconcertante es que estas ideas sobre el arte se den desligadas y en oposición a su propia práctica pictórica, a su estilo, denominado por el mismo Castillo, desde 1916, impresionista.

Es interesante detenerse en la significación que el término tuvo para el crítico-pintor. Castillo nombra la palabra "impresionismo" a raíz de la crítica de un ilustre desconocido: Francesco Sartorelli; de paso aprovecha para decir que en Lima se ha usado esta tendencia de manera poco seria "valiéndose de ciertos burdos y toscos ensayos".[33] Pero en estos años el impresionismo, para él, no pasaba de ser la "tendencia (...) más sana, pues sobre encarnar la verdad, ostenta el prestigio de su antiguo e ilustre abolengo",[34] refiriéndose sin duda al arte de Tiziano, Velázquez, Goya, etc. que pueden considerarse pintores de "mancha" frente a la tendencia "escultórica" de Rafael o Miguel Angel En este sentido el impresionismo es "sensación, emotividad real del natural, valiéndose de los recursos más simples",[35] "sinceridad de visión y sintetismo de paleta",[36] tanteos de una definición que no puede confundirse con el impresionismo de Monet o Pissarro, ni tampoco con el academismo que se le atribuye:[37] basta ver sus cuadros para comprender que el trazo suelto y nervioso que pasa por alto los detalles, bastándole la idea, "la emoción, la mancha sincera, vista o soñada" lo acerca más a Delacroix a través de

31. *Variedades*, 20-III-1915, p. 1894.
32. *Variedades*, 2-XI-1918, p. 1054.
33. *Variedades*, 11-III-1916, p. 320.
34. *Variedades*, 1-VII-1916, p. 832.
35. *Variedades*, 27-VII-1918, p. 699.
36. *Familia*, Año I, Nº 5, Junio 1919, p. 10.

Compárese las ideas de Castillo con las de Zolá, en este párrafo: "Je crois qu'il faut entendre par des paintres impressionnistes des peintres qui peignent la rêalité et qui se piquent de donner l'impression même de la nature, qu'ils n'étudient pas dans ses détails, mais dans son ensamble". E. Zolá *Ecrits sur l'art*. Ed. Garnier-Flammarion, París, 1970, p. 281.

37. FCLL: "Entre la idea y la imagen". *Caretas*, p. 53.

UNMSM

Baudelaire,[38] que a Ingres. Castillo no es impresionista y está muy lejos del academicismo petrificado; es un postromántico, no sólo por su factura, sino por la temática que reemplaza el oriente o el medioevo por la Lima virreinal o el Koricancha.

En su relación con otros movimientos pictóricos de vanguardia, que desde luego conoció en Europa, Castillo se muestra intransigente y cerrado, ni siquiera curioso. Cuando Carlos Raygada presenta en *Variedades* dos caricaturas cubistas, nuestro crítico lo felicita por la veta encontrada y lo toma como broma de caricaturista, pero más adelante no se le escapa la denominación de *bolshevikista* para ese arte anárquico que "comenzó Courbet y continúa hoy con Marinetti, el de los cubismos y planismos".[39] Prefiere cuarenta dibujos de José García Calderón a las deformaciones francesas del momento y no acepta el "arcaísmo" de la escuela catalana, cuyas imágenes le llegan en un catálogo que le envía José Gálvez.[40]

Por eso su juicio sobre Sabogal llama la atención por el grado de ecuanimidad alcanzado, que le permite destacar las virtudes de la propuesta, novedosa en nuestro medio, del pintor de Cajabamba. A Castillo le llama la atención la poca importancia que Sabogal confiere a los procedimientos, en un momento en que tanto se hablaba de impresionismo como técnica, como la "cualidad primitiva" de su colorido; es acertado cuando destaca cómo el trazo de Sabogal sustituye su dibujo[41] y el marcado acento caricaturesco de sus retratos. Castillo es consciente de que el lenguaje de Sabogal se impone chocando con la Academia y esto es lo que determina la afinidad de ambos, como hemos dicho líneas arriba; la victoria será del más joven y fuerte, la opción de lo nacional, entendido como localismo, contra el internacionalismo. "Digan lo que quieran otros (...) yo sostengo —dice Castillo— que Sabogal es lo más

38. Baudelaire, Charles: "Salon de 1846". *Curiosités esthétiques*. Edición de H. Lamaitre, p. 97.

39. Castillo, Teófilo: "Semblanzas de artistas (VI) Ricardo Flores". En: *Familia*, Año I, Nº 5, Lima, junio de 1919, p. 10.

40. *Variedades*, 31-VIII-1918 y *Variedades*, 15-III-1919, p. 227.

41. *Variedades*, 19-VII-1919, p. 588.

UNMSM

fuerte y verdadero que en cosas de arte serio y de los jóvenes háse visto en Lima".[42]

En suma, Castillo como crítico profesional jugó un papel destacado en el montaje del aparato cultural que permitiría el funcionamiento del mercado artístico en nuestro medio, como la creación del centro de enseñanza artística que no existía y los canales de distribución de la obra de arte: las Galerías y la Crítica. Su crítica en proceso traduce un momento de transición de la sociedad peruana,[43] el paso de la República aristocrática al "leguiismo". Para esta época se necesita otro lenguaje y otro método que traduzcan en términos diferentes las necesidades estético-visuales de los peruanos.

42. Ibidem.

43. Lauer, Mirko: *Introducción a la pintura peruana del s. XX.* Mosca Azul Lima, 1976, p. 56.

UNMSM

BIOGRAFIA IMAGINARIA DE SEYMOUR / DARIO JARAMILLO

No sé si a ustedes les pasa que se cansan un poco de la rutina cargante de ser la misma persona todos los días.

Después de todo, *¿es tan terrible que a veces parezcamos la misma persona?*

Hasta la gente que menos nos gusta, tiene una gracia que no le pertenece sino a aquellos a quienes amamos.

Por eso el hermano de Seymour dijo en una noche memorable que *le gustaría incluso que todo el mundo fuera idéntico. Dijo que así uno pensaría que todas las personas del mundo*
son la mujer, el padre o la madre de uno, y la gente se pasaría el tiempo
arrojándose los unos en los brazos de los otros
donde quiera que fuesen y que sería muy lindo.

Claro que a mí me pasa que a veces veo en la calle gente

UNMSM

que me parece idéntica a la gente, pero creo que todo es
parte de cierta manía suicida que ha
caracterizado mi vida desde la adolescencia.

En otras ocasiones veo más intenso el color de las
cosas, cuando flotan en el aire ciertos invisibles
fantasmas
que vienen del fondo de una imaginación enferma
es cuando me encuentro en ese pequeño maravilloso
infierno donde todo es nuevo y hasta el aire que
respiras es parte de un silencio todavía más
grande que la felicidad.

*Tenme despierto hasta las cinco sólo porque todas tus
estrellas han aparecido y no por ninguna otra
razón.*

Tenme despierto hasta cuando tu mirada se torne en
el líquido azul, como lo sueño a veces.

Déjame en vela para que esté en el momento en que
tu boca abandone la palabra por el beso.

Ah, esta felicidad es un trago fuerte.

Y fue así como el hermano de Seymour
relata cómo *él subía saltando las escaleras y era en
general espectacularmente bueno o
espectacularmente malo*
y que *dijo en una oportunidad que todo lo que hacemos
en la vida es ir de un pedazo de Tierra Santa a
otro.*

Viene un leve viento de alegría,
el color encendido de algo secreto y hermoso,
la suave brizna de la adolescencia que regresa un
instante:

UNMSM

hay tres segundos que están transcurriendo hace
siglos.

Esta noche me aterra decirte cualquier cosa que no sea trivial. Por ejemplo que si quieres ganar no
hagas nunca trampa en el juego.

Hay tres segundos que están transcurriendo desde hace
siglos, y *Seymour dijo que no estaba seguro de haberse bajado jamás de la hermosa bicicleta de Joe Jackson*
y otra vez, sin que hasta ahora nadie haya entendido,
mostró deseos de ser un gato muerto.

Un dichoso silencio
una mirada tras el fuego único de la chimenea
moribunda,
acaso el fragmento más olvidado de una canción, un
sutil aire de ternura:
para los fieles,
los pacientes, los herméticamente puros, todas las cosas importantes de este mundo
llegan a realizarse hermosamente.

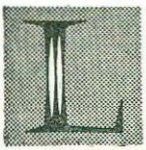
Quiero terminar con un final feliz, sin referirme al
suicidio de Seymour,
pues en su caso basta saltar la página:
la voz humana hace lo que puede por profanarlo todo en la tierra.

Por favor, sigue lo que te dice el corazón, para bien o para mal.

Hay tres segundos que están transcurriendo hace siglos
y sospecho que la gente conspira para hacerme feliz.

UNMSM

PITUCAS Y MAROCAS EN LA NUEVA NARRATIVA PERUANA / MARUJA BARRIG



A mitología occidental, desde la Biblia, distingue con nitidez dos arquetipos de mujer. A un lado la virtuosa, a quien corresponden una devota sumisión a los designios masculo-divinos y una belleza límpida, asexuada. En clara oposición, es la impura quien reúne los requisitos para convertirse en un agente demoníaco: astucia, sagacidad e inteligencia. A estos viriles atributos —censurables cuando los ejerce una mujer— se suma una voluptuosidad sexual que la convierte en la Tentación.

En la narrativa peruana urbana posterior a los años 50, específicamente en sus tres más importantes exponentes: Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce y Julio Ramón Ribeyro, es posible reconocer dos tipos de mujer que, con ciertas variables, continúan la tradición ya mencionada: las pitucas y las marocas. Es obvio que nuestra literatura se puebla además de empleadas domésticas, beatas de clase media, madres dolientes y prostitutas. Pero son las pitucas y las marocas quienes encarnan ambas imágenes del mal y la virtud, en la medida en que son antagónicas.

Las pitucas —término común en muchos países latinoamericanos para definir a las mujeres de la burguesía— aparecen adornadas de belleza y estupidez; característica ésta que puede aparecer camuflada de frivolidad o sumisión.

Las marocas, a diferencia de las pitucas, fueron el fenómeno transitorio de una década. Pese a que muchas ve-

UNMSM

ces maroca se toma como "lolita" o, según la definición de Oswaldo Reynoso en su novela *En octubre no hay milagros*,[1] como "muchacha que se entrega por diversión", la maroca fue el resultado de la combinación del deseo de ascenso social y las ventajas que algunas jóvenes sacaban de la represión sexual que predominaba entonces.

Personajes de fines de los cincuenta y una buena parte de los años sesenta, las marocas fueron muchachas de una pequeña burguesía gris diseminada principalmente en dos barrios limeños: Jesús María y Lince. Ambos distritos tienen en común una difusa línea divisoria entre la holgura económica y la proletarización, marcada vagamente por la cercanía o la distancia de las arboladas avenidas que las atraviesan. Empleados, burócratas, profesores, pero también las costureras y artesanos pueden ser sus vecinos. Las marocas también podían ser de otros barrios, más populares, aunque para estas resultaba más difícil ingresar al circuito de los jóvenes de auto sport rojo.

Las marocas, a diferencia de las pitucas, no son lindas sino apetitosas. Habitualmente las marocas son "mujerones", atractivas y deseables por su físico y su presunta liberalidad: la de relajar los vetos del pudor de esa época y permitirse una cierta libertad sexual —que sólo en ocasiones llegaba a culminar en el coito— para atraer a los jóvenes burgueses, incapaces de tomar mucho más que la mano de las muchachas de su clase social.

Se podría afirmar que mujeres con intenciones de ascender socialmente a través del matrimonio ha habido en todas las épocas y no sólo en el Perú. Es cierto, pero la maroca se llegó a convertir en una institución entre las décadas del cincuenta y el sesenta y su estilo quedó delineado por nuestros narradores. Pese a que Alfredo Bryce es quien alude directamente a la maroca —intuimos que por una razón generacional ya que es el menor de los tres escritores estudiados— Vargas Llosa y Ribeyro trazan personajes que, salvo matices, se hermanan entre sí. Preferimos agrupar bajo el nombre de "maroca" a esos personajes femeninos, pues "huachafita" que sería quizá el más adecuado, es demasiado difuso y puede aludir a varios estilos de mujer.

1. Lima, Ediciones Waman Poma, Editorial Gráfica Labor, 1965.

UNMSM

Difícilmente una maroca se "entregaba por diversión"; al contrario si existía entrega, ésta era fríamente calculada y significaba un último y definitivo error en esta carrera matrimonial. Salvo casos excepcionales, que se verán más adelante, una maroca o, por definirlo mejor, una mujer con "espíritu maroquero" concretaba sus aspiraciones en un matrimonio ventajoso.

Un tercer grupo de mujeres, constantes también en la narrativa urbana, las prostitutas, no representan la antítesis de la pituca. Protagonistas en la iniciación sexual de los personajes de cuentos y novelas, y piezas fundamentales en las conspiraciones palaciegas, las prostitutas no aspiran a casarse, al menos, en la ficción, y no compiten con la "señora decente". En ellas el juego es más claro y el intercambio completamente fenicio.

Para explicarlo mejor en las palabras de un personaje de *Los geniecillos dominicales*[2] de Julio Ramón Ribeyro: "Es una cojudez tener amigas, enamoradas, si no es para acostarse con ellas. Prefiero las putas. Dentro del régimen de libre empresa el comercio con ellas es completamente honesto" (pp. 161).

Pero hay algo más. La maroca puede ser considerada hoy, en las ciudades importantes del país, como un personaje histórico.

Su función principal, la de aplacar las urgencias sexuales de nuestros jóvenes burgueses, se diluyó con la paulatina libertad de las señoritas de sociedad a partir de la década del sesenta. Si las ventajas que podía acumular la maroquería dependían de la rigidez en las costumbres sexuales, una vez que estas se aflojaron, disminuyeron los beneficios que se podía extraer de una relación desigual en términos de clase social.

Todas las marocas son huachafas, pero no todas las huachafas son marocas. "En uso sustantivo —asegura Martha Hildebrandt en su *Diccionario de peruanismos*— predomina el femenino: *huachafa* es la mujer de mal gusto, sobre todo en el vestir, y *huachafita* es la muchacha de origen modesto que presume de una situación social y económica que no tiene". Quizá se podría agregar que uno de los usos más modernos de *huachafa*, no es sólo aquel de una mu-

2. Lima, Editorial Milla Batres, 1979.

UNMSM

jer que presume una situación que no tiene, sino que además aspira a tenerla. La huachafita es una "medio pelo", ubicable en ese segmento social que tiene un pie en la clase media y el otro en el sector popular.

Y la antítesis del buen gusto pituco es el mal gusto huachafo, porque es una clase en el poder quien dicta los parámetros del primero y devela la falsedad de quien pretende imitarlos; casi usufructuarlos. No es lo cursi, el mal gusto, lo que marca el ritmo de lo huachafo, lo gesta y lo expande; por el contrario, es la suma de una serie de normas, usos y estilos que emanan desde arriba y se difunden para una cofradía.

Pitucas y marocas ejemplifican en la narrativa los mecanismos de impermeabilización de la clase dominante. La persistencia de un conjunto de formas sociales defendido no sólo por una clase en el poder, sino también por aquellos que alguna vez estuvieron cerca de él o lo rondaron por generaciones, puede explicar en nuestro país el fenómeno de la huachafería y su constancia histórica. Es la atrofia de los canales de ascenso social, lo inconmovible de los segmentos sociales que pueden estar contenidos en la noción de "clase" y sus matices étnicos lingüísticos, culturales lo que nos conduciría a una explicación de la huachafería. Asunto que, por lo demás, excede el propósito de estas líneas.

Como es evidente, las marocas pasan pero las huachafas quedan, si nos atenemos a ese modo de ser "predominantemente huachafo" que lucen las mujeres que aspiran a mejorar su status social a través del matrimonio. Pues si este sigue siendo el objetivo trazado desde el nacimiento como una profesión "rentable", las mujeres pretenderán estar lo más cerca posible de la gerencia.

Lógicamente, esta no es sólo una aspiración femenina peruana, pero aquí los mismos mecanismos sociales que mutilan la capacidad creativa de la mujer y limitan su autonomía, se movilizan para condenar la transgresión de los límites de su ubicación social.

En la condena, sin embargo, son categorías morales las que están explícitas en el lamentable destino final de las marocas-huachafas. Moralismo trasnochado que, por lo demás, sólo oculta a medias una cerrada defensa de la inmovilidad de lo establecido. Finalmente, los cambios opera-

UNMSM

dos en la estructura oligárquica y terrateniente en nuestro país dejaron el camino libre a tanto aventurero especulador, que este mecanismo de defensa, más que cimentar como en otras burguesías, recubre la porosidad de un armazón. Tablado sujeto a precarios mecanismos de real poder político y económico que dependen del precio del azúcar en el mercado internacional o de un matutino malhumor militar.

Las muñecas vestidas de azul y las otras

"Susan linda triunfaba. Tenía esa manera maravillosa de llevarse hacia atrás el mechón rubio que le caía sobre la frente..." (Alfredo Bryce, *Un mundo para Julius*).[3] Susan es, sin duda, la pituca mejor delineada en la narrativa peruana. Es linda. Posee además, un "mechón lacio, rubio, maravilloso" que detiene la conversación de los caballeros que la rodean y causa la envidia de las otras mujeres. Y a través de las casi seiscientas páginas de esa novela, Susan será siempre linda, cada vez que el autor la mencione, o cuando haya que oponerse a la "prima Susana, horrible".

Pero no son sólo lindas las pitucas. Una cierta gracia las hermana en la descripción que de ellas se hace y para lo cual suele echarse mano a los diminutivos. Como Popeye, que en *Conversación en La Catedral*[4] "iba viendo la naricita, el cerquillo, los ojitos de Teté" (Tomo I, pg. 33). O paseando por Miraflores "dos menudas siluetas idénticas, dos melenitas morenas: las mellizas Valleriestra" (CELC, Tomo I, pg. 40).

El mechón, las naricitas o los ojitos de las pitucas nos hacen evocar rápidamente muchachitas comparables a aquellas figuras de querubines, tan en boga hace un par de décadas, que representaban una graciosa cara de ángel con un par de alas que asomaban por detrás de sus orejas. Los ángeles son asexuados; con nuestras pitucas casi no hay necesidad de describir qué ocurre debajo del cuello.

Las marocas son otra cosa. Bobby, un personaje de Bryce, conoce a Maruja, una maroca con quien intenta olvidar

3. Barcelona, 1970, Barral Editores (En adelante, UMPJ)

4. Mario Vargas Llosa, Barcelona, 1969 Editorial Seix Barral, 2ª edición (En adelante, CELC).

UNMSM

los desplantes de Peggy, su enamorada miraflorina: "Pero todos notaron que se trataba de clavos muy diferentes; Maruja nada tenía que ver con la naricita respingada y las desinteresadas curvas conque Peggy había desfilado un día en el té-bingo-desfile de modas, que las señoras miembros del Comité pro-barriadas aún no clasificadas, organizaron (...) Maruja también había desfilado pero eso fue hace ya un año, cuando quedó con las justas segunda en el concurso 'Todas las playas de mi Perú', representando a la muchachada de Huaral" (UMPJ, pg. 492).

Además de la fijación que parecen tener nuestros autores con las "naricitas respingadas", es claro —como afirma Bryce— que son clavos distintos. Las marocas serán definidas como "lomazo", "hembrón", "zamba guapísima", palabras que nos sugieren siempre una imagen contemplada del cuello hacia abajo. Una pituca no tiene sexo, está desprovista de él porque, finalmente, las pitucas son para lucirlas y las marocas, para "tirárselas". (¿Para qué otra cosa si no?) Por si quedara alguna duda, baste una última descripción, bastante sugestiva, por lo demás: "Era tan huachafita, tan llena de curvitas, tan ridículamente provocativa, tenía un culito tan obviamente carnal, era socialmente tan poquita cosa al lado de un estudiante de derecho con un futuro brillante"... ("Eisenhower y la Tiqui tiqui tin",[5] TLC, pp. 151).

El ideal de belleza en el Perú es, igual que en cualquier parte del mundo, lo exótico frente a lo común. Y lo común son las morenas, azambadas, aindiadas, de piel gruesa y prominente nariz y lo exótico, no por casualidad, el tipo de mujer en la que se adivinan el antepasado colonizador: español o anglosajón.

Así como ya quedó trazada la línea divisoria entre una pituca y una maroca en lo que se refiere a las desinteresadas curvas y al culito carnal, respectivamente, se podría redondear esta imagen de la pituca "linda", con el tradicional enfrentamiento que opone belleza a inteligencia. Una mujer de la burguesía debe saber ser linda (salvo casos flagrantes que demuestran lo contrario, como la "prima Susana, horrible" a quien Bryce premia, además, con un "bigoti-

5. Alfredo Bryce, *Todos los cuentos*, Lima, 1979, Mosca Azul Editores (En adelante TLC.).

UNMSM

to"), lo cual casi inevitablemente, implica que es tonta: "Una mujer era un elemento importantísimo de su estilo. De ella no se esperaba mucha conversación sino tan sólo una presencia que sirviera casi de adorno. No exactamente de adorno. Algo más. Tenía que ser muy bella pero también tenía que interesarse por cada persona que venía a conversar... (TLC, "Un poco a la limeña", pp. 254). "Baby no era sensible, ni siquiera inteligente, eso no fue más que un mito creado por sus amigos porque era bellísima y en vez de querer casarse muy pronto prefería ir a la universidad y conversaba libremente con los hombres, pura pose" (TLC, "Baby Schiaffino, pg. 196).

En un mundo social donde existen cursos para aprender a sonreír y a cruzar las piernas (hoy como un ejemplo de democratización dictados en los almacenes de Sears Roebuck del Perú) las mujeres bellas no pueden ser inteligentes. Casi como que salen ganando las huachafitas, quienes deben aguzar su ingenio para ligar con un "buen partido". No accidentalmente, la única mujer que "hablaba de libros y tenía faldas, sabía de política y no era hombre", Aída, personaje de los años universitarios en *Conversación en La Catedral,* es descrita por Vargas Llosa con: "... el mismo vestido recto, color ladrillo, los mismos zapatos sin taco del examen escrito. Avanzaba con su aire de alumna uniformada y estudiosa por el atestado zaguán, volvía a un lado y otro su cara de niña agrandada, sin brillo, sin gracia, sin pintar, buscando algo, alguien, con sus ojos duros y adultos. Sus labios se plegaron, su boca masculina se abrió y la vio sonreír" (CELC, Tomo I, pg. 75). Aída posteriormente, ventilará sus asuntos sentimentales en medio de uno reunión política y echará a perder su imagen de "mujer inteligente"; aunque esa ya es otra historia. Lo concreto es que un rostro sin brillo, unos ojos duros y una boca masculina no hacen más que sugerirnos una apariencia externa varonil, según los cánones tradicionales de belleza. En contraste, en la misma novela Vargas Llosa se refiere a "las lindas idiotas de Miraflores" y a las "lindas idioteces de Teté", casi como excusándolas de un defecto natural de escasa importancia. "Las tonterías de Zoilita —como si dijera las gracias, piensa, las lindas manías de Zoilita—. Sus aires de grandeza, flaco. Yo sé que es una gran mujer, toda una señora, por supuesto" CELC, Tomo I, pág. 295).

UNMSM

Mientras las idioteces que hablan las pitucas son lindas como ellas, las que dicen las marocas son más bien huachafas; al parecer, es una cuestión de *cómo* se dice. Y eso lo advierte Bobby: "Trató de quererla porque era mayor que él y un lomazo... Un día se imaginó hasta entrando a la casa de su madrina y tomando té los tres y él emocionado, eso podría ser el amor, porque es pobre pero honrada, pero después pensó en Juan Lucas pidiendo la mano de Maruja y de pronto se descubrió prestando verdadera atención a sus palabras, las que usaba cuando le hablaba al oído. Santiago ya se la hubiera tirado ¡Huachafa de mierda!" (UMPJ, pg. 493).

Las idioteces —valga la pena decirlo— no le hacen daño a nadie, no son "malignas". Si ser bella quiere decir ser tonta, ser tonta equivale a ser buena: "Bien mentirosa pero también bien buena era Susan (...) (UMPJ, pg. 386. "No, Susan, tú no eres mala, nunca lo has sido, eres simplemente así (...) (UMPJ, pg. 51) (...) regresaba siempre de estados así de tiernos, por eso la encontraban tan linda, por eso le perdonaban todo, la querían tanto" (UMPJ, pg. 94).

Las marocas, en cambio, son calculadoras y mentirosas, pues disfrazan sus dobles intenciones; son egoístas, pues van a la procura de su propio bienestar y no el de su familia; piensan en una vía individual y poco "lícita" de salida, en vez de progresar en su trabajo de secretarias o vendedoras y, finalmente, resultan invadidas por el terrible materialismo: no están con los hombres por lo que ellos son sino por lo que tienen.

Maruja, la maroca huaralina de *Un mundo para Julius*, aspira a ser modelo de televisión; Linda Manizales de *Cambio de guardia* de Ribeyro y la Tiqui tiqui tin del cuento de Bryce son empleadas en una tienda del centro. Ana, la esposa de Santiago Zavala en *Conversación en La Catedral*, es enfermera, y hasta hay una maestra mencionada de soslayo en *Un mundo para Julius*: "la profesora de castellano que era bien huachafa y la habían visto con su novio por la Avenida Wilson". Pero el arquetipo de la huachafa —así como décadas atrás se encarnaba en la costurerita que quemaba su vista bajo el candil— es la secretaria. Por ejemplo, Amada, del cuento "Eisenhower y la Tiqui tiqui tin" de Alfredo Bryce: una zamba guapísima a quien todos querían

UNMSM

tirarse y a la que despidieron porque "le apestaba el sobaco" y Teresa, el personaje femenino que enlaza a los tres protagonistas centrales de *La ciudad y los perros*, que estudió taquimecanografía en una Academia y trabaja en una oficina del centro. "... las chicas de los colegios nacionales ¡Ah!, dijo tío Juan, esas huachafitas son las mejores secretarias" (UMPJ, pg. 429). En cualquier caso, todas son profesiones elegidas por mujeres de clase media, profesiones "femeninas" por excelencia y que corresponden al cuadro de mediocridad en la que se incrusta a las huachafas. Estas, sin embargo, trabajan aunque esto no parece importarle a nadie.

Las pitucas, mientras tanto, juegan canasta e invierten su tiempo en ser bellas: "Su madre pasaba horas frente al espejo, borrando sus arrugas con afeites, agrandándose los ojos, empolvándose; iba todas las tardes a la peluquería y cuando se disponía a salir, la elección del vestido precipitaba crisis de nervios" (Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, pg. 77).[6] Suponemos que estas pitucas lindas y buenas están además dotadas de una fragilidad mental que se pone a prueba cada vez que tienen que vestirse.

Como ya lo dijimos anteriormente, las huachafas modernas difícilmente viven en un conventillo del centro de la ciudad o en un barrio proletarizado. De dichas zonas —dentro de la movilidad geográfico-social— se aspira a un cambio de domicilio a Lince o Jesús María; de esos barrios, sin embargo, el tránsito "natural", debe ser a los distritos residenciales de Miraflores y San Isidro. La intuición les debe decir a las marocas que es muy difícil "quemar etapas". Maruja, la maroca de Bobby, vive en un "interior" cerca de un canal de televisión (en Lima, los tres canales de televisión que existen quedan en Lince). Teresa, personaje de *La ciudad y los perros*, también vive en Lince, en una quinta alejada de la Avenida Arequipa, cuya proximidad equivale a la garantía de una cierta solvencia: cuanto más se aleje uno de sus árboles, más cerca se estará de quintas y callejones: "¿En Lince? —dijo Pluto, malicioso— ¡Ah tienes un plancito cholifacio! Buen provecho" (LCYLP, pg. 85).

Distinto es el caso de Linda Manizales, personaje de

6. Barcelona, Editorial Seix Barral, Décimo-Segunda edición, 1974 (En aledante, LCYLP).

UNMSM

Cambio de guardia, la novela de Ribeyro. Linda vende en una tienda de artefactos eléctricos, su padre es un obrero despedido, su hermano un universitario metido en la política y su madre una costurera. Su cuerpo, que revienta costuras de sus vestidos y atrae la mirada de los hombres —que insisten en frotarse contra ella a la subida de los ómnibus— encandiló a Mañuco Delmonte, un play boy camino a la senilidad que preside el club Hawai y tiene un "montón de plata". Mañuco aprovecha una oportunidad para ofrecerle a Linda su auto sport rojo y llevarla a su casa: "Linda se da cuenta que no puede darle la dirección de su casa, de ese barrio lleno de borrachines, vendedores ambulantes, muchachos que andan vagando, escupiendo por las esquinas y terrenos baldíos donde viven y defecan los pordioseros. De inmediato le da una dirección al azar en la Avenida Arequipa, por donde vive una antigua compañera de colegio" (pg. 46).[7] Después de esta descripción del barrio de Linda, resulta comprensible que se inhiba ante el "montón de plata" de Delmonte y hasta se "desclase", ocultando su miseria. Para la joven no hay otro punto de referencia que Lince, el salto esperado (Suponemos que la dirección de la "antigua compañera de colegio" es Lince, pues una cita posterior de Linda y Mañuco es en el cine Azul, situado en ese distrito, a escasas calles de la Avenida Arequipa).

Mientras las marocas y las huachafas rechazan su ambiente familiar, pues están constantemente contraponiéndolo con la vida lujosa que les llega episódicamente en sus contactos con los pitucos, (como Linda, quien "sólo ve el gran departamento lleno de mamparas que ponían a su disposición las arboledas de Orrantia y la imagen de un hombre bronceado, rico, extraño a esos avatares, inaccesible a toda forma de carencia y se siente atrozmente desdichada en ese cuarto estrecho, con su padre tuerto, su hermano trasformado, su madre con la boca llena de alfileres" (CDG, pg. 188), las pitucas por el contrario, viven estables e integradas a su ambiente y son sumamente dóciles: Susan linda detestaba que Juan Lucas la viera desarreglada, se desesperaba si usaba por error un perfume que Juan Lucas no toleraba después de las seis de la tarde. La primera ac-

7. Lima, Editorial Milla Batres, 1976. (en adelante CDG).

UNMSM

tuación del tío Juan, una vez casado con Susan, es imponer su presencia: "Por fin Juan Lucas terminó con tanta confraternidad; sus brazos se extendieron nerviosos, años que no se escuchaban órdenes superiores en el Palacio, Susan lo admiraba (UMPJ, pg. 98) (...) "y en su afán de gustar de todo lo que Juan Lucas gustaba, llegó al extremo de decirle darling, a ver si sentía algo por él" (UMPJ, pg. 216).

Lo que tú nunca serás

Como se ha visto, los diminutivos que aluden a la descripción del rostro de las pitucas tienen muy poco que ver con aquellos que directamente se refieren a las curvitas y al culito, o a los apelativos de "hembrón" y "lomazo". Lo primero sirve para relievar una imagen ascética y aséptica de las pitucas, lo segundo se reserva para subrayar una característica exclusivamente carnal en el caso de las huachafas-marocas. Las tonterías de las pitucas son "lindas", aquellas de las marocas son directamente huachafas. Y mientras se recrea una atmósfera donde es posible que la bondad florezca y se perdonen escenas de histeria por la elección de un traje, la opacidad y el desclasamiento de las huachafas, en su afán de huir de un ambiente sórdido, se recubre de un velo pecaminoso. Las pitucas son bellas, nunca inteligentes. Las marocas son hembrones astutos, ¿inteligentes?

Antítesis de la imagen de pureza de las pitucas jóvenes, las huachafas "caen", deponen sus resistencias no por amor sino por interés. O, si se administran mejor, jugarán al tira y afloja con la larga cuerda de la imaginación erótica, rehuyendo al coito.

La maroca de Bobby en *Un mundo para Julius*, podía dejarse desabotonar la blusa, pero allí llegaba el "stop". Bobby desesperaba, ¿qué quería Maruja?: "Por fin un día le dio una explicación: nada hasta que terminara el colegio, nada tampoco después, hasta que consiguiera un trabajo en una de las haciendas de su papi, tampoco nada entonces y nada más tarde cuando él viniera a su casa y pidiera su mano y fueran novios, nada hasta que se casaran como Dios manda. Bobby le gritó ¡Maroca de mierda!" (UMPJ, pg. 495).

UNMSM

Maruja apuntaba muy claramente a una dirección: el matrimonio. Posiblemente comprendía que era una pérdida de tiempo insistir en modelar para la TV, cuando podía emplear sus energías en mantener atraído a un heredero de haciendas, hasta convertirse en su esposa, ocupación más rentable y menos fatigante. Otras, en cambio, son menos ambiciosas y "languidecen en las quintas soñando con una cartera, con una sortija y tal vez ¿por qué no? con un señor bronceado, de nalgas blancas y un poco fatigadas" (CDG, pg. 158).

El tráfico con las prostitutas es más honesto en la medida que las reglas de juego están trazadas. Con una maroca, con la huachafita de Lince a quien se le seduce con una carterita, turbios serán los manejos. Sin escapatoria a la miseria, salvo los recomendados oficios "pobres pero honrados", la muchacha semiproletarizada que penetra en un circuito social ajeno es, para nuestros narradores, también una prostituta. En uno de los cuentos de Bryce, "El descubrimiento de América", esta, hija de inmigrantes italianos con mentalidad "pre-automovilística, pre-lujosa, y pre-matrimonial", será seducida por Manolo, un estudiante universitario. Al diseñar su estrategia ayudado por Marta, una amiga fea e inteligente, esta le pregunta qué va a hacer sin un automóvil, pues sin él América no lo mirará. Manolo contesta: "Gracias por llamarla puta".

No sólo la transgresión a la norma de la virginidad parece estar implícita en la condena, sino el mecanismo de intercambio, la relación interesada: "Una palabra, sólo una, la ronda hace días. Es la palabra puta. Se pregunta qué es exactamente eso y si lo será acostarse con un hombre de quien no se recibe dinero, pero sí regalitos, servicios, invitaciones y, como decía Mañuco, standing" (CDG, pg. 188).

La liviandad de costumbres está ligada, aparentemente, a la pobreza. Porque es una huachafa quien, sin dote para cumplir el ritual de intercambio deberá, en última instancia, entregar el himen, única e irremplazable posesión. No casualmente en este país el término *decencia* no alude a cualidades morales sino a bonanza económica. Aun hasta hoy, hablar de "una familia decente" es referirse a una familia adinerada o por lo menos con un apellido de cierta tradición. Alberto, el poeta, deja a Teresa junto con su pasado de estudiante del Leoncio Prado: "Ese tipo la plantó —dijo el Ja-

UNMSM

guar— No volvió a buscarla. Y un día lo vio paseándose de la mano con una chica de plata, una chica decente". (LCYLP, pg. 340).

Pero así como la decencia está reñida con la miseria, también está en juego el doble código de comportamiento sexual. Hay juegos permitidos con la enamorada —la blanca, linda e idiota pituca— y otros, más atrevidos, reservados para las demás: "Yo no creo que el Chispas le haya dado yobimbina a su enamorada, inventó eso para dárselas de maldito —dijo Popeye— ¿Tú le darías yobimbina a una chica decente?

—A mi enamorada no —dijo Santiago.— Pero por qué no a una huachafita, por ejemplo" (CELC, Tomo I, pg. 41).

Las huachafitas, vendedoras de almacén o secretarias, que viven en sórdidos barrios y sueñan con una carterita o una sortijita, son pues unos "lomazos" prostituidos cuando aceptan un regalo. ¿Cómo acaban? ¿Cuál es el destino de las huachafitas de nuestra narrativa? Teresa de *La ciudad y los perros,* se queda con quien ella "merece": el Jaguar, un hampón juvenil, asesino, por lo demás. Maruja, la maroca huaralina, pasa al olvido ante una rubia flaquita y pituca. Linda Manizales, en *Cambio de guardia,* sale embarazada y Ana, la enfermera que se casa con Santiago Zavala, es maltratada por la decente familia de su marido. Su suegra, doña Zoila asegura: "¿No me ha hecho nada, nada? —rugió la señora Zoila, tratando de zafarse del Chispas y de don Fermín— te engatusó, te volteó la cabeza y esa huachafita ¿no me ha hecho nada? (CELC, tomo II, pg. 243).

Una joven de la alta burguesía limeña definió hace poco a una huachafa como "someone who doesn't belong" (lo dijo así, en inglés). El ser huachafa reside en eso, en entrometerse donde no se pertenece. Porque si las huachafas pensaron que podían valerse de su "culito carnal" para ingresar a la esfera familiar y social de su pituco y ser admitidas, se equivocaron.

Curiosamente, si el salto social resulta imposible para las mujeres en esta narrativa, no ocurre lo mismo con los hombres: Juan Lastarria, personaje de *Un mundo para Julius,* fue "pobre arribista trabajador", había estudiado su profesión con el esfuerzo de su madre y había llegado al

UNMSM

castillo donde vivía, por matrimonio con la tía Susana horrible, la del bigotito. Susan linda piensa: "Pobre darling, se casó con Susana, la prima Susana y descubrió que había algo más todavía, *something called class, aristocracy*, ella por ejemplo y desde entonces vivía con el pescuezo estirado como si quisiera alcanzar algo, algo que tú nunca serás, darling" (UMPJ, pg. 41). Lastarria hará esfuerzos desesperados por ser aceptado por Juan Lucas y sus amigotes, pero siempre será demasiado bajo o tendrá mucha barriga o no sabrá intercalar adecuadamente palabritas en inglés. Hacia el final de la novela, sin embargo, su gesto audaz de acumular fortuna por medio del matrimonio, dará frutos, pues su vinculación con Juan Lucas se estrechará por la vía de los negocios.

Los pitucos maroqueros

Si Julius, el personaje central de la novela de Alfredo Bryce, no hubiera sido liquidado por su autor a los once años, posiblemente se hubiera casado con una maroca, con una huachafita. Porque todo pituco de espíritu sensible parece creer en el mito de que la pobreza, incontaminada frente al vil metal, engendra hermosos sentimientos. Lejanos al descarnado materialismo de los ricos, los pobres tendrán la cartera vacía pero el corazoncito rebosante de amor. Claro, por ingenuotes, esos pitucos tendrán su merecido también.

El narrador de "Eisenhower y la Tiqui tiqui tin" recuerda el caso de Felipe Anderson, un niño tan rico "que lo único que le quedaba por desear era la pobreza". Quería una muchacha humilde que lo invitara a tomar té con bizcocho por las tardes y que lo amara. "Ese mundo se reducía para él a una casita huachafa, ése era el símbolo, cuántas veces no se había masturbado el pobre Felipe Anderson soñando que estaba en una habitación antigua, pobre, con flores de plástico" (TLC, pg. 149). Ese personaje de Bryce, que narra el cuento en primera persona, recuerda cuando conoció a la Tiqui tiqui tin, la del culito carnal. Sabía que era una medio pelo, pero su huachafería le inspiraba ternura. El personaje se enamora de la huachafita en circunstancias muy especiales: "fue todo menos ganas

UNMSM

de reírme lo que sentí cuando habló mal el castellano, sentí ternura y por más que me dije estás conversando con una pendejita que quiere tirar contigo porque eres rubio, fue una profunda ternura lo que sentí. Recuerdo sus palabras ahí, en el auto, yo me quejé del terrible embotellamiento que no nos dejaba avanzar y ella soltó de golpe lo de los tráficos, dijo los tráficos, en vez de el tráfico, los tráficos a esta hora son muy fastidiosos. Eso fue lo que dijo y ahí se vino abajo el futuro gran abogado" (TLC, pg. 151). El futuro gran abogado se vino abajo antes, cuando no pudo desalojar en un juicio a un amigo y fue despedido del Estudio donde trabajaba y antes aún, por ser sensible y falto de imaginación para los negocios. Enamorarse de la Tiqui tiqui tin fue un autocastigo, la comprobación de que en su mundo, ya no había espacio para él. Las almitas sensibles de pitucos como él, sienten pues, una condescendiente ternura por la huachafería; esperan que los quieran en un mundo más "auténtico" aunque con flores de plástico.

Santiago Zavala, hijo de un hombre de negocios, se aleja de su medio miraflorino para estudiar en San Marcos, una universidad de cholos; inició su proceso de desclasamiento en contacto con sus compañeros de estudios. Con el tiempo deja su casa, a sus padres y hermanos y se mete a trabajar de periodista. Su vida es bohemia, sus amigos, borrachos marginales, prostitutas. En una ocasión su hermana le pregunta si tiene enamorada y antes que Santiago pueda contestar, responde el Chispas, "sólo para demostrar que no es como los demás (los demás son ellos, los pitucos) acabará casándose con una negra, china o india". Santiago termina casándose con Ana, una enfermera hija de un profesor huancaíno y una zamba. Su suegra, además de calificarla de huachafita como sabemos, exclama cuando la ve: "¿Cómo voy a aceptar, cómo voy a ver a mi hijo casado con una que puede ser su sirvienta?" (CELC, Tomo II, pg. 243). Todo nos hace suponer que esa combinación de cholo con zambo quedó bastante coloreada. Para colmo, Ana había estudiado en un colegio nacional.

Pero lo importante es que Ana, que es entusiasta de los dramones mexicanos, representa para Santiago la antítesis de su mundo. Y siente más deseos de verla —pese a ese su romance "desganado"— cuanto más ajeno se siente

UNMSM

en su contacto con la sociedad miraflorina. Zavala decide su matrimonio también en un arrebato de ternura. Ana sale encinta, se hace un aborto y le escribe: "Una profunda tristeza asfixiada de huachafería, piensa, había convencido a un doctor y ya todo pasó, las películas mexicanas, todo muy doloroso y triste (...) pero hasta las faltas de ortografía te habían conmovido tanto, Zavalita" (CELC, tomo II, pg. 222).

Autoexcluido de la casa paterna, Zavalita lleva una vida bastante mediocre, al lado de una mujer que lo arrastra a ver películas mexicanas y que pese al primer desplante de su suegra, intentará la reconciliación de la familia. En un primer momento, no queda demasiado claro si este buscado reencuentro es un gesto noble de parte de Ana o existe un premeditado interés de ocupar el lugar que legítimamente le toca como esposa de un Zavala.

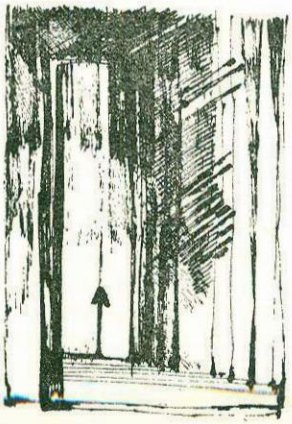
Tarde se descubrirá que Santiago Zavala culminará con el matrimonio su tozuda carrera hacia la medianía y el desencanto: "Si no se lo hubieras contado a Ana te habrías ahorrado muchas peleas, piensa. Cien, Zavalita, doscientas. ¿Te había jodido la vanidad?, piensa. Piensa: mira qué orgulloso es tu marido amor, les rechazó todo amor, los mandó al carajo con sus acciones y sus casas amor. ¿Creías que te iba a admirar Zavalita, querías qué? Te lo iba a sacar en cara, piensa, te lo iba a reprochar cada vez que se acabara el sueldo antes de fin de mes, cada vez que hubiera que fiarse del chino o prestarse plata de la alemana. Pobre Anita, piensa. Piensa: pobre Zavalita" (CELC, tomo II, pg. 297).

Al narrador del citado cuento de Bryce no le fue mejor: terminó de empleadito alcohólico, con una mujer, la Tiqui tiqui tin, que insiste que le gusta "alternar" y que "a eso de las seis sale cada tarde a pararse en la vereda. Ahí la encuentro cuando llego del trabajo; esperando que pase el carrazo de alguien que sea lo que ella creyó que era yo" (TLC, pg. 154).

De la misma manera como, con el recurso sutil de la ficción, se condena la transgresión de las huachafitas que intentan mejorar su status social con el matrimonio, los pitucos "sensibles" que reniegan de su clase y van tras la simpleza cursilona que encierran conventillos y casas de vecindad, sólo encontrarán arribismo y metálico interés.

UNMSM

Cada uno en su lugar, parece ser la moraleja implícita en la narrativa comentada. La visión que de la mujer y la sociedad puede inferirse de ella abre interrogantes respecto de la actitud interior de los autores frente al tema. Pero despejarlos está lejos de la intención de este trabajo descriptivo y preliminar.



UNMSM

DOS NOTAS / LUIS LOAYZA

COSTUMBRISTAS Y HUACHAFOS

ARIOS autores costumbristas se han extasiado ante las sutilezas que encierran las palabras huachafo, huachafa, huachafería y una colección de estas páginas formaría un volumen de pésima literatura. Lo huachafo no es sino la versión limeña de lo cursi, sin duda con sus notas propias, pero la palabra entraña casi siempre una connotación social: huachafa es la gente que aparenta los modales de una clase superior a la suya y a quien tal pretensión hace ridícula. Esto bastaría para adivinar que las burlas cuyo tema es la huachafería no son muy nobles ni muy valientes, puesto que se encarnizan en personas débiles que no pueden defenderse. Los huachafos son la imitación irrisoria de la gente decente, es decir las buenas familias que disponen a su favor del nacimiento, la educación, el poder, el dinero: la clase dominante, en suma, contra la cual no se escriben sátiras. El tema de la huachafería es típico de la sociedad limeña tradicional, sociedad jerarquizada en la que cada uno debía permanecer en su lugar, aunque la Independencia hubiera suprimido, al menos en teoría, las divisiones coloniales. Durante el siglo XX, a medida que aumenta la movilidad social, ese tema tiende a desaparecer y con él todo el llamado costumbrismo.

UNMSM

No es extraño que a comienzos del siglo XIX, los modelos literarios del costumbrismo vinieran de España, país resistente a la modernidad. En Francia e Inglaterra, en cambio, la literatura costumbrista fue marginal, y uno de los temas centrales de la novela sería, durante todo el siglo, la historia del joven sin títulos y sin dinero que consigue imponerse a la sociedad. Señalemos dos versiones extremas de las muchas propuestas. La primera, más o menos idílica es el joven lleno de virtudes que gracias a sus esfuerzos o a una intervención providencial, alcanza la felicidad del burgués, como algunos personajes de Dickens. La segunda es más realista: el ambicioso recurre a cualquier medio, honesto o deshonesto, y los escrúpulos son una rémora más que otra cosa, como en tres ejemplos de la literatura francesa: Julien Sorel, Rastignac, Bel-Ami. Naturalmente en la sociedad peruana no faltaron ejemplos semejantes pero no llegaron a la literatura, no fueron personajes ejemplares de la sociedad. No es sólo que nos faltaran escritores como Stendhal, Balzac o Maupassant, sino que no podíamos tenerlos, nuestro atraso de país semi-colonial hacía imposible que aparecieran entre nosotros tales manifestaciones de la conciencia crítica. ¿El propio Balzac no hubiera parecido un huachafo a los señores limeños?

BIZANCIO SOBRE EL RIMAC

Siempre me ha gustado mucho ese poema de César Vallejo (en *Los Heraldos Negros*) que comienza:

> *Qué estará haciendo esta hora mi andina y dulce*
> *de junco y capulí, /Rita*
> *ahora que me asfixia Bizancio, y que dormita*
> *la sangre, como flojo cognac, dentro de mí.*

Me gusta el ritmo de estos versos, que es un poco el ritmo del vals peruano, la vitalidad juvenil que se advierte a pesar de la melancolía, el *esta hora* coloquial, el capulí tan cerca del cognac, y después de la alusión a la sierra, la aparición súbita y sorprendente de Bizancio. ¿Qué viene a hacer Bizancio en el poema? ¿Por qué, justamente, Bizan-

UNMSM

cio? Muchas veces me he respondido que en ese nombre que suena tan suavemente hay una sílaba que luego se repite en la palabra *sangre* y que esto sería una razón suficiente, si no bastara en sí misma la presencia de una ciudad antigua y misteriosa, convocada por la magia del nombre. Bizancio, por lo demás, fue casi un lugar común en la literatura europea de fines de siglo y aparece de cuando en cuando en los modernistas hispanoamericanos. Tiene gracia ese preciosismo en medio de un poema íntimo y mi única duda era saber si Vallejo había querido llamar Bizancio a Trujillo o a Lima. Pienso que quiso referirse a Lima y no hace mucho confirmé mi impresión, pues releyendo *La historia en el Perú* de José de la Riva Agüero descubrí lo que parece ser la fuente de la imagen:

> Con sus faustuosos virreyes, su turba de pretendientes y palaciegos, sus frailes analistas, sus letrados, panegiristas y retóricos, Lima era como una nueva Bizancio; —una Bizancio pálida y quieta, sin herejías ni revoluciones militares.

El problema de las fuentes literarias, con perdón, no me interesa demasiado, aunque quizá esta asociación de Vallejo con Riva Agüero sorprenda a más de un lector. Sin embargo no es raro que Vallejo leyera con atención *La historia...*, uno de los mejores libros peruanos publicados por los años en que comenzaba a escribir. Ni siquiera estoy seguro de que esta sea la única fuente. Lo más probable es que Vallejo conociera la frase de Riva Agüero, la recordara al encontrarse otra vez con Bizancio al azar de sus lecturas, la olvidara nuevamente hasta que, al escribir el poema, la palabra le vino a la pluma. No tiene mucha importancia, pero la imagen no es tan insólita como parece a primera vista.

Me pregunto por qué la imagen de Riva Agüero es (para mí) menos eficaz que la de Vallejo. Seguramente Riva Agüero, al leer las obras de Diehl sobre la civilización bizantina, había notado cierta semejanza entre Lima y la antigua ciudad y no resistió a la tentación de señalarlo. Hubiera sido mejor que desconfiara un poco, pues el ambiente de una ciudad es algo vivo y complejísimo, difícil de captar en un libro, en que muchas veces uno ve lo que quiere

UNMSM

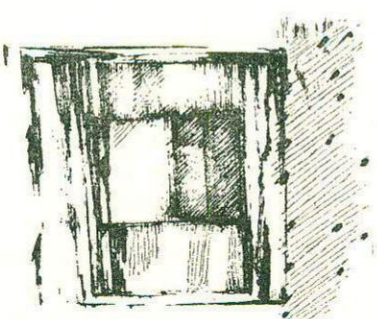
ver. Sobre todo debió darse cuenta que, aunque él no la hiciera con esa intención, su comparación resultaba un alarde de erudito para sus lectores, que estaban muy lejos de poseer su curiosidad o su biblioteca. Explicar a los peruanos la Lima del siglo XVII por Bizancio era pasar de lo poco conocido a lo enteramente ignorado, aclarar la penumbra con la tiniebla.

No sé si la comparación de Lima con Bizancio tiene algún sentido (y dudo que Riva Agüero pudiera saberlo) pero, en todo caso, se presta a divagaciones que no conducen a nada. Riva Agüero incurre aquí ligeramente en un error que ha sido y sigue siendo frecuente entre nosotros: la referencia a la antigüedad o a Europa para explicar hechos de la cultura o la historia del Perú. Creo que esto es algo más que una simple cuestión de pedantería y que se trata de un rezago colonial, de una manifestación del origen colonial de nuestra cultura. Lo colonial es lo exterior, lo periférico: el centro del mundo está en la metrópoli, en el mundo desarrollado, en los países donde la historia se ha puesto en marcha, etc., es decir está siempre en otro lugar. Para acceder a la verdadera cultura hay que asimilar a toda costa las formas que reviste en el centro, tales como —en épocas distintas de nuestra historia, y con distintas aplicaciones— el gongorismo o el marxismo. El simple contacto con esa otra realidad es enaltecedor: Lima cobra un nuevo prestigio transformada en Bizancio sobre el Rímac. De otra parte (no es el caso de Riva Agüero), el uso de esas formas ajenas suele ser la solución más fácil para definir lo que tenemos ante los ojos. Leemos por ejemplo (para no salir de la literatura) a los simbolistas franceses —o mejor aún, un libro sobre el simbolismo— y concluimos que José María Eguren es un poeta simbolista. No hemos concluido nada, por supuesto: Eguren guarda su secreto, su originalidad está en aquello que lo distingue, no en aquello que lo hace semejante a los demás. Pero es mucho más arduo tratar de comprenderlo que aplicarle etiquetas venidas de fuera, con las que creemos hacerle el favor de incorporarlo —y de incorporarnos— a la cultura universal.

Hemos dejado atrás a Riva Agüero, que al recordar Bizancio en *La historia...* se limitó a una mención brevísima y no desprovista de elegancia (los adjetivos "pálida y quieta" nos dicen algo, no sólo sobre Lima sino también so-

UNMSM

bre la imaginación del autor), aunque años más tarde el gusto por las referencias eruditas se volvería en él una mala costumbre. En Vallejo la mención de Bizancio es más fresca porque no es conceptual sino poética, no pretende explicar nada. El poema está escrito desde una experiencia y el nombre de Bizancio no sirve para darle mayor solidez sino, por el contrario, para procurar una sensación de irrealidad, la irrealidad del joven provinciano un poco perdido en el invierno de la ciudad. Bizancio no es una idea sino una palabra exótica, y el uso del exotismo nos confirma que el centro creador de Vallejo está en la propia vida, en el ambiente que lo rodea y no en otro lugar, como para los escritores coloniales. La evocación de Bizancio es vaga, pero cuanto más vaga mejor; no define a la ciudad sino al poeta, lector de libros, y sirve para distanciarlo de la dulce Rita que se quedó en la sierra y debía ignorar lo que significaba ese nombre perfumado. Como siempre en Vallejo, la sierra es el mundo perdido que se recuerda con emoción y con el que sigue teniendo profundas correspondencias. Aun sin la frase de Riva Agüero pienso que Bizancio debe ser Lima, aunque no fuera sino por "esta lluvia que me quita/ las ganas de vivir" de la segunda estrofa, en que reconozco la garúa maliciosa y helada de mi ciudad, que cae en las largas tardes grises y parece meterse en los huesos. Vallejo siente frío en Lima y es la muchacha quien se estremece en la sierra.



UNMSM

POR QUE NO VIVO EN EL PERU

Son muchos los creadores y los intelectuales que han optado por vivir fuera del país. Como quiera que se les juzgue, es obvio que motivos para dejar el Perú proliferan tras cualquier comparación entre nuestro medio y lo que ofrecen otros, mejor equipados y más porosos al quehacer cultural. Pero suponer motivaciones dista mucho de conocer realmente las de quienes emigraron. Con el propósito de contribuir a juntar materiales útiles a una aproximación mayor a un problema que suele tratarse a la ligera, HUESO HÚMERO *inició en su entrega anterior la indagación que ahora concluye.*

HERMAN BRAUN

Por dos razones: una positiva, digamos, y otra negativa. La razón positiva se refiere a mi decisión de volver a la pintura, a la que había casi abandonado durante los años en que estuve dedicado al diseño de mobiliario, la arquitectura de interiores e, inclusive, a la arquitectura misma. Ese era un quehacer muy rentable, pero no lo que yo quería. Decidí, pues, volver a la pintura y romper con lo anterior. Pero en Lima me resultaba difícil dejar de ser lo que había estado siendo para volver a mí mismo: me seguían haciendo encargos, pedidos, me interrumpían. Vi entonces que lo mejor era crear una distancia física menos violable entre mi pasado inmediato y mis proyectos. Y viajé, me fui a Europa. Pensaba en dos o tres años cuando más como tiempo suficiente para que se olvidara mi actividad de decorador y arquitecto. Pero ya en Francia empecé a interesarme en la pintura de otros pintores como materia de la mía propia. Y eso me obligaba a visitar continuamente museos, colecciones, a recurrir a archivos y bibliotecas. Es decir, las fuentes para mi trabajo estaban allí, en Europa, no en mi país. Y así me fui quedando, viviendo en Francia desde 1968.

La otra razón tiene una historia un poco larga que trataré de apretar en unas pocas palabras. El medio artístico de la Lima que dejé adolecía de "argollas". Esto ya nadie

UNMSM

lo recuerda, o no lo quiere recordar, pero era así. Y no critico ese olvido, que es un buen síntoma de la superación de esa etapa. Hoy los artistas pueden —bien que mal, me parece— manifestarse aquí sin pasar por un único sistema, sin someterse a él. Bueno, aludo a esto porque yo fui uno de los que metieron el pie en el plato, creando la Fundación para las Artes, donde reuní un grupo grande de artistas como expresión contraria a una Bienal del Pacífico que actuó discriminatoriamente. Como consecuencia de esta actitud, cuando hice mi exposición en el Instituto de Arte Contemporáneo, se me silenció totalmente en la prensa local. Esto influyó, claro, en mi salida del país. Y la represalia perduró: cuando en el año 70 presenté una muestra en la galería de Rodríguez Saavedra —después de una exitosa exhibición en París— tampoco tuve la menor acogida.

Sin embargo, nunca me he desvinculado del Perú. A partir del año 70 he estado viniendo hasta dos veces por año, pero desde entonces no hice más exposiciones en Lima, hasta ahora.

Mi ausencia se debe, pues, por un lado, a la índole de mi trabajo pictórico y, por otro, al sistema que existía en Lima cuando partí y que veo con satisfacción que está desapareciendo.

Vivo fuera, es cierto, pero con continuos retornos, sin extrañamiento, en permanente contacto con mi país.

JOSE DURAND

Respondo mi verdad con datos. De mis 56 años he vivido 29 en el extranjero, con partidas y retornos. Continúo sintiéndome absolutamente peruano y aun limeño. Tuve y tengo nostalgias y deseo servir. Algo quise aportar en Lima hace ya un cuarto de siglo, metiéndome a redentor. Por lo demás nunca me dieron en mi patria oportunidades serias para ejercer mi profesión universitaria. En cambio me las ofrecieron (sin yo pedirlo) en México, Francia y Estados Unidos. He enseñado en una docena de universidades y llevo en ello 31 años. Hoy no veo lugar estable en el Perú donde tuviera cabida.

UNMSM

En mi primera infancia mi padre tuvo que partir y residimos en Barcelona. Volvimos en 1932. En 1946 intenté acabar estudios en Buenos Aires. En 1947 llegué a México, donde permanecí —años felices— hasta 1953. Inicialmente me becó El Colegio de México, cuando Alfonso Reyes y Raimundo Lida. Volví a Lima dejando cátedras, dos libros impresos, etc. Con ello perdí también una carrera de narrador joven, que por alguna razón no tuvo para mí ambiente apropiado en Lima. En el Perú, aunque me dieron cátedras, más bien simbólicas, me gané la vida como periodista, promotor de espectáculos culturales y folklorista. Me enorgullece el haber dado a conocer o ayudado a muchos artistas peruanos e hispanoamericanos.

A principios de 1961, Alberto Escobar y Augusto Salazar Bondy, apoyados por Luis Valcárcel y por Raúl Porras, lograron hacerme "principal interino" en San Marcos. Poco después vino automáticamente la condición de titular, pero no el "tiempo completo". Alguien me dijo que carecía de suficientes "servicios prestados" a San Marcos. Viajé a Francia, sin pensar quedarme allá. Inesperadamente, a los pocos meses, con el apoyo de Marcel Bataillon me nombraron *professeur associé* en Aix, y luego en Toulouse. Gran experiencia y un sueldo que me permitió comprarme (aún era tiempo) libros del XVI y XVII, para retornar con ellos. No hubo caso.

Tras seis años en Francia, para mí salvadores, llegó una oleada de refugiados brasileños y por ello fracasó mi nombramiento en Nanterre. Afortunadamente venía teniendo ofertas en Estados Unidos. Acepté Michigan (Ann Arbor) en 1968. Desde 1975 pasé a Berkeley, gran departamento en el que ya había sido visitante. Mis colegas son caballerosos, tengo absoluta independencia de cátedra, facilidades y cuento con la fabulosa biblioteca de la universidad. Cabe suponer que no tengo quejas.

Aun así, no estoy adaptado a ese mundo cultural, que tanto de admirable tiene. Soy subdesarrolladísimo y (peor) el subdesarrollo fecunda mi espíritu. Suelo decir que estudié en dos ciudades subdesarrolladas: Lima y México; en Francia y Estados Unidos, durante 20 años, he enseñado. Sonará a jactancia o a paradoja; no lo sé, pero es un hecho.

En 1971 Antonio Cornejo me invitó a dar un cursillo en San Marcos. Un seminario con alumnos capaces y cor-

UNMSM

teses. Aun así, vi lo imposible de trabajar sin bibliotecas y con el fantasma de una posible *tacha* (allá tengo *permanencia*). Carezco de fortuna para asumir el riesgo de una vuelta. No puedo arriesgar a mi edad el tiempo y las condiciones para terminar libros que preparo desde mucho; ni la tranquilidad de mi familia. Ahora viajo continuamente al Perú, para investigar. Quizás alguna vez enseñe, quizás logre preparar un retorno paulatino, sin plantar Berkeley. Por lo demás quiero a mi tierra como es, sin recriminaciones.

De no retirarme en mi patria, lo haré en México, donde no me miran como extranjero y me comprendieron siempre mejor que en Lima.

ALBERTO GUZMAN

A 200 kilómetros de Lima el paisaje ya es fabuloso, ¿pero a quién se encomienda uno si le sucede algún percance? Vivir en el Perú es vivir desamparado, es un país en que los códigos —sobre todo el penal— no funcionan igual para ricos y pobres. En mis últimas visitas, por ejemplo, he sido estafado con impunidad. Eso en lo privado. En lo público también es general la falta de justicia y de responsables. Aquí caerse a un hueco por la calle es "mala suerte", cuando lo que se debería hacer en tales casos es enjuiciar al Alcalde. Aquí la prepotencia policial es habitual; por lo menos en París vivo libre del abuso de autoridad. Frente a estos problemas pensamos que las soluciones son fáciles, pero imposibles.

Quizás estos sean problemas de Lima, más que del Perú. Si yo volviera no lo haría a Lima, sino a Máncora: a pescar, a escribir, a tallar la madera del hualtaco o el guayacán. En todo caso eso me resultaría más fácil que volver a realizar el tipo de obra que hago ahora. En 22 años de trabajo en Europa he ido montando un taller y asimilando una tecnología irreproducible en el Perú. Un ejemplo: ya me he adaptado a una industria que colabora conmigo y a materiales que simplemente no llegan aquí.

Aquí el bronce es en realidad latón; no existe el acero inoxidable quirúrgico de primera. De otro lado, únicamente

UNMSM

traer este taller en un solo envío (como me obligan a hacerlo las disposiciones de liberación de importaciones) me costaría 300,000 dólares de flete, suma que no tengo.

Las dificultades se multiplican por todas partes. Siento que en dos decenios la dinámica cultural del medio se ha deteriorado, y los artistas siguen sin la menor protección social. ¿Quién protege al artista que no es profesor universitario? Son, pues, factores grandes y pequeños de este tipo los que hacen sumamente difícil pensar en una vida en el Perú luego de tanto tiempo en contacto con las posibilidades de enriquecimiento moral, histórico, cultural, etc. que ofrece una ciudad como París.

JULIO ORTEGA

No estoy muy seguro de que yo no viva en el Perú. Salí con mi familia, es cierto, en enero de 1969, pero he regresado una y otra vez; y en 1974 renuncié a un puesto de profesor y decidí quedarme, vivir en el Perú literalmente. Volví a salir en enero del 77, pero incluso hoy, a cinco años de aquella segunda salida, sigo haciendo planes para regresar. Supongo que voy a quedarme un buen tiempo fuera pero estoy convencido de que después volveré definitivamente.

Confío poder leer en esos desplazamientos alguna simetría. Pero ella, sospecho, diría más sobre los trabajos de mi generación, el lugar de la literatura en el Perú y el curioso destino del sujeto político, que sobre el exilio mismo. No creo en las mitologías del exilio: al revés de lo que se supone, éste no concede una perspectiva privilegiada y, más bien, como se ha visto a menudo, alienta grandes entusiasmos que terminan en grandes decepciones. Además, suele extraviar la noción de pertenencia. Las opciones, por ello, sólo son personales. En ese sentido, fuera uno tiene una temblorosa ventaja: está librado a sí mismo. Con mucha suerte, uno podría escribir mejor, ser una parte discreta de las fuerzas de renovación, y no perder a sus amigos.

Como Loayza y Ribeyro, buena parte de lo que he escrito es una pregunta por el Perú. Me atraen las secciones peruanas de las bibliotecas, que he leído con cuidado

UNMSM

y con indignación, también con fervor intermitente. A diferencia de Basadre, yo no he visto en ese laberinto una promesa de la vida peruana sino el espectáculo de una minuciosa destrucción. Pero, también, las inscripciones de algunos hombres y algunos textos, cuya marca de rebeldía denuncia a los conformes y anuncia a la imaginación. He tratado de leer también en esas señales la pregunta por nosotros mismos. Y he vuelto sobre este texto de lo peruano en cursos y seminarios, y he escrito y editado aunque no todo lo que quisiera. No recomiendo a nadie esta laboriosa manera de ser peruano. Serlo, tal vez, no obliga a ninguna clase de reparaciones. Pero estos trabajos son parte activa de la misma pregunta, y de algunas respuestas parciales. Desde fuera, uno vive en esta suerte de emotividad solidaria con las genuinas y vulnerables cosas del Perú.

En el prólogo a sus *Trabajos de historia* Pablo Macera ha revelado que la historia peruana tiene sentido incluso en la lectura que hagamos de sus historiadores mismos. Escribir historia es formar parte: de la disciplina, de la universidad, de la generación, que es también una clase social, y, en fin, de la misma liberación política de nuestro pueblo. Mi sentido de pertenencia no es menos fuerte. Pero es más indirecto y, tal vez, solitario. En la academia, en la política, en el periodismo, estoy en tanto escritor. Pero la literatura, que es mi lugar central, es un lugar suplementario en mi sociedad. El exilio intensifica, dramatiza ese lugar del desarraigo, como la naturaleza misma de la escritura, cuya materialidad se inscribe en un día siguiente, en ese texto virtual de un país por hacerse, haciéndose. Esta es, claro, otra pregunta.

Supongo que todo lo demás pertenece a la casualidad, a sus ironías y simetrías.

JOSE MIGUEL OVIEDO

No lo sé. Me gustaría tener toda una teoría para explicar mi exilio personal, pero realmente no la tengo. Las razones por las cuales estoy viviendo en Estados Unidos y trabajando en sus universidades desde hace más de 6 años, son una mezcla de azares, decisiones y factores ajenos a

UNMSM

mi voluntad. Suelo resumir esta situación diciendo que yo no me *quedé* en este país: me *fui quedando*. La prueba es que, cuando salí por primera vez para Estados Unidos, lo hice pensando que sólo pasaría fuera un semestre y que volvería a seguir viviendo en Lima como de costumbre. Durante casi dos años seguí en este país con la misma actitud: la del que cree que está de paso, más o menos de paso, y tiene el centro de su vida en un lugar distinto de donde trabaja. Después debí optar en términos más permanentes, convertirme en un "residente en el extranjero" y acabar con la ficción subconciente de que iba a volver a Lima en corto plazo. Me encuentro aquí muy a gusto, pero sin habérmelo propuesto desde el principio.

¿Cómo y por qué llegué a una decisión? Tampoco lo sé, tal vez porque no fue una cosa resuelta en un instante, sino un lento proceso de adaptación y comprensión de ciertas realidades, que no logro reconstruir del todo. A veces creo que me quedé aquí porque el deterioro económico, político, moral y cultural del Perú era atroz a mediados de los 70; pero también creo que eso no me habría prevenido de regresar (o al contrario: me habría estimulado por reacción) si hubiese encontrado la forma de hacerlo. Si no sé bien las causas, conozco en cambio los efectos y las consecuencias. Primero, uno tiene esa sensación de libertad vacía que es la de saberse extranjero, la de no pertenecer a donde uno está. Calímaco dijo, en la impecable versión de un poeta actual: "El extranjero lleva siempre una herida dentro./ No hablo de oídas./ También he estado en tierra extraña". Frecuentemente, uno descubre que esa herida es un alivio: es muy beneficioso vivir en un país donde muy pocos lo conocen a uno, donde el teléfono apenas suena y donde todos los nuevos amigos caben juntos en el living. También es agradable no tener que contestar encuestas, no sentir las ataduras de la vida literaria local: aquí uno puede estar verdaderamente solo y perderse en el anonimato. Siempre he pensado que cuando digo en Estados Unidos "Soy del Perú" (aclarando muchas veces "South America"), es exactamente igual que cuando alguien me dice: "Soy de Somalia", o sea de un lugar que no puedo identificar de inmediato y que no significa absolutamente nada como información. Con el tiempo esa sensación de "extranjería" se va haciendo doble: por un lado, uno sabe que no va a

UNMSM

identificarse del todo con el mundo americano, por profundas razones culturales y de estilo de vida (la adaptación y aun la admiración por muchos aspectos de la realidad americana, esconden zonas de desajuste y de rechazo); por otro, la experiencia de vivir fuera pone de relieve ciertos defectos, males o prejuicios nacionales que, aunque uno quiera disculpar, se hacen más difíciles de tolerar. Un amigo peruano, de visita en Estados Unidos, observó que yo detenía mi auto en cada uno de las esquinas donde había una señal que decía STOP, a pesar de que no había nadie y era de noche; me dijo: "Ah, huevón, veo que ya te agringaste". La viveza criolla (que antes podía parecerme pintoresca) ha llegado a ser para mí pura y sencillamente una forma de la mala fe, un lento cáncer de la vida social y seguramente una manifestación de barbarie. Y luego están el desdén del país por lo mejor de sí mismo y el regocijo ante su propia estupidez, la ineficiencia general, la resignación y la docilidad ante la afrenta, etc. No estoy, pues, del todo ni aquí ni allá, y extraño en un lado lo que tengo en el otro. ¿Pero no les pasa lo mismo a los que viven en su propio país? He confirmado también la condición ficticia de la nacionalidad; cuando me encuentro con mexicanos, chilenos o ecuatorianos no hay ni barreras ni explicaciones, y las afinidades son clarísimas. En verdad, creo ahora que mi verdadera nacionalidad es la latinoamericana, y que las otras designaciones son formas crudas del nacionalismo del siglo XIX: nuestros países no existen, existen nuestras culturas.

Como además, casi sin darme cuenta, he ido dejando de publicar en el Perú, mi ausencia es completa. Escribo en cambio con mucha frecuencia en publicaciones de México, Colombia, Venezuela, España, Estados Unidos, etc. Este distanciamiento ni me alegra ni me entristece: es un hecho que me parece normal y hasta concordante con mi actual situación. No quiero sugerir que me haya vuelto indiferente a la literatura o a todo lo que pasa en el Perú. Simplemente, he tenido que comprender que ciertos lazos intelectuales y personales se han roto, que otros nuevos se han creado y que mi país es, en el fondo, sólo un grupo irremplazable de amigos, ciertos rincones, espacios o sabores que quizá han desaparecido para siempre, y un conjunto de recuerdos y experiencias que son difícilmente comunicables. Estas son las ausencias o lejanías que sí lamen-

UNMSM

to. Pero en Estados Unidos me han ocurrido también cosas fundamentales, en lo personal e intelectual, sin las cuales siento que no podría vivir; y son estas las que ahora verdaderamente importan.

Los Angeles, marzo 1981

JULIO RAMON RIBEYRO

Por el momento sólo puedo decir que en el hecho de que no viva en el Perú hay una parte de libertad y una parte de fatalidad, una parte de azar y otra de necesidad, una parte de interés y otra de inercia, todo ello tan entreverado que si quisiera evaluar cada una de estas causas tendría que hacer un relato circunstanciado de mis casi 30 años de ausencia, lo que excede los límites de esta encuesta.

Añadiré algunas observaciones marginales:

1. El hecho de que la encuesta haya sido formulada en forma de interrogación negativa, por que *no* vivo en el Perú, pone a los encuestados en una posición defensiva, como si tuvieran que levantar un cargo o disculpar una falta. Si la pregunta fuera "Por qué vivo en el extranjero" al encuestado le sería más fácil responder.

2. Vivir en el extranjero no es siempre una ventaja, ni un premio ni un privilegio, como generalmente se piensa. Es cierto que muchos artistas e intelectuales se han "realizado" fuera del país —y los ejemplos son elocuentes— pero también muchos de ellos han realizado su obra sin salir nunca del Perú o sólo por temporadas. Pienso en escritores como Martín Adán o José María Arguedas o en pintores como Sérvulo Gutiérrez o Szyszlo, para limitarme a los contemporáneos.

3. Hay que mantener intangible el derecho de cada cual a vivir donde quiera, si ello conviene a sus intereses económicos, artísticos, afectivos, etc. No hay que culpabilizar a quienes se van, ni reconocer un mérito particular a quienes se quedan.

4. Se puede estar fuera de su país, pero más dentro de él que quienes no lo han dejado. La presencia física es

UNMSM

un hecho objetivo y que cuenta sin duda, pero tanto o más importante es la presencia espiritual. Este puede parecer un argumento idealista, pero que vale la pena tomarlo en consideración.

MANUEL SCORZA

El hombre que se rebela contra una sociedad, en especial contra la peruana, si sobrevive, se enfrenta a una disyuntiva: someterse o alejarse.

He vivido ausente del Perú entre 1948 y 1956 y no obstante ocasionales retornos, entre 1968 y 1981. Casi veinte años. ¿De sufrimiento o de alivio?

En 1948, perdí el alojamiento carcelario que confundiéndome con un conspirador —como tantos aún ahora—, me había concedido la dictadura odriista. Durante siete años se me impidió retornar.

Ay, Perú, patria tristísima
¿De dónde sacaron los poetas sus pájaros transparentes?
Yo sólo veo dolor
yo únicamente amargas cocinas,
yo puramente platos vacíos.

En 1956, con patriótica inconciencia, me reintegré al Perú. Estas cosas se pagan caro. En 1961 participé en las luchas campesinas de Pasco, denuncié los crímenes de la "Cerro de Pasco Corporation" y me identifiqué con la esperanza que entonces encendía la Revolución Cubana. Por esa época vivía de una empresa editorial que los poderosísimos medios de presión de la "Cerro Co." colocaron al borde de la ruina.

Yo solo vi pueblos ojerosos,
sementeras de gritos,
gemidos tan grandes
que ni por las calles más largas podían pasar

UNMSM

Aparte de mi desorden, mi incapacidad administrativa y mi consecuencia —me negué a reclamar 50,000 dólares congelados por la Revolución Cubana— el golpe de gracia me lo administró el entonces Alcalde de Lima, Luis Bedoya Reyes, que dispuso la clausura de los puestos de venta de Populibros. En una entrevista a la que asistió Hugo Neira, me dijo: "usted cumple una labor cultural valiosa pero para seguir contando con el apoyo de los periódicos, lo tengo que hundir". Ya entonces él era un hombre admirable. Me arruiné. Perdí mi casa. Mis libros, mis muebles, mi automóvil y hasta mi máquina de escribir fueron rematados judicialmente. Con esa Remington había escrito cuatro espléndidos libros de poemas que consiguieron la única unanimidad que he logrado en mi vida: silencio total de la crítica. Durante un año traté ingenuamente de ganarme la vida trabajando y eludir los peligros de un proceso por "ataque a la fuerza armada", jocosa manera que tienen los milicos de llamar a los ataques de la fuerza armada a los civiles desarmados. Hay que reconocer que sartreanamente el Perú no me negaba la posibilidad. ¿Morirme de hambre o vivir encarcelado? Preferí Europa. En 1968 viajé a París y conocí las dificultades de un inmigrante sin idioma y sin trabajo. Así escribí *Redoble por Rancas* y siendo peruano me asombró recibir, en vez de insultos, elogios. Desde entonces malviví o bienviví de mi pluma.

Yo cantaba, ahora estoy triste
y es por ti tierra pobre,
es por esos pueblos de una sola calle
por donde nunca pasó la dicha.

En 1978 retorné para participar en la lucha contra la dictadura de Morales Bermúdez. Acosado por una vigilancia permanente, con teléfono y correspondencia intervenidos, expulsado de cuanto alojamiento ocupaba, por propietarios amedrentados por el Ministerio del Interior, sin releer a Nietszche, viví peligrosamente. Eso en cuanto a los enemigos de la libertad. En cuanto a los defensores de la libertad, mis compañeros de lucha, las bandas del POMR, "aliado" del FOCEP, pistola y cuchillo en mano, me impidieron hablar por televisión en Canal Cinco el día en que acudía

UNMSM

para protestar por la prisión de los candidatos deportados a la Argentina en calidad de prisioneros de guerra.

En 1980 retorné para participar en las elecciones presidenciales. ¿Por inconciencia, por sentimiento de culpa, por masoquismo, por patriotismo? Esta vez fue más difícil. Era además un escritor de éxito, es decir un hombre solo. El éxito se mide por la cara larga de los amigos escritores. La de los míos se medía por metros. Con más interés que los periodistas me esperaban los jueces. Alguien que se consideraba calumniado en *Redoble por Rancas* me enjuició reclamando 500,000 dólares de indemnización. El proceso demostró que se trataba de una maniobra tramada por el partido del siempre admirable Bedoya Reyes. Salí absuelto y caminé sobreseído diez metros: al fin del pasadizo me esperaban cuatro (sic) juicios de divorcio que, con su característico sentido del humor, me había reabierto una de mis ex-esposas, de la que yo ya estaba divorciado en Francia. El amor conyugal no tiene límites. Sólo después de seis meses de comparendos y de firmar la renuncia total a lo que me correspondía en la sociedad conyugal, logré que el Ministerio del Interior me renovara el pasaporte. En el intervalo había perdido mi trabajo como Lector en la Ecole Normale Superiéure de Saint Cloud, un reloj de oro y mi tercera mujer. No hay mal que por bien no venga.

Todo, claro, no es pura mala suerte. Soy desafiante, jactancioso y siempre capaz de perder un amigo por una frase ingeniosa. ¿Hombre conflictivo, difícil? ¿Y el Perú es simpático, inteligente, comprensivo? En un cóctel de la Embajada de Venezuela protesté ante un general por la desaparición de argentinos en el Perú. El general me contestó: "Scorza, como siga usted jodiendo se tendrá que ir del Perú". Repliqué: "¡General, no me amenace con una recompensa!" El que se jodió fue él: sigue en el Perú y casado con la misma mujer.

Patria: no es verdad lo que dije
Las praderas ni pueden olvidarte.
Cuando nadie las ve lloran las piedras.
Los corderos te extrañan, los borrachos te extrañan
mi corazón te extraña

UNMSM

Otra vez arruinado decidí cambiar Lima, la Hermosa, por París, la Horrible. Cuando el *Air France* decoló oí algo así como la fracasada dentellada de un tiranosaurio que cerraba las fauces y se retorcía colérico por no atraparme.

Pedí champagne. La *hostess* no comprendía por qué el pasajero del asiento B 36 se rió solo hasta cruzar la frontera ecuatoriana. La victoria contra sociedades tan primitivas, tan injustas, tan crueles es vivir, amar, escribir, reír. Sobre todo, reír.

París, 10 de mayo de 1981

NOTA: Los versos citados en el texto son de *Las imprecaciones* (México, 1955).

UNMSM

EN LA MASMEDULA / ORTEGA, OQUENDO, LAUER

SOBRE EL ESTADO DE LA LITERATURA PERUANA A COMIENZOS DE LOS 80

una o dos salvedades

Es al interior de la actual literatura peruana, y a partir de mis propias demandas, que estos juicios podrían tener sentido. Intento aquí un balance crítico pero también sé que todo enjuiciamiento se debe a su momento. Porque si este puede ser un juicio correctivo es a nombre de aquello que cambia, de aquello que es histórico en el proceso de configuración de la identidad cultural que la literatura indaga. El vivir fuera del Perú seguramente me hace perder algunos perfiles, pero también me permite cierta relación, aunque del todo comprometida, no personal. Si la nueva literatura es aquella que reconoce su tradición, explora su diferencia y señala a su época, es quizá necesario que alguien, en un momento, se detenga a mirarla de frente para verificar la circulación de su sentido.

lectura de base

Aquí se trata de una nueva escritura. No de la mera novedad sino de la búsqueda de lo diferente genuino. Aquello que la escritura es capaz de mostrar en sí misma, en su materialidad, en tanto objeto crítico

UNMSM

radical, que pone en cuestión el orden del lenguaje, que es el orden de este mundo; y capaz de señalar otro orden, alternativo y liberador. Esta escritura exploratoria es el lugar cambiante de un mundo por rehacer. Pero esto no es un programa: es una virtualidad de la lectura.

algunos mitos sentimentales

Se ha impuesto en los últimos años un lugar común: la poesía peruana, se repite, es una de las mejores, si no la mejor, de América Latina. Esta opinión adjetival es de aquellas que no añaden nada a nuestro conocimiento de la poesía; por el contrario, atenúa nuestra relación crítica, creativa, con ella. Se esconde aquí uno de los mitos burgueses que presuponen que la literatura es una suerte de competencia, más o menos regional, y que el artista se mide por su "genio" y su "carrera". Presupone reconocimientos, premios, traducciones: profesionales, en una palabra. Nada de lo cual tiene que ver con el oficio de escribir, con su rigor difícil y lucidez posible. ¿Vale la pena comparar a nuestros poetas con otros poetas latinoamericanos más allá de la mera apuesta de valor? Cualquier lector sabe que los textos de los chilenos Gonzalo Rojas y Enrique Lihn, de los argentinos Olga Orozco y Roberto Juarroz, de los venezolanos Rafael Cadenas y Juan Sánchez Peláez, de los mexicanos Marco Antonio Montes de Oca y José Emilio Pacheco, de las uruguayas Idea Vilariño e Ida Vitale, del nicaragüense Ernesto Cardenal y el colombiano Alvaro Mutis son —es un modo de decirlo— únicos y convergentes. Como lo son los trabajos poéticos de los peruanos Carlos Germán Belli y Antonio Cisneros. Esta es la lectura que habría que hacer: una de coincidencias, allí donde los textos dialogan y dicen más de sí y no menos de nosotros mismos.

Otro mito, menor pero igualmente burgués (esto es: pacificador de la conciencia crítica), es aquel que asegura que hay "demasiados escritores" en un período, una generación, una década; y que, en el juicio final del tiempo, "pocos serán los nombres que queden". Ignoro cómo estos clichés reemplazan al pensamiento, pero son una buena invitación al ocio. Revela éste la misma fuente: creer, con la burguesía, que el arte es producto del talento individual y no de su puesta a prueba en la historia; del genio personal, y no

UNMSM

de su práctica verbal entre las prácticas sociales; del futuro reparador, y no de su producción en el destino común de la cultura. Precisamente, concibe a la cultura como una entidad autónoma, no tocada por los hechos de la historia, y capaz, por lo mismo, de decidir a solas la probidad de sus veredictos. Hay una inocencia en esta añoranza de las virtudes universales: creer que el futuro asume el punto de vista de la eternidad, y que, en él, la literatura ya no cambia. Desde el punto de vista de la historia, este mito refrenda una concepción basada en los héroes privilegiados, no en los productores y sujetos de la misma. Refrenda también un museo del gusto establecido; esto es, los modelos de valoración de las culturas hegemónicas, su etnocentrismo.

Qué bueno que haya más escritores, si escriben para rehacer nuestro lugar en el lenguaje.

caminos y contracorriente

Una literatura no empieza con cada generación, aunque es propio de cada generación creer que reinicia el camino. Quizá lo que puede iniciar es una contracorriente. El cambio termina cuando sus repertorios se convierten en topos: el lugar común ya no es compartible. Y recomienza con nuevos tropos: fracturando los códigos. Pero tampoco una literatura se hace de los grandes autores que produjo. Una literatura se hace de la certidumbre de algunas aventuras, algunos riesgos, algunos cambios. Y hasta los poetas menores de la Antología (el libro, por excelencia, del cambio) tienen parte, con su urbanidad, en una literatura. Porque la tradición es también una artesanía de tonos menores, y la lectura requiere de las altas y bajas mareas que nos muestran la naturaleza del habla poética. Aquel que sólo lee a los grandes poetas es una víctima de las antologías y al, final, un fantasma del habla. La valoración, lo sabemos, existe. Pero es también histórica: un énfasis de la lectura. Y el valor variable de los poetas famosos dice más de la sociedad de los lectores que del poeta mismo. Una nueva literatura es aquella que pone en cuestión las mediciones: requiere de la lucidez de la diferencia, y de una libertad intransigente.

UNMSM

claridad y oscuridad

Mucho de lo que hoy llamamos claro ayer resultaba oscuro. La claridad sólo es un modelo de lectura. Quienes demandan más claridad y rechazan la oscuridad supuesta, sólo declaran las fronteras de una percepción: los límites de su lectura son los límites de su lenguaje. Porque tampoco la lectura —como la idea misma de la literatura— deja de ser histórica: la recepción es un modo de procesar información y, por tanto, está connotada por muchos códigos. Hoy leemos desde un marco del leer; con suerte, mañana ampliaremos la mirada. Portular, por ello, nuestra claridad como medida ordenadora es reaccionario: supone negarse a cambiar. Quien ha leído sabe bien que tanto Joyce como Marx se han hecho más legibles. La noción de lo "ilegible" es, por eso, convencional; y, no pocas veces, reduccionista. Una nueva literatura dice aquello que el lenguaje natural ya no puede decir: dice más que el lenguaje. Lo materializa como escritura, lo remodela y desmonta. Y desconstruye el mundo natural para mostrarlo como anti-natural (estratificado) y construirlo como lugar genuino. Las palabras del que escribe con rigor y fervor no pasan por la página como el agua por la superficie: dejan su marca en la materialidad verbal del mundo. La nueva escritura es ese trazo por donde asoma, otra vez, el sentido.

tirada sobre décadas, generaciones y otras convenciones

Por un error de perspectiva, y otro de preceptiva, se ha hecho palabra una periodización por décadas. Supongo que a partir de la existencia de una "generación del 60" se ha consagrado una generación previa, del 50 (lo que a su vez induce a las del 30 y 40) y otra generación posterior, del 70. Es curioso que este relativismo disolvente anuncie otra influencia norteamericana: la manía de la división del gusto en estilos que duran diez años, como si el futuro tuviese la obligación de ser otro decimalmente. Pero en los Estados Unidos a pesar del culto epocal de las décadas no se habla, en cambio, de promociones literarias en sistema decimal. Por añadidura, en el Perú hemos terminado por crear un monstruo histórico: la fórmula "generación del 50" indica la extrapolación del concepto de "generación" y del concepto de "década". Tendríamos que optar, en rigor, por uno u otro; y hablar, en el segundo caso, de "promocio-

UNMSM

nes". Sin embargo, y a pesar de mi desconfianza crítica en esta teoría biológica de la literatura, creo que es menos confuso hablar convencionalmente de "generaciones", sin recaer en una hipótesis darwinista que supone hay una evolución de la especie escritor hacia un estadio orgánico cada vez mejor. Es verdad que necesitamos de algunos marcos de lectura. Todavía no hemos forjado los marcos más adecuados (como podrían ser las relaciones de texto literario y texto de cultura, de historia social e ideas estéticas, de imagen nacional y función literaria, de producción del texto y sistemas de producción, de nociones del escritor y destino de la escritura, de escritura y recepción: relaciones que hay que empezar a hacer en un programa crítico); y, por ahora, más simple es el marco generacional, que podría suponer una periodización en base a 15 años. Lo cual coincidiría con la que se practica en otras literaturas nacionales: a partir de la generación del 900 se habla de las del 15, 30, 45 y 60. La Primera Guerra Mundial, la crisis capitalista, la Segunda Guerra, la irrupción del Tercer Mundo marcan, en el plano internacional, a esas cuatro probables generaciones. En el plano de lo estético lo hacen el postmodernismo, las vanguardias, el neo-realismo y la experimentación crítica. En el plano latinoamericano, las repúblicas burguesas, la emergencia populista, las dictaduras proimperialistas, la revolución cubana. Es evidente, repito, que el acuerdo generacional es sólo un recurso de la lectura y, por lo mismo, no pocas veces los escritores más interesantes tienen relaciones ambiguas con las generaciones anterior y posterior, actúan en sus márgenes y exceden a la suya. (Como Eguren, que leía los libros franceses que le prestaba González Prada, aplaudía a Chocano en su coronación, y escribía en el futuro de ambos decimonónicos literatos). El hecho es que necesitamos referentes de definición para establecer nuestra identidad literaria. Para ello, no podemos extraviar la densidad histórica de lo que hemos venido a ser; eso sería perder la tradición y errar en un vacío de cultura. Tampoco podemos relativizar el pasado y, mucho menos, el porvenir: es desde el porvenir de la lectura (desde las demandas que nos hacemos) que podríamos reordenar los hechos para recobrar su mejor sentido histórico. Este es otro de los trabajos de esa identidad na-

UNMSM

cional, que no es una esencia pre-existente sino la posibilidad de reconocernos en la producción de un discurso cultural.

sobre dos paradigmas y el lenguaje de exploración

No pocos críticos españoles comparten la creencia de que la obra poética de Vicente Aleixandre evoluciona de su superrealismo inicial a una expresión directa más profunda. En efecto, ese cambio está allí, pero ello de por sí no deduce una necesidad evolutiva natural ni mucho menos una jerarquía: en este caso, por el contrario, el poeta que más nos importa es el de los grandes libros primeros. Aquí es visible otro error de percepción: creer que la poesía sigue una lógica de desarrollo hacia la representación. Pero la poesía experimental, la escritura exploratoria, no es una etapa inicial en el robusto camino hacia el clasicismo. En el Perú, algunos despistados creen que la exploración es un juego si no artificioso (ya nadie es tan mal educado), sí dubitativo antes de emprender el firme camino del realismo. Ser fiel a la realidad histórica y política, piensan, exige decirla exactamente. Pero si en el primer caso el paradigma literario es la representación (cuanto más cerca del lenguaje natural está el texto literario, tanto mejor), en el segundo caso el paradigma es testimonial (cuanto más cerca de lo real esté el texto, más verdadero). Ambos paradigmas son tradicionales y, bien visto, conservadores. Porque en ambos casos se confía en que el lenguaje natural (el que usamos para comunicarnos) es capaz de representar desde su orden las series de ordenamientos que llamamos realidad. Y, sin embargo, este lenguaje natural no es sino el modelo de esta realidad: al ponerlos en mutua dependencia, el escritor inocente confirma como real una versión, como natural una convención. Felizmente, los escritores que piensan la naturaleza de su instrumento, como los buenos artesanos de esta tierra, saben que el lenguaje natural requiere ser puesto a prueba: debe probar que no encubre ni pacifica la experiencia de lo específico; que puede poner en duda su modelo naturalizado; que sabe trabajar su descentramiento, su exteriorización, para librarse del logocentrismo del habla en el materialismo de la escritura. En

UNMSM

este trabajo, el lenguaje natural se convierte en escritura: siendo el mismo es ya otra cosa.

Una escritura exploratoria es, en primer término, aquella que pone en cuestión los paradigmas establecidos. Porque estos domestican la capacidad subversiva (de subvertir los órdenes conservadores del lenguaje natural) que tiene la escritura en tanto práctica impugnadora y celebratoria. En segundo término, una escritura diferente es aquella que se desplaza, cambiante, sin fijarse; aquella donde el cambio tiene la calidad de los actos liberadores.

temas para un diagnóstico sumario

En una entrevista con Ricardo González Vigil (*El Comercio*, Lima, 1-4-81) adelanté algunas observaciones sobre el estado de la literatura peruana, que retomo y amplío ahora:

1. Subliteratura que pasa por exploración: esto es, en lugar del rigor del cambio hay quienes acuden al repertorio del cambio, que así aparece convertido en la suma discorde de sus fórmulas, en mera convención.

2. Predominio del lugar común: algunos prólogos recientes, firmados por gente de cierta solvencia en libros, sorprenden por su deslizamiento en el cliché. Ello ocurre cuando las fórmulas reemplazan al análisis. Y si los mismos juicios son válidos para distintos escritores, quiere decir que esos juicios se anulan. La distensión de las jerarquías críticas ha afectado a escritores de distinta edad, incluso a algunos que parecían más exigentes ayer.

3. Mal aprendizaje: el grupalismo protector, los pactos de reciprocidad, la complacencia permisible empobrecen la soledad del trabajo personal y dan por ganado un estilo que sólo es un estilo a medias. Pocas cosas más difíciles que un buen aprendizaje, en el Perú y en cualquier parte. Sin una crítica correctiva y sin una autocrítica indagadora se pierden no sólo el control de la línea, la conciencia de la forma y el beneficio del silencio, sino, lo que es peor, la posibilidad de reconocer un espacio de exploración propio.

4. Ausencia de drama textual: esto es, el lenguaje ocupa la página con la misma inocencia prevista para los espectadores que ocupan una platea. Más bien, el lenguaje tendría que preguntarse por su mismo acto de aparición: por su lugar, sentido, interrogación, derroche de ese espacio

UNMSM

que ocupa. El lenguaje, al convertirse en escritura, podría ser como una travesía de extramares o como un viraje trílcico, como un bolo alimenticio o como higuera en un campo de golf. Esto es, el drama textual señala cómo el lenguaje es transformado por las tensiones que lo reclaman sobre la página.

5. Autocomplacencia y permisibilidad: ausencia, así, de la crítica. Las últimas promociones no han elaborado un discurso crítico, aparte de Enrique Verástegui, cuyos profusos ensayos apuntan hacia una nueva escritura, precisamente. Es visible una cierta licencia para escribir, y publicar, en su mayor parte borradores. Aunque sé que algunos buenos poetas (Verástegui, Jorge Pimentel, Tulio Mora) tienen la mayor parte de su trabajo inédito; este silencio suyo delata la torpe inocencia de los más. Otra consecuencia es la falta de debates abiertos (los encubiertos son parte del malestar) entre los actores del drama: se tiende no sólo a la conciliación sino también al catálogo indistinto. Este pacto de no agresión es conmovedor, pero desorientador. Desde otro punto de vista, quizá el problema está en el público: tal vez ese público es más reducido de lo que creemos, y mayoritariamente hecho de escritores cuyo deber de lectura se convierte en un derecho de escritura. Así, saturado el pacto de leerse los unos a los otros se habría pasado a otro, que es peor: si escribes escribo. Parecería que hoy es más difícil ser un buen poeta en el Perú.

6. Pérdida de la relación crítica con la sociedad: la generación del 45 tuvo en Alejandro Romualdo su paradigma político, la del 60 lo tuvo en Javier Heraud. ¿Cuál es la percepción política, la crítica de lo social, que construyen los más jóvenes? Parecería que esa incidencia de la escritura en la experiencia social, esa tensión que responde al movimiento de las fuerzas sociales y que se traduce en aperturas formales y no sólo temáticas, tiende a atenuarse últimamente, y no sólo entre los jóvenes. Después del hedonismo parece venir el escepticismo, lo que podría ser una sincera autocrítica; pero es, más bien, una distensión. Hay que señalar las excepciones: algunos poemas de Abelardo Sánchez León dicen ácidamente la experiencia social. Pero a una experiencia social tan rica como ésta habría que tomarle el pulso desde un discurso radicalizado por los dramas de los sujetos. Esta desgarrada condición social del

UNMSM

país, este teatro de voces populares que es hoy nuestro discurso político, emerge en los nuevos poemas de Pablo Guevara, por ejemplo; como también en *Los asesinos de la Ultima Hora*, de Mirko Lauer. Percibo su entonación, su inmediatez, su indignación, en algunos poemas de varios de los poetas jóvenes. Pero es evidente que el discurso literario está todavía muy a la saga del discurso político popular en las demandas por transformar, desde ellos mismos, sus referentes propios y mutuos.

una economía política del signo

Este balance no es sólo verificable en los jóvenes. De distintos modos, todos tenemos alguna responsabilidad, más allá de la lenta erosión del sistema institucional mismo que sostenía tradicionalmente los trabajos de la cultura en el país. Es cierto, además, que las tensiones críticas han cedido, en no pocos escritores visibles, a partir del debate político de los años 70, que impuso en unos el escepticismo conformista y, en otros, la militancia ortodoxa más dogmática. Los menos trataron de no sucumbir a la polémica (tan manipulada por intereses exculpatorios, al punto de que algunos han dedicado su vida a dar explicaciones) y de proseguir el trabajo crítico. Porque lo cierto es que el trabajo crítico no pasaba por el liberalismo (puesto en crisis por el fracaso de la modernización capitalista) ni por la ortodoxia estatista y autoritaria (puesta en crisis por los límites burocráticos del socialismo), sino por la reconstrucción de vías alternativas luego de la destrucción de algunos modelos de cambio en América Latina. Trabajo crítico que hoy se enfrenta a la nueva colonización del país por el modelo dependiente. Aquellos intelectuales que combatieron a las fuerzas del cambio creyendo propiciar la "democracia" como mal menor, podrían hoy día sacar lección, sino fuera tarde también para eso. Se han quedado sin lugar social (la burguesía no es un lugar social para un escritor peruano: es su pérdida misma del sentido) y sólo expresan la domesticada versión de un país y de un oficio sin dramas. Se han vuelto, al final, previsibles y, quién lo diría, aburridos.

Tampoco cierta izquierda escapa a esta indulgencia que la cultura promedio (que en Lima es de estirpe burguesa) revela entre nosotros. Hasta hay un *establishment* de iz-

UNMSM

quierda, que se arroga el papel de juzgar y sancionar desde sus propias capillas en una práctica típicamente oligárquica. Estos intelectuales son, en su mayoría, los beneficiarios de las ciencias sociales. Me pregunto si un economista marxista y un monetarista de derechas se diferencian demasiado en sus expectativas, estilos de vida, y modos de inserción social. Me gustaría equivocarme, pero sospecho que en Lima esa simetría es un repertorio burgués. Porque si se habla en serio sobre la necesidad de articular la práctica intelectual a la movilización popular, ello demanda más trabajo, más rigor y una responsabilidad solidaria.

Si vivimos, pues, las demandas de una movilización política popular, al centro de una época de regresión, la nueva literatura tendrá todavía que ensayar sus propias articulaciones, desde su lucidez y su intransigencia. Una nueva escritura empieza a materializarse en el trabajo coincidente de no pocos escritores nuestros de ayer y de hoy. A pesar de los malos tiempos, o por ello mismo. Porque quizá en la crisis generalizada que ha vivido y vive el país, también las relaciones de la literatura y el público, del escritor y su medio, del texto y la experiencia social, se están modificando en una interacción más aguda, revelando el malestar pero, al mismo tiempo, el nuevo trabajo. Trabajo que se produce en el horizonte cultural de un proyecto alternativo.
[Julio Ortega]

PREMIO COPE: LOS NUMEROS Y LAS LETRAS

de jóvenes y otros ausentes

Fundado por Petroperú en 1979, el Premio Copé de cuento apareció como el más atractivo de los que en el país convocan a los escritores del género. Curiosamente, entre los seleccionados por el jurado calificador apenas si figuraron unos cuantos narradores conocidos, gratificados todos con sólo una mención que podrían haber considerado no muy honrosa. Porque los premios fueron para escritores de otras áreas de la literatura o ajenas a ella: el primero lo recibió Wáshington Delgado, excelente poeta y hasta entonces narrador oculto; el segundo, Luis Enrique

UNMSM

Tord, antropólogo que frecuenta la Historia y practica el periodismo, sin más antecedentes literarios que algunas veleidades poéticas estudiantiles; el tercero lo compartieron Luis Rey de Castro, periodista profesional, y un bachiller en sicología: Alfredo Quintanilla Ponce, no sólo el único nombre desconocido de esta nómina, sino también el único menor de 30 años.

Se menciona la edad porque otro aspecto curioso del Copé inaugural es la condición algo añosa de la gran mayoría de los 19 autores cuyos trabajos, a juicio del jurado, descollaron entre los 743 concursantes. Imposible conocer si hubo muchos o pocos jóvenes entre los 724 desestimados. Sin más datos que los contenidos en el reciente volumen[1] que trae los 4 cuentos premiados y los 15 adicionales de la selección, podría decirse que narrar es, en el Perú, tarea más bien de adultos, al revés de lo que ocurre en la poesía, entre nosotros mester de juventud.

Así, en el momento de fallarse el concurso (marzo de 1980) su ganador tenía 53 años; Tord, 38; Rey de Castro 50 y Quintanilla 29. De los seleccionados sin premio, el mayor contaba 65 años y el menor 27. Casi en partes iguales, el resto se agrupaba entre los que avanzaban de los 30 a los 40 y los que superaban esta última edad. Pese al tiempo acumulado, de los 19 elegidos 6 eran, hasta la aparición del tomo que los publica, inéditos del todo, y 12 carecían de antecedente impreso en narración. Es decir, sólo 7 eran cuentistas éditos. Y de estos apenas si dos o tres integran —para decirlo de mala manera— el *stablishment* literario nacional.

La ausencia (confiemos en la prolijidad de la selección) de autores con prestigio pero carentes aún de obra gruesa o distinciones tan notorias como para hacer presumible una abstención cauta, o desdeñosa, debió facilitar la emergencia de valores nuevos. Para esto sirven los concursos y premios no consagratorios, y el Copé se propone así: para descubrir autores, promoverlos, incentivar la creación, mostrar direcciones y tendencias. Sin disminuir el interés que tiene para nuestra narrativa la incorporación de un poeta con el talento de Wáshington Delgado, o la presencia de un tipo

1. *Premio Copé de Cuento 1979*. Ediciones Copé. Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú. Lima, 1981. 336 pgs.

UNMSM

de relato poco frecuente en ella, como el que intenta Tord, debe decirse que la retracción de los narradores a que hemos aludido puso de manifiesto la pobreza que los rodea. Un premio de novela declarado desierto —el Gaviota Roja— y este de cuento pueden ser insuficientes para aventurar afirmaciones generales, pero ¿qué textos nuevos hay que contradigan estos síntomas de pobreza en nuestra narrativa?

A falta de otros textos, el libro del Premio Copé se convierte en una antología del cuento peruano último en la cual, extrañamente, casi no hay jóvenes, y donde la madurez predominante se acusa más en la fisiología que en la literatura. El que algunos de los cuentos contenidos en ella sean buenos no alcanza a atenuar la medianía de un conjunto parco en expresiones de personalidad y de audacia. De alguna manera ese conjunto representa el pasado literario más que el futuro, aun cuando en los mejores casos se trate del pasado inmediato. Como en nuestro panorama político, aquí el de la regresión parece ser el signo.

sobre luces y sombras

Algo de lo apuntado tiñe incluso el memorable cuento de Delgado. Bien construido sobre un hecho inverosímil que no torna "natural lo extraño" —como afirma González Vigil[2]— sino extraño lo natural y confiere así interés a lo que, de otro modo, no lo tendría, adolece de algunos personajes con sabor a clisé y está narrado en una prosa que se rancia a trechos, todo ello al filo de una intención paródica que no acaba de definirse como tal. No obstante, hay sólo un cuento de valor equiparable al de Delgado: el de González Viaña, quien logra con él uno de los puntos más altos de la invención y la escritura que lo singularizan. Aunque su narrativa última parezca estar dándole vueltas a la noria de la adelgazada materia que le es propia, el cuento con el que concursó tiene una calidad que lo distingue nítidamente dentro del volumen. No lo vio así el jurado. Por mayoría, sus miembros prefirieron para el segundo premio un discreto relato ("Oro de Pachacámac", de Tord) que recurre a la ficción como expediente de una hipótesis sugestiva científicamente inviable (modalidad que Héctor Velarde inició entre nosotros con muchísima gracia),

2. Op. cit., pg. 18.

UNMSM

y prefirieron también, para el tercero, no sólo una promesa —todavía algo ripiosa— de buen narrador ("De todas maneras quiero ir a la gloria", de Quintanilla) sino además —lo que ya es menos comprensible— un mal logro: "La novela", de Rey de Castro.

Podría intentarse reivindicar un par de otros cuentos: uno por la inteligencia que fluye en él ("Vacaciones en Albania", de Adolph) y otro por ser el que más claramente anuncia a un buen narrador, que es el de menor edad del conjunto: Mario Choy Novoa. Pero más que discutir apreciaciones particulares importa aprovechar este concurso para preguntar por los cuentistas jóvenes, si acaso existen cuadros de relevo. Y para revisar ciertos optimismos sobre la narrativa en el Perú. Porque frente al puñado de grandes narradores que escasamente hemos dado, hay y ha habido siempre una llanura gris donde ralean figuras menores e inestables. Antonio Cornejo se ha referido a "una contradicción paralizante" que conduce al rápido receso de la mayoría de nuestros narradores.[3] Si bien esta situación viene mejorando, el que unos cuantos persistan y maduren en la tarea literaria no basta todavía para formar una narrativa consistente y continua. Porque la literatura no se erige sobre el espaciado ejercicio de escritores eventuales o futuros talentos que desertan. Como dice Cornejo, no puede explicarse con una única razón la "contradicción paralizante", pero una no menor ha de ser, obviamente, este medio nuestro que poco, aparte de ineditez y oscuridad, ofrece al escritor de cuentos.

El establecimiento bienal del Premio Copé y su antología anexa significan una valiosa reacción contra el estado de cosas que su primera edición ilumina. Si ahora permite, con todas las salvedades y relatividades del caso, tomarle el pulso a nuestra narrativa, a la vuelta de unos años las posibilidades de conocer mejor su proceso serán mayores de lo que hasta ahora han sido. Y este es un positivo servicio que hace Petroperú no sólo al conocimiento de nuestra literatura sino, principalmente, a quienes la crean. *[Abelardo Oquendo]*

3. "Hipótesis sobre la narrativa peruana última", *Hueso húmero* Nº 3, Lima, oct.-dic. 1979, pg. 46.

UNMSM

JUAN JAVIER SALAZAR: LA REFRESCANTE AVENTURA DE UN ANTI-PLASTICO

En mayo de este año Juan Javier Salazar, artista plástico de Barranco, presentó en una galería de Miraflores un conjunto de cartelones, serigrafías, *ready mades* y esculturas efímeras de yeso pintado que constituyó, desde la perspectiva convencional, un fracaso. Además de no vender prácticamente nada, Salazar despertó fuertes resistencias entre entre los espectadores y hasta mereció el 'palo' liquidador de una crítica local que tiende a ser complaciente. Las opiniones más generosas consideraron que se trataba de una propuesta interesante, abortada por una presentación defectuosa; otras personas afirmaron que aquello era un baldón insalvable en la carrera de un joven que ya había demostrado talento como pintor de lienzos.

La intención evidente de Salazar fue escapar al formato establecido de una muestra de galería, ocupando la fachada exterior del edificio y 'desocupando' parcialmente el espacio de exhibición. Lo primero fue intentado con varios cartelones de formato publicitario, toscamente pintados, que imitaban cierta brocha gorda ornamental de los avisos en el mundo popular; lo segundo fue buscado a través del esfuerzo por constituir una ambientación de serigrafías que forraban buena parte de la sala principal de la galería y de huevos fritos de yeso regados por el suelo. En medio de esta ambientación, y en una salita lateral, estuvo lo que muchos consideraron la muestra propiamente dicha: las serigrafías enmarcadas, las esculturas sobre sus pedestales, y una mesita sobre la que se vendía la tirada especial de una serigrafía.

En su rechazo al formato llamado 'una muestra' Salazar desplazó varias iniciativas interesantes y con sentido, pero no logró estructurar una alternativa coherente. Su gran cartelón llamado "El Perú, país del mañana", en el que una sucesión de presidentes de la república repiten la palabra "mañana", es un buen mural satírico; sus serigrafías tuvieron la buena calidad de la mayoría de sus trabajos sobre superficies planas, y el 'Wang' que presentó —una parodia serigráfica del dólar, para circulación en el mundo artístico— está entre sus mejores producciones; sus deletéreas esculturas de deshechos hacen honor a cualquier 'estética de lo feo' y revelan una genuina exploración en ese terreno; la am-

UNMSM

bientación, que invitaba a los espectadores a salir de la sala de exposición, en la que había que circular 'pisando huevos', hubiera podido ser, en otro contexto, un planteamiento eficaz.

grasa en el sistema

Pero lo que desorganizó la propuesta general de Salazar fue el grado de concesión que hizo al espacio mismo de la galería. Se le ha criticado que la suya no se pareciera a las adocenadas muestras de la cartelera, pero lo que hay que reprocharle en realidad es que su muestra se pareciera tanto a una de esas muestras: ocupó las paredes con pintura negra, pero no resistió la tentación de colgar unas cuantas buenas serigrafías; profanó el suelo con sus huevos fritos, pero colocó sus objetos sobre pedestales. El 'espacio de exposición' se mantuvo virtualmente intacto, lo cual despertó entre el público falsas expectativas, cuando no se debió dar la menor esperanza de que aquello fuera una muestra convencional.

A pesar de sus ambigüedades y sus defectos, el trabajo de Juan Javier Salazar es importante en la medida en que va contra la corriente del buen sentido común que hoy reina en el medio plástico limeño. Detrás de cierto anticapitalismo romántico y genérico de Salazar (uno de los temas de la muestra es que 'El sistema no tolera la grasa' e incluso 'limpia, pule y desengrasa') está la convicción de que las canteras de lo popular —no necesariamente de lo político formal— son el único camino de salida para la creación visual en el Perú de hoy, y que es necesario escapar a las norias del academicismo precoz, de la mediocridad dorada y de ese buen gusto ubicuo y untuoso que alguna vez Duchamp definió como el peor enemigo del arte.

Sin embargo lo popular como alternativa aún no está visual ni conceptualmente resuelto en el trabajo de Salazar: elementos como el interés por los mitos y la magia en el contexto popular urbano, o por el universo visual de la barriada o incluso por los íconos de cierta estética lumpen, tienden a coexistir y a manifestarse a la sombra de una idealización cuyos orígenes bien podrían estar en las ideologías del 'buen salvaje' y los 'verdaderos valores' del pueblo. Quizás por eso Salazar es excelente recogiendo aspectos externos como el brillo del color, la zumbonería del humor o la sordidez

UNMSM

del desamparo en lo popular, pero a la postre no logra captar y articular vivencias más profundas. De allí que su propuesta depende todavía de cifras tan frágiles como la inteligencia y el talento.

Su exposición resultó, por ello, sobre todo un grito de desordenada angustia contra el reinado de lo convencional entre los plásticos peruanos actuales, en particular los más jóvenes. Pero ese desorden fue el que permitió que las críticas y los reparos pudieran concentrarse en los flancos débiles de la muestra, y no reconocer en ningún momento el sentido de la propuesta. Dicho de otra manera: en última instancia las concesiones de Salazar no amortiguaron la violencia de la confrontación con el sentido común. Rara vez lo logran. En esta medida cabe hacer un ejercicio de 'crítica ficción' y ver la presentación de Salazar como encarnando de manera efectiva sus presupuestos más radicales.

extraño en el paraíso

El descuido y la improvisación de Salazar (nada estuvo listo hasta dos días después de la inauguración, y la sensación es que la muestra nunca llegó a estar concluida del todo) son la otra cara del profesionalismo anhelante que promueven hoy las escuelas —pronto universidades— del arte; su desorden y su inorganicidad niegan el consuetudinario ejercicio de acatamiento del gusto (bueno y malo) vigente entre los compradores; la física suciedad de su presentación niega el clima de templete estético de la galería como contexto de muros blancos, aluminio, vidrio y *spots* de iluminación; el riesgo que asume (o la audacia) es el exacto revés de los pies de plomo cauto con que se desplaza hoy el pensamiento visual en el país. En más de un sentido, Salazar puede llegar a ser el anti-plástico joven de este decenio que nace, el horror de la crítica, el paria de las galerías.

Sin embargo no creemos que la travesía por el desierto de Juan Javier Salazar dure demasiado tiempo; resulta, sencillamente, que ese tipo de esfuerzo todavía no tiene un real contexto entre nosotros. Lo que domina el ambiente en estos días es un 'arte de la retaguardia' (para utilizar en otro sentido una expresión de Mario Pedrosa): la nostalgia restauradora que discretamente envuelve al país se expresa visualmente en un reforzamiento de lo establecido, y en la sustitu-

UNMSM

ción del debate de ideas —que nunca ha sido demasiado intenso por estas partes— por la apoteosis del juicio de valor, como doble signo ideológico y comercial. Falta de ideas, falta de información y de debate, que mañana puede convertirse en un nuevo ciclo de importación directa similar al de los años 60. Entonces quizás el sentido común podrá 'salvar a Salazar' comparándolo con experimentos similares de otras partes del mundo.

La muestra de Salazar debe ser considerada dentro del contexto de las diversas búsquedas de expresiones creativas alternativas a las convencionales: Arte al Paso (en cuya primera etapa Salazar participó), los trabajos de video de Wiley Ludeña, Hugo Salazar y Armando Williams, la propuesta conceptual de Teresa Burga y Marie France Cathelat, las acciones de Arte Furtivo. Estas y otras manifestaciones similares tienen, en principio, mayores posibilidades de quebrar positivamente las tradicionales barreras entre 'arte culto' y 'arte popular', que los esfuerzos de politizar o popularizar el arte a través de la representación sobre el lienzo o el pedestal. De todas ellas la propuesta más contestataria es sin duda la de Salazar, y quizás por ello mismo es aquella en que las indecisiones más lastran la comunicación con el público.

Evidentemente la mecánica tradicional de las galerías no es el ámbito idóneo para este tipo de manifestación artística, y uno de sus peligros está precisamente en que ese contexto resulte a la postre sustituido por el patrocinio de la empresa privada y el estado directamente (como en buena medida sucedió con la propuesta conceptual 'Perfil de la mujer peruana 1980-1981'). Lo cual plantea para Salazar un desafío tan complejo como la búsqueda de una nueva forma de expresión: encontrar un nuevo contexto cultural y social para esa expresión. Y esto supone de partida mantenerse dentro de la refrescante, insolente y excelente línea de trabajo de su 'fallida' exposición de mayo de 1981. *[Mirko Lauer]*

UNMSM

NOTAS SOBRE LA SEÑORITA DE TACNA / JORGE GUERRA

Mario Vargas Llosa

LA SEÑORITA DE TACNA. Barcelona, Editorial Seix Barral, 1981. 152 pgs.

La palabra que los ingleses usan para dramaturgo es *playwright,* que podría traducirse como *hacedor de obras,* en ningún caso como escritor. Esto nos hace recordar el carácter tan especial que, en cuanto texto escrito, tienen las obras dramáticas. Obras hechas para ser representadas no para ser leídas, son una especie de literatura alquímica que habrá de propiciar un desencadenamiento de actividades físicas que correrán inexorablemente por canales que tienen alcances y limitaciones diferentes a los de la literatura para ser leída. Es, en definitiva, literatura que dejará de serlo, que se convertirá en un hecho vivo frente al espectador, donde el espacio, el ritmo y las texturas serán las vías de entrada a las ideas y las imágenes mentales. Hecho, además, irrepetible. El *hacedor de obras* escribe para ser "leído" de una sola (y única) vez. No le cabe a su espectador el recurso de la relectura de página o de la interrupción momentánea para digerir o fantasear independientemente de la pieza. El *hacedor de obras* nos llama siempre por un único lado —el que él quiera— y nos enseña a seguirlo con las convenciones que mejor le acomoden, pero siempre de manera lógica y en constante progresión. Este rigor —que tiene que ver con el tiempo físico que el espectador va a estar sentado en su butaca— determinará, a manera de prue-

UNMSM

ba implacable, el éxito de la obra en su estado final: la representación escénica.

Es desde esta perspectiva que apreciaremos *La señorita de Tacna,* obra de inusual y compleja hechura. Se trata de una pieza donde coexisten una abierta manipulación y una genuina muestra de serena expresividad natural y convincente. Vargas Llosa se estrena como *hacedor de obras* con sobriedad y aplomo, aunque deja en *La señorita de Tacna* una cruda mezcla de lo natural y lo inventado, de lo fresco y lo intencional, de lo ingenuo y lo manipulador. El resultado vacila entre las tribulaciones de un escritor (Belisario) que quiere escribir algo que no sabe bien qué es, la historia de lo escrito por él y la historia de la Mamaé, en parte recordada y en parte inventada.

La arriesgada estructura de la obra presenta tanto ventajas y aspectos muy atractivos, cuanto problemas que dificultan el ascenso dramático. La versatilidad del relato, la agilidad con que hurga y conecta arbitrariamente momentos diversos, nos da una rápida visión comprehensiva de la vida de los personajes. Sin embargo, esta articulación está hecha por el escritor Belisario de una manera tan conciente, tan voluntaria y con propósitos tan explícitos que termina apagando el interés que van suscitando el misterio y las interrogantes que uno mismo se plantea en torno a la Mamaé y los demás personajes.

Belisario enrumba violenta, tendenciosamente, la acción de la obra hacia las circunstancias en las cuales la escribe; pugna por mostrarse como un escritor en su mesa de trabajo, pero en este afán no encontramos nada que enriquezca la pieza, que la haga ganar en complejidad ni en interés. Evidentemente el viaje a través del tiempo y las yuxtaposiciones de motivos y reacciones pertenecientes a distintos contextos son muy eficaces y Vargas Llosa maneja esta técnica con la seguridad de un experto y la usa hasta donde la necesita, sin hacer alarde de ella; pero cuando llegamos a Belisario, éste se obstina en que nos preguntemos acerca de lo que hemos visto y nos llama a detenernos en una problemática, que desde su propio punto de vista, y tal como la plantea resulta intrascendente: por qué o cómo nace su historia. Es intrascendente porque de él no recibimos sino ese pedazo de ser humano que es un hombre escribiendo, porque no conocemos casi nada de él; porque su conflic-

UNMSM

to está mínimamente desarrollado en relación a lo que relata y que es, a la larga, la parte más importante de la obra. Nuestra atención queda en el objeto de su trabajo no en su trabajo como objeto, y esto sucede a pesar suyo. De aquí, una tensión incómoda entre las expuestas intenciones de la pieza y lo que ésta naturalmente provoca.

Debido a la interminable serie de interrupciones del escritor, que no son para aportar elementos al relato sino para digredir, explicar y hacer pronunciamientos estético-literarios, el ritmo de la obra sufre, se densifica y nos hace intuir que algo nuevo, radicalmente diferente va a ocurrir como resultado de este difícil equilibrio. Lo que ocurre realmente en la obra se reduce a productos mentales, recuerdos, sueños, razonamientos que no alteran la situación básica, que no la transforman; el escritor seguirá escribiendo hasta el fin. Esto hace que nuestra atención de espectadores de teatro vaya rápidamente a donde están ocurriendo las cosas: a la historia contada, en beneficio de la cual el juego con los niveles de narración no hace ninguna diferencia. Todos queremos saber qué pasó con esa famosa india de Camaná y para ello no necesitamos que Belisario nos lo recuerde después de cada escena. Queda pues este personaje demasiado crudo, muy artificioso y deliberado. Una presencia de esta naturaleza incomoda por su propia intención de reducir los hechos a personales explicaciones de los mismos, por su interferencia en nuestro contacto directo con el suceso real. Todas estas mediaciones intelectuales nos dificultan, paradójicamente, la aceptación de la pieza en su mejor tono. Pueden provocar interés y admiración por lo bien resuelta que, técnicamente, está la obra; pero traban la entrega espontánea a la acción teatral.

La señorita de Tacna tiene un brillante primer acto en el que se sientan clarísimamente las convenciones del uso arbitrario de espacio y tiempo para jugar con ágiles combinaciones de historias pasadas, reales e imaginarias y un tembloroso presente que trata de compaginarlas. Este difícil juego tiene naturalidad y frescura y fluye sin distraer la atención sobre sí mismo. Se mueve libremente y va, de manera práctica, a mostrarnos el aspecto de la historia que interesa seguir, con una economía expresiva que resulta elo-

UNMSM

cuente. En esta estructura compacta se han dado ya las bases de la historia, se ha presentado a los personajes y al conflicto centrales y se han creado expectativas acerca del conjunto: el destino de Mamaé y su novio chileno, la relación que finalmente Belisario tendrá con su relato, las complicaciones de la historia contada y del contador de historias.

El segundo acto, sin embargo, decepciona. La obra no crecerá más en esta parte. La idea ha sido ya claramente expuesta por el autor y el tema está prácticamente agotado. Entonces todo se limita a detalles informativos sobre la peripecia de la anciana y a acumular materiales sobre el *por qué* de esta historia. Y esto es justamente lo perjudicial. El *por qué* apunta a las motivaciones, es reflexivo y estático. Este acento lo tenemos en lo que es el tiempo "presente" de la obra y el articulador de toda la historia: Belisario. Sin embargo el tiempo dramáticamente más rico es el de la historia "pasada", y se presenta en toda su fortaleza cuando toma el espacio central y se hace "presente"; es decir, cuando vemos *qué* le ocurre a la Mamaé y a *qué* la va llevando lo que le ocurre (escena de amor con el soldado chileno a través de una reja; enfrentamiento con la señora Carlota; lectura de la carta, etc.). Desgraciadamente estas escenas, que son las más interesantes teatralmente, se ven constantemente interrumpidas por las ingenuas intervenciones del infatigable —y agobiante— escritor, quien se habla a sí mismo en segunda persona y sentenciará la obra diciendo "No es una historia de amor, no es una historia romántica. ¿Qué es, entonces? (Se encoge de hombros) Nunca dejará de maravillarte ese extraño nacimiento que tienen las historias. Se van armando con cosas que uno cree haber olvidado y que la memoria rescata el día menos pensado solo para que la imaginación las traicione". Así, se nos fuerza a digerir esta reflexión-conclusión y a contemplar un aspecto que, si fuese válido, debería brotar espontáneamente de la historia que ha ido surgiendo ante nuestros ojos.

Queda pues reducida la obra a una problemática minúscula en la cual la intrascendencia de pliegues silenciosos en el pasado de seres que fueron en vida improductivos y se agotaron atrapados por su propia estupidez, es

UNMSM

insumida finalmente en las dubitaciones del escritor acerca de su propia actividad. Estos personajes se limitan a su dimensión física y no trascienden ni son redimidos porque su ingenuidad y frescura es asfixiada por el discurso del intelectual, quien nos desvía hacia los recovecos de su mucho menos interesante problemática: ¿qué más da si la imaginación traiciona los recuerdos de la vida de unos abuelos y unos bisabuelos que tuvieron en su juventud desiluciones y malos pensamientos?

Nuevamente, Vargas Llosa hace gala de maestría, y esta vez en un género que puede resultar fácilmente ingrato y hasta traicionero al escritor que no sea un *hacedor de obras.* Sin duda Vargas Llosa hace funcionar los mecanismos de su pieza y sale airoso en la elaboración de una estructura ágil, de ritmo consistente y coherencia narrativa; pero ello no impide que nos defraude la evanescencia del material tratado, lo extremadamente simple —que linda lo vacuo— de una historia frágil de la que quisiéramos rescatar algo más sustancioso que la reiteración de que existieron vidas absurdas y empequeñecidas.

La factura de la obra es enérgica y brillante y los personajes tienen rasgos capaces de convertirlos en algunos de esos inolvidables seres de ficción que resultan más reales y vivos que nosotros mismos. La escena de entrada del abuelo, por ejemplo, con los pelos revueltos después de haber sido robado en un tranvía, es de una ternura apacible y un realismo sobrecogedor, y es económica y exacta. Pero aciertos como estos no constituyen una constante en *La señorita de Tacna.* Sus posibilidades han sido achatadas y su energía menguada para dar paso a un jugueteo complaciente en el que no hay gravedad ni peso y con el que nos podemos solazar, sí, siempre y cuando mantengamos nuestras expectativas al nivel del melodrama personal, solitario y sin trascendencia que se gesta en la mente del escritor, de Belisario. ÷

UNMSM

JOTAMARIO; EL NADAISMO 20 AÑOS DESPUES / PETER ELMORE

MI REINO POR ESTE MUNDO. Editorial La Oveja Negra y Golpe de Dados. Bogotá, 1980.

Cuando la crítica colombiana se aprestaba a extender la partida de defunción del movimiento nadaísta (esa irrupción beligerante e iconoclasta de una poesía cercana a los módulos que por entonces desarrollaban los beatniks norteamericanos, a finales de la década del 50) he aquí que Jotamario (Cali, 1940), uno de los miembros de la primera hornada del movimiento, obtiene el Premio Nacional de Poesía 1980, convocado por la Editorial La Oveja Negra y la revista *Golpe de Dados*. El jurado del concurso, formado por los poetas Mario Rivero, Darío Jaramillo y Juan Gustavo Cobo Borda, ha sancionado con su fallo la vitalidad y calidad de una obra que abarca veinte años (Jotamario había publicado antes, en 1965, su único libro anterior: *El profeta en su casa*), a la vez que reivindica lo mejor de un movimiento cuyo incuestionable efecto en el desarrollo ulterior de la poesía colombiana ha sido anotado por Samuel Jaramillo.[1]

Antes de hablar de *Mi reino por este mundo*, el libro premiado que Jotamario caracteriza como un grupo de "doce cuadernos trajinados entre el estiércol y las rosas de los vientos y los caminos", vale la pena hacer un sucinto recuento histórico del nadaísmo, destinado a situar mejor la obra de Jotamario.

El nadaísmo surgió en 1958 con un provocador Manifiesto suscrito por Gustavo Arango, el fundador del movimiento. Arango, hasta entonces un convencional periodista que había apoyado notoriamente la dictadura del general Rojas Pinilla, convocó rápidamente a un núcleo de jóvenes disconformes procedentes de la pequeña burguesía pauperizada mediante una propuesta que trascendía los linderos de la escritura poética. Arango dice: "El nadaísmo, en un concepto muy limitado, es una revolución en la

1. "Cinco tendencias en la poesía post-nadaísta en Colombia". En: *Eco*, Tomo XXXVII, Nos. 2/3/4, Bogotá, junio-julio-agosto de 1980. Pg. 371.

UNMSM

forma y en el contenido del orden espiritual existente en Colombia. Para la juventud es un estado esquizofrénico consciente contra los estados pasivos del espíritu y la cultura". Marcados por el existencialismo (Sartre, Kierkegaard), el surrealismo (Breton), la poesía de Mallarmé y la narrativa de Gide y Kafka, los nadaístas se lanzan a un combate contra todas las instituciones vigentes en Colombia, combate cuyo propósito no es la destrucción del orden establecido sino la "desacreditación de ese orden", como señala el Manifiesto fundador. Hay aquí, desde el principio, una nota de marcado quijotismo bohemio que signará el curso de los nadaístas y que explica su desenfrenada práctica de promoción de escándalos, práctica que les concederá una resonancia nacional nunca antes lograda por grupo literario alguno en Colombia, a la vez que les abrirá las páginas literarias (y a menudo las policiales) de los periódicos colombianos. La inclusión de Jotamario en el nadaísmo se produjo en 1958, cuando los nadaístas pidieron la sustitución del busto de Jorge Isaacs por el de Brigitte Bardot. Desde entonces, Jotamario se convirtió en un enérgico y representativo miembro del grupo, publicando poemas suyos en la antología colectiva *13 poetas nadaístas* (1963), editando en el periódico *El Crisol*, de Cali, poemas de Allen Ginsberg, Ernesto Cardenal, Vicente Huidobro, así como extractos de la *Antología de la poesía surrealista*, de Aldo Pellegrini, entre 1959 y 1962. Serán estos, años de contacto regular con grupos análogos en América Latina: la correspondencia nadaísta abarcará a "Los mufados" argentinos, los "tzanticos" ecuatorianos, los componentes de "El techo de la ballena" venezolanos y los animadores de la revista *El corno emplumado* de México; es decir, a todos los exponentes de lo que Stefan Baciu, en 1966, llamaría la "beat generation" latinoamericana. Es interesante anotar, por otro lado, que precisamente en 1966 Jotamario editó el único número de la revista *El ojo pop*, reproduciendo textos del Marqués de Sade y de Lautreamont (lo cual resulta significativo si tenemos en cuenta que Jotamario practica una estética de lo feo y exalta las fuerzas eróticas en contraposición a la rutina de la moral burguesa).

El nadaísmo, al igual que sus antepasados surrealistas y dadás, se desarrolló a través de pugnas y debates que sir-

UNMSM

vieron para dinamizar el movimiento pero que condujeron también a alejamientos y rupturas: en el primer caso se encuentra la polémica entre el grupo de Medellín y el de Cali en 1959; los nadaístas de Medellín reclamaron a sus compañeros de Cali un vitalismo anárquico más resuelto, diciéndoles: "Hemos elegido, por encima de toda fe, la ética de la derrota y de la ignominia. Le cantamos a los bajos instintos y exaltamos a la categoría de virtud todo lo despreciado por la moral burguesa. Sean crueles y sádicos. Insulten a la belleza. Vomítense en lo sagrado. Ríanse de todo y de todos. Ríanse de ustedes mismos. Vivan hasta el agotamiento. La muerte no existe". Sin duda Jotamario, miembro del grupo de Cali, tomó cuidadosa nota de estos consejos. Pero, como antes decía, también hubo debates que desembocaron en ruptura; esto ocurrió con el propio fundador del grupo, Gustavo Arango, quien pretendió encauzarlo hacia una línea mística y menos beligerante. Los nadaístas le contestaron quemando su efigie en el Puente Ortiz de Cali, en 1963: el Papa nadaísta había sido excomulgado por sus seguidores. Cuando murió, en un accidente automovilístico ocurrido en 1976, Arango era parte del archivo del nadaísmo ortodoxo, pero había calado en algunos de sus miembros. A ellos les dice Jotamario en 1980: "Del existencialismo de los 60, de la podredumbre interior, del suicidio en potencia, de la vida no vale nada, pasé por obra y gracia de la gracia y no de la obra al misticismo sicodélico de los 70, al esplendor interior, a la exaltación generosa de las potencias de la vida y a la promesa extraterrestre de la salvación".[2] El sentido radicalmente anti-metafísico de un título como *Mi reino por este mundo* se aclara considerablemente a partir de esta cita.

Mi reino por este mundo, cuyo título constituye un ingenioso parafrases de célebres citas de Jesucristo y de Ricardo III, es un libro que acoge la mayor parte de la producción poética de Jotamario, en un prolongado lapso que va desde 1958, con "Zona de tolerancia", hasta llegar a 1980, con "Los pasos recogidos", título que alude a *Los pa-*

2. "Mi reino por este mundo". En *Libros* Nº 25. Bogotá, octubre, 1980. Pgs. 12 y 13. Las demás referencias de Jotamario al libro aquí comentado provienen de esta misma fuente.

UNMSM

sos perdidos de André Breton y a la novela homónima de Alejo Carpentier. El libro se encuentra organizado cronológicamente en cuatro secciones, lo que permite observar la evolución de Jotamario así como la notoria unidad temática y formal de su obra. La primera sección, "Zona de tolerancia", recoge poemas que van de 1958 a 1962: es decir, está situada en los años aurorales del nadaísmo. La segunda, la más breve y débil del libro, denominada "Zen & Santidad", trae poemas escritos entre 1962 y 1964. La tercera sección, dividida en siete cantos, se llama "Cantando con cantáridas" y los poemas que la conforman se escribieron entre 1966 y 1979. Por último, la sección final del libro, "Los pasos recogidos", fue escrita en 1980 y constituye una reivindicación de la palabra en tanto hecho comunicativo, del erotismo anti-convencional y conserva la temática anti-institucional de su obra anterior.

"Zona de tolerancia" (1958-1962) se abre con un epígrafe de Cassius Clay: "Yo soy el más grande/ Yo soy el más lindo/ Yo soy el rey". Agresivamente, esta cita introductoria expresa el egocentrismo de Jotamario (por otra parte, característico en los nadaístas) pero también revela elocuentemente el anti-intelectualismo de quien, a lo largo de su producción, ha echado mano con frecuencia de elementos propios de la cultura del mass-media, de los sectores populares urbanos de los que procede. El poema inicial del libro, titulado "Carta de presentación", junto a la megalomanía previamente indicada, define el estatuto de la actividad poética para el autor nadaísta: "Y aunque en cierta ocasión llamóse a Sí Mesías/Desadaptado o/ Genio o/ El Que se anuncia/ no es más que El Que todo lo ve/ pero Lo Calla/ y le da vuelta a todo entre la boca". El poeta es, entonces, un testigo burlón que no pretende asumir un rol profético pues carece de alternativa. En este mismo poema la huella de Ginsberg se hace patente: "Jotamario penetra en los supermercados/pensando siempre en lo que habrá más acá del horizonte"; a la vez, se reitera la vocación por consignar lo terrestre y cotidiano. Por último, el poeta reivindica su calidad demoníaca, bajo el evidente influjo de la concepción del "poeta maldito": "yo soy el que no hay/ el quinto malo/ yo soy el mal que por bien no ha venido".

UNMSM

En el poema "Dumbo ejecuta una pirueta" aparece una obvia alusión al surrealismo, en los versos que dicen: "otro se llevó la mirada/ al subconsciente/ y se puso a escribir lo que ya estaba escrito en la Escritura". Si bien el nadaísmo, en tanto movimiento, sigue la pauta lúdicamente subversiva que marcó el surrealismo, es importante recalcar que Jotamario no sigue los principios de la escritura automática sino que aspira a ser el cronista rebelde de lo que se encuentra "más acá del horizonte".

La crítica zahiriente y humorística contra las instituciones aparecen sobre todo en "La policía de Manizales (bala da)" y en un extenso poema evocativo de los años escolares: "Santa Librada College". Burlonamente, el colegio es definido como "tea noatea/ mildoscientos alumnos" y los detentadores del poder al interior de la escuela son escrupulosamente desprestigiados: "los vigilantes y los profesores/ tomaban tinto mientras/ se robaban las bicicletas". La literatura tradicional cae también bajo los dardos del poeta: "El profesor de literatura/ que no había leído a Jacques Prévert/ ni a Breton/ nos enseñaba a rimar como Fray Luis de León/ y nos decía/ que "la maría"/ era casi una poesía"; por supuesto, el catolicismo no se libra de las ironías de Jotamario, que dice: "el profesor de religión/ nos exhortaba/ al arrepentimiento/ nos hacía pruebas sobre/ la existencia de Dios/ escuchaba mis objeciones/ con abatimiento de crucifijo/ y a él y a Dios/ los salvaba/ la campana". Pero la vena rebelde de Jotamario lo conduce a ridiculizar incluso a quienes se proponen transformar el orden de cosas existente; es así que afirma: "en el interior de los sanitarios/ junto con otras frases/ burguesas/ leí las primeras protestas revolucionarias".

En esta poesía inicial de Jotamario se encuentran ya las claves de su poesía posterior: humor corrosivo, espíritu ácrata, prosaísmo deliberado, asunción de la cultura de consumo masivo, egocentrismo desafiante.

"Zen & Santidad", breve conjunto de poemas pertenecientes al lapso que va de 1962 a 1964, posee menos riqueza significativa que la sección anterior y responde a la época de rechazo al curso místico adoptado por Gustavo Arango. Jotamario lo califica de "poema largo" destinado a "redimir a Buda de esta sociedad occidental que lo ha convertido en cenicero". Sin vacilar ante la proca-

UNMSM

cidad para escarnecer al orientalismo, dice en el poema "Nada más bello que lavarse los dientes con...": "Escribir en el muro como propósito del día/ Amortiguar el odio/ Mírate el pene mientras duermes". En otro poema, "Yo, Jotamario, nacido en pleno siglo XX", grafica irónicamente la inutilidad de toda reflexión trascendental: "Sobre un grano de arena del universo/ tendido a meditar sobre el grano siguiente/ (sobre los 9 granos de éste nuestro sistema solar/ y sobre los millones del solar del vecino)". Ante la propuesta de una ética basada en el bien y en la renunciación de la violencia, el "poeta maldito" que hay en Jotamario afirma: "Somos santos no porque practiquemos el bien/ sino porque tan-bién practicamos el mal", en versos del poema "La santidad de nuestros nombres". Sentencioso y socarrón, Jotamario niega toda lucubración metafísica con el siguiente argumento: "El problema de la existencia de Dios/ es un problema de Dios/ no nuestro, que existimos". En suma, el manejo del prosaísmo y la ironía sostienen esta monotemática sección del libro. El silencio se cierne sobre el poeta durante dos años, cuando inicia la escritura de los poemas que conforman la sección tercera, "Cantando con cantáridas".

"Cantando con cantáridas" une, desde el título, dos términos contradictorios: por un lado, el "cantar" (la poesía, junto a la cual aparece la actividad erótica); por el otro, las "cantáridas" (las llagas que los "mendigos", es decir, la masa, amenazan con lanzarle al poeta, como dice el poema "Cantando con cantáridas"). A partir del antagonismo entre un polo que agrupa los valores negativos de la degradación por la rutina y la muerte frente al otro que aglutina al erotismo libremente asumido y a la rebeldía poética, se van configurando los siete cantos que forman esta sección. No hay, sin embargo, una partición maniquea entre los dos polos que articulan la visión del poeta: el amor puede estar contaminado por la rutina burguesa y un personaje del espectro familiar, como el padrino Jorge Giraldo, puede ser lo bastante amoral como para merecer la simpatía de Jotamario. Hay que anotar, además, que la categoría "burgués" aparece en Jotamario con el valor semántico que le otorga la ideología de la bohemia y no con el sentido clasista que posee en el materialismo histórico.

UNMSM

De los siete cantos que forman "Cantando con cantáridas" los que mejor ilustran la concepción de Jotamario son el segundo, "Armas de fuego"; el sexto, "Coitus interruptus"; y el séptimo y último, "Cadáver insepulto". Estos tres cantos previamente mencionados testimonian ejemplarmente la visión que el autor tiene de sus temas centrales en esta sección; de temas como el valor de la actividad poética, el erotismo como fuente liberadora pero trabada por serias limitaciones, de la muerte como la forma más altamente deshumanizadora de la violencia.

El canto segundo, "Armas de fuego", es calificado por Jotamario como un conjunto de "alusiones lúdicas a la realidad anecdótica" sin embargo, es bastante más que eso: un poema como "Defensa personal" constituye todo un Arte Poética en la que subyace la ética quijotesca del nadaísmo. Los versos finales del poema dicen: "Y a trompadas tumbo lo turbio/ desatornillo la injusticia/ con un par de patadas yo remato a mis enemigos". "Armas de fuego", como el propio título lo indica, se centra en el tratamiento de la violencia, uno de los tópicos recurrentes en la obra de Jotamario. La violencia es encarada burlonamente y haciendo uso de elementos del western en el poema "Saloon": "el hombre que servía los licores no pudo reprimir una lágrima/ El asesino del Señor Gato no tenía entraña en su sitio". Por otra parte, en "Los novios de la no violencia", lo violento aparece como una fractura sarcástica de la conducta esperada: "Después a la casa de mi novia dirigí mis pasos/ y le dije amiga mañana me caso/ vengo a despedirme porque a ti también te quería/...".

Del canto sexto, "Coitus interruptus", reseña Jotamario: "El momento supré, la palabra llegando al clí, la confesión confusa a tiro de orgás..." Los poemas de este canto gravitan sobre el eje de la imposibilidad de consumar el amor y la consiguiente necesidad de acudir a sucedáneos más primariamente sexuales. En el poema "Olvido de Dios" se postula la ausencia de un genuino erotismo comunicador, al decirse: "Hágase el amor/ palabra no dicha por Dios ni un día después del último". La inexistencia de un afecto que consagre las necesidades liberadoras humanas se reitera en el poema "Raya en el techo del amor", a través de unos versos que alteran la sintaxis y la concordancia gramaticales: "Nosotros te amo yo me amamos vosotros

UNMSM

ámate tú han/ muerto". Ante esta situación, la alternativa que se hace viable es la de la desinhibición de los impulsos fisiológicamente sexuales"; es así que, en "El macho cabrío", el poeta dice: "Pero también ya no aguantarte y mandarle la mano al/ curvo culo de la mujer del más prójimo/ y rayarle la madre a quien se disguste". En esta misma orientación se inscribe el poema "Colegiala desnuda": "Regresa a su casa la niña que querría ser/ desencuadernada/ Que gustaría ser repasada por un lector ávido de conocimientos". Sin embargo, aunque el amor es irrealizable en cuanto paradigma, de todas maneras la relación de pareja resulta la posibilidad más intensa de existencia; de ahí que en "Cinta de vaqueros" se diga: "No tengo nada más bello que la porquería de tu amistad,/ me dijiste colocando el caracol de tu mano en mi oreja en/ el cine,/ y nada más aborrecible".

El canto séptimo, "Cadáver insepulto", gira sobre el tema de la degradación existencial y su expresión última en la muerte. El poeta ha pasado ya su adolescencia y el marco urbano, constante en la obra de Jotamario, resulta asfixiante y aniquilador. En el poema "Poeta de la Ciudad" dice: "El poeta de la Ciudad yace a sus pies desnudo,/ la boca abierta, las palabras/ chorreando repugnantes,...". La sensación del decurso del tiempo y el obligado acceso a la edad "madura" produce un sentimiento depresivo expresado irónicamente en el poema "Cordón umbilical": "Me hice profeta para matar el tiempo/ hasta que el tiempo de mi muerte tocó a mi puerta de improviso". Idéntico sentimiento, pero manifestado con inusual patetismo, aparece en "Palabra de muerto": "Vivo como si ya estuviera muerto/ Por eso no me preocupan las palabras finales/ Ni el exceso de escoria en el cenicero". Retornando a "Cordón umbilical", hay que resaltar que Jotamario mantiene intacta su megalomanía, como lo demuestran estos versos: "Al yo nacer la Pitonisa,/ prevalida de no se sabe qué dotes,/ dijo a mi madre que escogiera entre estos dos privilegios:/ que al yo cumplir los veinticinco años recibiera un/ millón de pesos/ o fuera el mejor poeta del mundo./ Y la bruta escogió que fuera el mejor poeta del mundo". Pese a todo, Jotamario no se resigna a ingresar a la solemne "edad de la razón". "Cantando con cantáridas" potencia el prosaísmo de la poesía anterior de Jo-

tamario, combinándolo con la corrosión de su humor en un conjunto cuya arquitectura demanda una lectura intertextual. En esta sección es claramente perceptible la madurez de la poesía de Jotamario y la consolidación definitiva de su lenguaje.

La cuarta y última sección del libro, "Los pasos recogidos" (1980), es descrita por el poeta como "un volver hacia atrás la vista en busca de la mujer de Lot para echarle un polvo de sal por detrás del hombro". No se trata en realidad de un conjunto de poemas evocativos sino de una recapitulación en toda la línea de las constantes temáticas de la poesía de Jotamario y una reafirmación en la ética nadaísta, basada en la libertad individual y el amoralismo, así como en el rechazo al aparato ideológico del orden establecido. Aparece también una reivindicación del lenguaje, ya presente en "Cantando con cantáridas", asumiéndolo como una instancia reveladora y demistificadora de la realidad más que como herramienta estética. Esta óptica resulta sumamente visible en el poema "La palabra palabra", en los versos que dicen: "Palabra/ de quien Dios es una criatura/ cáscara de todas las cosas/ sobretodo de lo invisible/ acompáñame por el mundo/ devélame tus paisajes/ penétrame de sensaciones/ y depárame tu conjuro contra los guiños de la muerte".

El poeta reacio al compromiso político y autocomplaciente en su "revolucionareidad interior" reaparece nítidamente en "Canción de Simona Coral": "Todo el tiempo pasaba ensayando, leyendo marxismo,/ criticando mi estilo machista según decía ella/ mi visión del mundo, mi prosa bastarda,/ mis capacidades puestas al servicio del ocio y del vicio,/ insinuando que le gustaría que fuera otro Brecht".

La sexualidad como modo de contestación a la pasividad existencial burguesa retorna con claridad en el poema "Paja en el ojo del vecino": "Volvemos a cerrar las cortinas/ y encendemos la chimenea/ para que nuestras sombras chinescas/ escandalicen la beatería/ Haremos el amor en el acto". Sin embargo, la sexualidad (más propiamente, el erotismo) constituye también una forma de relación sin ataduras que se instala en la cotidianeidad. Esta percepción de Jotamario se hace explícita en "Desagravio a Simone" no obstante ser una burlona réplica a

UNMSM

Sartre: "Oigo música de tu stereo,/ en tu silla me siento,/ veo el cielo por tu ventana,/ todos los días en ti me acuesto/ y de ti me levanto y vuelvo a tu cuerpo./ ¿Es posible que no te ame?".

"Los pasos recogidos", como el propio título señala, intenta una revisión del itinerario artístico y vital del poeta. De esta revisión se infiere como resultado la constatación gozosa del acierto en la elección de la ética y la estética nadaísta. El último poema del libro, "Santa Librada College two", concluye con unos versos que son en sí toda una síntesis de la concepción de Jotamario: "espero que mi padre/ (que en paz descanse)/ piense hoy que en esta vida/ que no es muy larga/ no importa no graduarse/ bachillerato/ si uno es perseverante/ y a largo plazo/ tiempo le dan la risa/ y la poesía/ para sacarse el clavo/ y volver a clavarlo del otro lado".

En suma, *Mi reino por este mundo* configura un ciclo poético coherente y representativo de la corriente nadaísta. Jotamario se instala en un lenguaje prosaico que deliberadamente transgrede la norma del verso tradicional (incluido el libre), haciendo uso de procedimientos narrativos. A este prosaísmo va aparejado un fuerte antiintelectualismo que se resuelve a través de un original acercamiento a la "subcultura" consumida por los sectores populares urbanos. Las imágenes, usualmente chocantes, tienden a fracturar lo convencional mediante el recurso del humor, palanca principal de la vocación demistificadora del poeta. Será, sin embargo, a través de la reivindicación de lo erótico que Jotamario alcance a enfrentarse mejor a la rutina del Sistema. La rebeldía irónica del autor, que se justifica a partir de su innegable ingenio, no logra enfilar contra el Poder que repudia. Pero, en última instancia, esa incapacidad proviene de los propios límites ideológicos de una corriente bohemia como el nadaísmo; al Jotamario de 1980 se le puede aplicar certeramente la crítica que Estanislao Zuleta efectuó en julio de 1958: "El nadaísmo pretende oponerse a la sociedad burguesa con los valores de la soledad, la intuición irracional, la arbitrariedad, la calavera y el 'motilao'. La sociedad burguesa no lo considera su antinomia. Ella tiene razón: su antinomia no es ese hijo descarriado". ÷

UNMSM

ESTETICA Y MARXISMO / ROBERTO MIRO QUESADA

Giuseppe Prestipino

LA CONTROVERSIA ESTÉTICA EN EL MARXISMO. Editorial Grijalbo, México, 1980.

Esta obra de Prestipino intenta ofrecer al lector un panorama de las distintas posiciones que se han dado, dentro del marxismo, con respecto al fenómeno artístico. Aunque no se hace un análisis propiamente tal de las ideas de Marx y Engels sobre el fenómeno estético, se parte de ahí para delinear el derrotero, o los derroteros, que la teoría estética ha seguido desde Marx hasta nuestros días. Prestipino encuentra en Marx y en el marxismo subsecuente tres perspectivas diversas: la perspectiva sociológica, que privilegia las relaciones sociales y los elementos ideológicos al interior de las obras de arte; la perspectiva gnoseológica, que resalta el contenido de verdad del arte como reproducción de las realidades objetivas; y la perspectiva praxeológica, "que investiga la génesis material-formal de las modalidades estéticas a partir de las de la actividad productiva material" (p. 16). Marx no sugiere la existencia de una lógica unitaria que una estas tres perspectivas, como lo sostiene Prestipino, pero él se pregunta si no sería posible encontrarla, deduciéndola de los procedimientos clásicos empleados por Marx, poniendo de manifiesto los estratos más profundos de la estructura económico-social y las categorías más simples que las manifiestan.

La estética no tuvo un tratamiento sistemático en las obras de Marx y Engels, encontrándose dispersa y un poco por todas partes. Esto explica, en cierta medida, las viscicitudes por las que ha atravesado la concepción estética en los seguidores de Marx. Una propuesta de periodización de la historia de la estética marxista sería la siguiente:

—Una fase marx-engelsiana, que concibe los orígenes del arte a partir del trabajo; el arte es considerado como una instancia cognoscitiva y desalienante.

—Una fase de la Segunda Internacional, muy preocupada con la tendenciosidad y el partidismo del arte (Lafargue,

UNMSM

Mehering, Plejanov, Kautsky y Clara Zetkin). Esta fase se desarrolla hasta principios del presente siglo.

—Una fase llamada de transición, donde la praxis ocupa el lugar central (Rosa Luxemburgo, Liebknecht, Lenin).

Dentro de lo que podría considerarse como marxismo clásico, hay dos nombres sobresalientes en lo que al análisis del fenómeno estético se refiere: Plejanov y Lukacs. En Plejanov hay un exceso de sociologismo —al igual que en algunos de la Segunda Internacional— proveniente de Darwin y Spencer. Lukacs, fuertemente influenciado por Hegel, adjudica al fenómeno estético un nivel gnoseológico como reflejo de la realidad. Es decir, el arte es una instancia derivada de una realidad más honda y significativa, determinada por la instancia económica.

Frente a esta "ortodoxia" marxista se desarrolla, sin embargo, otra perspectiva encarnada en la Escuela de Frankfort, que surge como una reacción al sociologismo y al economicismo de las posiciones stalinistas. Prestipino se refiere únicamente a Marcuse, dejando de lado los puntos de vista de Adorno y Horkhaimer, tan importantes, sin embargo, en las indagaciones estéticas. Lo que en realidad hace Prestipino es dividir su exposición a partir de líneas conceptuales y no tanto de autores, y en estas líneas nombra únicamente a las figuras más representativas. La obra está dividida en dos partes. La primera consta de tres capítulos: uno dedicado a la estética de Marx y a la estética marxista, que es más o menos lo que hemos resumido; otro capítulo lo dedica a lo que llama las funciones culturales y los niveles de lo estético; el tercer capítulo lo denomina historicidad y caducidad del arte. La segunda parte está dedicada sobre todo a la estética marxista italiana.

Una de las líneas de investigación que Prestipino propone y que desarrolla de manera interesante, es la distinción entre el nivel de lo estético y el nivel de lo artístico. Lo estético sería sobre todo una forma de la retoricidad; es decir, las primeras expresiones ornamentales o las primeras formas más directamente evocadoras. Lo artístico, por el contrario, supone una elevación cognoscitiva, un evocar el todo. Lo estético, en cierta forma, está ligado a lo utilitario (que por alguna razón debe ser adornado), mientras lo artístico conlleva un sentido "ocioso" del goce (el goce estético por el simple placer del goce). Prestipino encuentra que

UNMSM

esta diferenciación ilumina los trabajos etnográficos de Levi-Straus, Marcel Maus y hasta Huizinga, haciéndolos más valiosos para una perspectiva marxista. En la estética contemporánea la distinción entre lo estético y lo artístico ha sido propuesta, muy rigurosamente, por Jan Mukarovsky, "el eminente representante de aquel afortunado punto de contacto entre las experiencias literarias de los formalistas rusos de los años veinte y las primeras escaramuzas occidentales de la lingüística estructural post saussuriana que fue el Círculo Lingüístico de Praga" (p. 75). Para Mukarovsky, la función estética incluye el nivel artístico, aunque no coincide con él, pues el nivel estético tiene un campo de acción más vasto. Esto lleva a una diferenciación entre valor artístico y norma estética, que coincide con las especulaciones de Gramsci entre expresiones cultas (de las clases cultas) y las de extracción popular (cultura llamada folklórica). Prestipino nos hace una excelente presentación de estas especulaciones de Mukarovsky y Gramsci, tocando de paso las de Croce.

Otra de las líneas de investigación que propone Prestipino es la relativa a la historicidad y caducidad del arte (título del capítulo III de la primera parte). Según Marcuse, y no obstante su adhesión a la raíz histórica del arte, no puede hablarse de una desaparición histórico-relativista del concepto de arte; la relación hombre-naturaleza es el principio constitutivo de cualquier experiencia estética, lo que garantiza la supervivencia del arte a través del tiempo. Levi-Strauss, en cambio, ve en el arte una función colectiva de comunicación, que luego será asumida por la escritura, con lo cual el arte se torna individual e individualizante; es decir, la agonía del arte es irreversible, y empezó mucho antes de nuestra era tecnológica. ¿Puede hablarse, entonces, de la crisis del arte (y con ello de su posible muerte)? ¿O solamente sería lícito referirse al arte de una época de crisis (y con ello quizá de su 'eternidad')? ¿O quizá cabría una tercera posibilidad, la de considerar que el arte, siendo históricamente determinado, responde a ciertas características adquiridas por el ser humano en el momento de su entrada en la cultura? Si esta última posibilidad es la correcta, entonces el psicoanálisis debe ser incorporado al pensamiento marxista, como lo sugiere Prestipino (y antes

UNMSM

que él Lacan y Althusser). En todo caso, la lectura de este excelente trabajo de Prestipino puede ayudar a deslindar posiciones y a aclarar el panorama.

MILLAN: LA CONVICCION HISTORICA / EDGAR O'HARA

Gonzalo Millán

LA CIUDAD. Canadá, Les Editions Maison Culturelle. Québec-Amérique Latine, 1979, 121 pp.

En la excelente *Antología de la poesía chilena contemporánea* (Santiago, Edit. Universitaria, 1971) de Alfonso Calderón, se recogen estas opiniones que el entonces jovensísimo Gonzalo Millán había manifestado tres años antes en la revista *Trilce* con motivo de la aparición de su primer libro, *Relación personal:* "El yo, hombre, y el tú, mujer, en una relación de amor subjetiva en la que cada uno tiene necesidad del otro como cosa, constituyen el eje de la mayoría de estos primeros poemas. No creo posible realizar ahora una poesía social, entendida como preocupación y apertura hacia los demás hombres sin antes profundizar y resolver las interrogantes que me presenta el enfrentamiento con este ser que tiene la calidad de primer otro (...) Por último creo que antes de nada es preciso alcanzar ese yo que realmente es. Sólo en el momento en que el yo *sea*, se verá *ser* también al tú y al ellos, y entonces se podrá hablar de un verdadero primer paso, cuyo atrás o adelante estará por verse".

La crítica recibió con entusiasmo el libro de un poeta de 21 años (nacido en 1947) que mostraba una suerte de salto consagratorio en el dominio del verso y el tono entre intimista e irónico. No en vano un poeta mayor, Gonzalo Rojas, incluiría luego su nombre en la lista de un poema suyo que se viene convirtiendo en bola de cristal para la lírica chilena. Titulado "Al fuego eterno", el poema figura en *Oscuro* (Caracas, Monte Avila, 1977) y dice en sus versos finales: "Ahora/ Lihn/ tiene la palabra, Hahn,/ Millán; ¿dónde,// por dónde/vienen/los otros?"

UNMSM

Sin embargo, esos otros son los que el exilio, interior o exterior, dictamine. Nuevamente la historia demuestra que su curso, aunque en las manos del hombre, marca los hitos de todo sentimiento artístico. Es indudable que desde el Golpe Militar existe una literatura chilena desde ese exilio y contra la Junta. No es la única literatura —y no tiene que ser la mejor, digamos— pero sí ha merecido un calificativo adecuado: resistencia.

Hay muchos libros de poemas que testimonian lo ocurrido en el país del sur. Por lo menos dos fueron premiados por Casa de las Américas. *La ciudad* de Gonzalo Millán se integra a esa lista que tiene momentos de brillo y de opacidad, si hablamos en el nivel que les concierne y que es el literario. Pero lo que, a mi entender, distingue a *La ciudad* de otros libros de poemas es el notable trabajo que Millán ha llevado adelante por espacio de cinco años, escribiendo desde que salió de Chile (diciembre del 73) por distintos sitios (Costa Rica, Canadá) y en diversas condiciones. También es necesario indicar que Millán tiene obra inédita, anterior y paralela a *La ciudad*, que tal vez sea publicada en breve. Esta indicación viene al caso porque *La ciudad* parece ser un poema único pese a estar presentado en 68 partes, que no tendrá una continuación inmediata en la escritura de su autor.

Imagino que con el mismo rigor que ya lo caracterizaba a los 21 años, Millán debió levantar *La ciudad* después de arduos ejercicios estilísticos. No creo que este libro sea lo mejor de Gonzalo Millán, pero reitero la evidente fuerza expresiva que le impuso hasta casi convertirlo en una crónica tan monocorde como los discursos, decretos y existencia de los militares de su país.

El recurso de Millán es simple, pero considero que haber llegado a él debió costarle algunos insomnios. Se trata de una escritura en proposiciones (cada una es un verso) regida por una asociación nada libre de palabras clave, sean verbos o sustantivos. Mediante repeticiones crea lo que le interesa, una atmósfera: "Andan los relojes./ Andan los planetas./ ¿Cómo andamos?/ Ando a tropezones./ Ando enfermo./ Ando con hambre./ Ando sin plata./ Ando andrajoso./ Ando sucio./ Ando solo./ Ando con miedo./ Ando huyendo./ ¡Andate! me dijeron./ Andan tras de mí./ Ando por

UNMSM

los andenes./ ¡Andando! Adiós./ Los Andes están nevados" (número 3).

Este ejemplo, que no es de los mejores, lo escogí por dos razones: el yo que habla ya no es el mismo que aludía Millán en sus declaraciones de 1968; además este poema es una excepción a la regla de distanciamiento objetivo y de una presencia social que encarna verbalmente su tragedia cotidiana. Es en este sentido que Millán clarifica un testimonio haciéndolo más vivo a través de la palabra. Quizá la monotonía impuesta al libro (salvo el poema 38, que está en cursiva y no sigue las pautas fijadas) es deliberada. Puede ser. Pero cierto es que por momentos atosiga y en algunos casos pierde intensidad. Ese era el riesgo y Millán lo sabía de seguro, quién sabe si por no ajustarse a una expresión de influencia brechtiana: "Alborea./ ¡Quiquiriqui! cantan los gallos./ El rocío aljofara las flores./ El lechero pasa al amanecer./ El suplementero reparte diarios./ Los centinelas trasnochan./ Los amantes se amanecen./ Los astrónomos trasnochan./ El tirano duerme./ El tirano ronca./ Despiertan los detenidos./ Los agentes amanecen torturando./ Relevan a los centinelas./ Se oyen alarmas de relojes./ Los madrugadores bostezan./ Las patrullas se retiran./ El bostezo es indicio de sueño./ Termina el toque de queda./ Las campanas llaman a maitines./ El alumbrado se apaga./ Las luciérnagas desaparecen./ Se apaga la luz del faro./ Raya el día./ Amanecieron paredes rayadas./ Hoy es el aniversario de su muerte./ Hoy es 11 de Setiembre./ Todos los años amanecen paredes rayadas./ Panfletos amanecen en las calles./ Los dispersa el viento./ Recuerdan los durmientes./ Los trabajadores recuerdan./ La ciudad recuerda./ Amanecen velas en su tumba./ Los soldados patean las velas./ Amanecen flores en su tumba./ Las pisotean botas de soldados./ Aniquilaron la Moneda./ Destruyeron la ciudad./ No podrán aniquilar su recuerdo" (número 47).

Son notorias las conexiones con el lente cinematográfico: los versos semejan tomas de una realidad convulsionada, hecha pedazos pero con los corazones de pie. Millán recoge en su visión todos los elementos que harán de *La ciudad* un caldero vivo; de allí que las asociaciones, por más raras que parezcan, cumplen una función de contexto y revierten significado sobre el poema en general. Imágenes que son síntomas de un malestar colectivo dentro

UNMSM

de un vivir que también conoce de traiciones, complicidad, hipocresía y rutina: "Se distrae mirando por la ventana./ La ventana cae a la calle./ La calle está desierta./ El agua cae a raudales./ Aquella casa es más grande que ésta./ Esta casa es más pequeña que aquélla./ Frente a la ventana está la iglesia./ En la iglesia hay una boda./ Es imprudente tocar campanas durante una tormenta./ La lluvia le caló todo el vestido./ El novio se caló hasta los huesos./ Fue un enlace feliz" (número 18).

Pero el poeta tiene una posición y una alternativa. ¿Cómo ofrecer una alternativa en un poema? Aquí está el talento de Millán a la orden del día. Sin decirlo explícitamente, *La ciudad* deja entrever que su lectura política no se detiene en las fronteras de un tiempo cronológico. El conocimiento del presente alienta a la acción. Pero sólo el conocimiento del pasado —y de sus errores— puede convertirse en el arma más útil: "El río invierte el curso de su corriente./ El agua de las cascadas sube./ La gente empieza a caminar retrocediendo./ Los caballos caminan hacia atrás./ Los militares deshacen lo desfilado./ Las balas salen de las carnes./ Las balas entran en los cañones./ Los oficiales enfundan sus pistolas./ La corriente se devuelve por los cables./ La corriente penetra por los enchufes./ Los torturados dejan de agitarse./ Los torturados cierran sus bocas./ Los campos de concentración se vacían./ Aparecen los desaparecidos./ Los muertos salen de sus tumbas./ Los aviones vuelan hacia atrás./ Los 'rockets' suben hacia los aviones./ Allende dispara./ Las llamas se apagan./ Se saca el casco./ La Moneda se reconstituye íntegra./ Su cráneo se recompone./ Sale a un balcón./ Allende retrocede hasta Tomás Moro./ Los detenidos salen de espalda de los estadios./ 11 de Septiembre./ Regresan aviones con refugiados./ Chile es un país democrático./ Las fuerzas armadas respetan la constitución./ Los militares vuelven a sus cuarteles./ Renace Neruda./ Vuelve en una ambulancia a Isla Negra./ Le duele la próstata. Escribe./ Víctor Jara toca la guitarra. Canta./ Los discursos entran en las bocas./ El tirano abraza a Prat./ Desaparece. Prat revive./ Los cesantes son recontratados./ Los obreros desfilan cantando/ ¡Venceremos!" (número 48).

Sobran los comentarios a este poema que, dentro del lenguaje del libro, es uno de los más contundentes, si no

UNMSM

el mejor. Gonzalo Millán debe sentir muy lejanas sus impresiones de la revista *Trilce*. No se trata solamente de la madurez vital y poética. Hay algo más profundo y fidedigno: una convicción histórica que es el aliento de una voz sedimentada en su bondad, la apasionada materia del verbo hecho justicia.

UNMSM

Bibliógrafías / *POESIA PERUANA DEL SIGLO XX (III. 1931 - 1935)* / MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

1931

Cheme, Rosa Felicia. *Jardín de Lima.* Lima, Editorial "Múltiple", 1931. 60-[1] p. "Una primicia" por J. A. Guimet: p. 4. "A manera de prólogo" por Carlos Ríos Pagaza: pp. 5-8.

[277

Hernández, José A. *Tren.* Lima, Editorial F. E. Hidalgo, [1931?] [3]-23 h. [Prólogo por] Martín Adán: pp. [3-4].

Incluye una poesía de Enrique Peña: "(En el libro de José Hernández)" (p. [5]).

[278

Niño, Emiliano. *Del pasado; poesías por...* (*) Madrid, Blas S.A. Tipográfica, 1931, 200 p.

[279

Peña, Enrique. *Cinema de los sentidos puros.* Lima, Editorial F. E. Hidalgo, [1931]. [30] h.

[280

Varallanos, José. *Ciencia de la paloma i trébol.* Lima, Editorial F. E. Hidalgo, 1931. 69 p.

"145 ejemplares numerados con autógrafa".

"Distribución gratuita".

[281

UNMSM

1932

COLLANTES Y ARANA, Oscar. *Balumba; poemas por...* (*). Cajamarca, Empresa Tipográfica, 1932. 70 p.

[282

MARAVI, Juan M. *Brisas serranas.* Lima, Imp. Minerva, 1932. 149 p. *Contiene:* I. Vanguardia de amor.— II. Vibraciones.— III. Cosmos.— IV. Autoctonismo.— V. Capítulo exótico.— VI. Realidad.

[283

MONTOYA, Arturo. *Romancero de las calles de Lima; cantares. (Con prólogo de Juan de Dios Bedoya).* Lima, Imprenta Rivas Berrio, 1932. VII-84 p.
"Romancero de las calles de Lima por Arturo Montoya" por J. de D. Bedoya: pp. [III]-VII.

[284

MORI, María Salomé. *Poesías luciernagas, por...* [Lima, 1932]. 76 p.
"A manera de prólogo" por Mario Soller: pp. [3]-6.
Incluye poesías dedicadas a la autora por Flor de Capirona y José A. Meyer (pp. 7-9).

[285

NIETO, Luis. *Los poemas perversos.* (*) La Paz, Editorial Illimani, 1932.

[286

PEÑA BARRENECHEA, Ricardo. *Eclipse de una tarde gongorina i Burla de don Luis de Góngora.* Lima, Editorial F. E. Hidalgo, 1932. [34] h.

[287

ROJAS GUERRERO, Rosa María. *La alcancía de cristal; versos de...* Lima, 1932. 201 p.
Contiene: Cotidianas.— Playa y campo.— Yo y él.— Dios y yo.

[288

TORRES DE VIDAURRE, José. *Novela ejemplar del caballero romántico (1924-1927).* Lima, Impresión y Encuadernación: F. Hidalgo, 1932. 72-[2] p.

[289

VALLE GOICOCHEA, Luis. *Las canciones de Rinono y Papagil.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, editores, 1932. 63 p.
Incluye "2 poemas de Enrique Peña": pp. [5]-12. [Los poemas se titulan "Romance de Papagil" y "Retorno"].

[290

UNMSM

WIESSE, María. *Trébol de cuatro hojas (Poemas).* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1932. 58 p.

[291

XAMMAR, Luis Fabio. *Las voces armoniosas. Víctor Andrés Belaúnde prologa.* Lima, Imprenta de Carlos Vásquez L., 1932. 62 p.
"Nota" por Carlos Cueto Fernandini: pp. 59-60.
"Prólogo": pp. [5]-12.

[292

1933

ARRIGO, Cosme d'. *La ofrenda del general Sánchez Cerro a la patria; poema.* Callao, Talleres Gráficos "La Industria", 1933. 15 p.

[293

BERNINSONE, Luis. *Periscopio. Selección de poemas de libros publicados e inéditos.* Santiago de Chile, 1933. [39] p.
En la portada se incluye además: Contiene: Poemas de Walpúrgicas. Poemas Negros. Mar. Salomé. Eutrapelia de la Mujer Cablegráfica. Anatomía del Hombre de Acero. Epopeya del hombre Submarino. Hotel de Insomnios. En el Cirso. Sensación de Tiempo. Selva Loca. Este Poema... y otros poemas. Juicios de Chocano, Lugones, Villaespesa, Ugarte, Sux, Evar Méndez, Joaquín Edwards Bello, Haya de la Torre, Alberto Guillén.
En la sección "Algunos juicios de escritores de Hispanoamérica sobre Berninsone y su obra" (pp. [35-39]) también incluye poesías dedicadas al autor: José Santos Chocano, Lugones, Alberto Guillén, Francisco Villaespesa, Alejandro Sux, Evar Méndez, Abraham Valdelomar, Clovis, José Carlos Mariátegui, César Falcón, Manuel Ugarte, José María Eguren, Víctor Raúl Haya de la Torre, Roberto Mac Lean y Estenós, E. López Gutiérrez, Edilberto Zuleta de Aliaga, Armando Bazán, Glicerio Tassara de Baillot, Angel Falco, y J. Edwards Bello.

[294

CISNEROS, Luis Fernán. *Todo es amor; versos de... Tercera edición corregida y aumentada.* (*) Buenos Aires, Poblet Hnos, 1933. 189 p.

[295

GALLEGOS SANZ, M. *Caima; versos de...* Arequipa, 1933. 164 p.
Contiene: Arcada rústica, [por] Francisco Mostajo (pp. 3-5).— Paisaje-Color (Para niños).— Dolor-antena (Para hombres).— Amor-latido (Para mujeres).

[296

UNMSM

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Trozos de vida.* París, Talleres de Louis Bellenand et fils, 1933. 176 p. "Advertencia" por A[lfredo] G[onzález] P[rada]: pp. 7-8.

[297

GUILLÉN, Alberto. *Leyenda patria; poema sinfónico en tres tiempos y un preludio de César A. Rodríguez.* Arequipa, Tipografía de Santiago Quiroz, 1933. 103-[17] p.
Incluye únicamente una poesía, "Símbolo" (pp. 105-110). Además, "Colofón", poesía, por Arturo Torres Rioseco (pp. 112-114). *Contiene:* Advocación.— Preludio, [por] César A. Rodríguez (pp. 5-32).— Relatos.

[298

HERNÁNDEZ, José A. *Juegos olímpicos. Prologa: Luis de Carvajal.* Lima, Editorial Hidalgo, 1933. [48] p.
"Líneas al margen" [prólogo]: pp. [3-6].

[299

HIDALGO, Alberto. *Actitud de los años.* Buenos Aires, M. Gleizer, editor, 1933. 91 p.
En la segunda sección, "Clave para tampoco se entienda" (pp. 49-91), el autor ofrece una explicación de cada uno de los poemas de su libro.

[300

LAÑA SANTILLANA, Pilar. *Espirales.* Lima, Imprenta Torres Aguirre, [1933]. 55 p.

[301

MÁLAGA, Modesto. *El sermón de mi montaña; poema épico. Escrito por el Dr. Modesto Málaga. Homenaje a la Patria, en sus días de lucha y de prueba. Tacna marzo de 1933.* Tacna, Tip. G. Alarco, 1933. 44 p.
En la portada se incluye además: ¡No es de Cuaresma. Es de Trinchera. No es para cobardes. Es para valientes. El que no quiera oírme es un demente!

[302

MANCO CAMPOS, Alejandro. *Uno, dos, tres.* Barranco, Imp. "El Misti", 1933. 66-[3] p.
"Erratas": p. [69].
"Recuerdos de una etapa liquidada".
Incluye prosa poética.

[303

MERCADO, Guillermo. *Tremos; últimos poemas de...* Valle de Arequipa, Talleres tipográficos de Edilberto L. Portugal, 1933. [84] p.

[304

UNMSM

MORI, Tarsicio. *Cantos de amor y de esperanza, por el R.P. Fr. Tarsicio Mori O.F.M. Publícalos su hermana María Salomé Mori (Autora de "Luciérnagas").* Lima, Impreso en los talleres gráficos de J. Rojas e hijos, 1933. 181 p.
Contiene: Prólogo, [por] María Salomé Mori (pp. 5-6).— Eucarísticos.— Al amor de los amores.— Penitenciales.— Líricos.— De la vida.

[305

PINILLA SÁNCHEZ CONCHA, Antonio. *Mi castillo con alas, 1931-1933 por...* Lima, Imprenta Torres Aguirre, MCMXXXIII. 149 p.

[306

PRADO, Blanca del. *Caima; poemas.* Buenos Aires, Talleres gráficos de Porter Hnos., MCMXXXIII. 75-[2] p.
Incluye un "Léxico de palabras arequipeñas o quechuas": p. [77].

[307

[RECAVARREN ULLOA, Catalina]. *Inquietud.* [Lima, 1933]. [154] p.

[308

URETA, Alberto. *Las tiendas del desierto.* Lima, Gil S.A., Editores, 1933. 140 p.
Contiene: La Abadía de Theleme.— Baladas.— Diario íntimo.— Eclesiastés.— El sueño del héroe.— Polvo.— Balada de Florentino Prunier.

[309

VALLE, Arnaldo del. *Viñetas reales.* Ciudad de los Reyes, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, Sucesor, MCMXXXIII. [66] p. "Arnaldo" por José María Eguren: pp. [3-4].
"Ilustró Isajara".

[310

VÁSQUEZ, Emilio. *Altipampa; poemas multifácicos de... Portada verbal de J. Uriel García. Maderas i viñetas de Joaquín Chávez, D. Pantigoso, Jesús Perea, Florentino Sosa, Mateo Jaika i un zinc de E. Rodríguez Escobedo.* Puno-Surperú, Talleres de la Tipografía Fournier, 1933. [VIII]-72 p.
"Portada verbal": pp. [V-VII].
Incluye "Voces del folclor surperuano": pp. 67-69.

[311

WESTPHALEN, Emilio Adolfo von. *Las ínsulas extrañas.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, Enrique Bustamante y Ballivián, Sucesor, 1933. [36] p.

UNMSM

"Edición de 150 ejemplares numerados y firmados por el autor".

[312

ZÁRATE, Fidel A. *Floralia; en verso.* Lima, Imprenta de la Guardia Civil y Policía, 1933. 94 p.
"Ternura".
Incluye prosa poética: pp. [73]-94.
Contiene: I. Obsesión luminosa.— II. Trémolos.— III. Poemas, 1925.

[313

———. *Los huiros; en verso.* Lima, Imprenta de la Guardia Civil y Policía, 1933. 79 p.
"Paisaje".
Véase, "Erratas de *Bella inutilidad*": p. [2].
Contiene: I. La Sierra, 1926.— II. La Costa.— III. Trazos.

[314

ZERPA, Domingo. *puya-puyas; poemas puneños. Segunda edición. dibujos de david crispín.* Buenos Aires?, 1933. 96-VI p.
Incluye "Glosario": pp. I-VI.

[315

1934

AGÜERO BUENO, Federico Segundo. *Loor.* (*) Arequipa, 1934.

[316

BARCO, Osmán del. *Canto adentro.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, E.B.B., Sucesor, 1934. 110 p.
Incluye prosa poética: pp. [87]-106.

[317

CARLOS ALBERTO FONSECA. *Rosas matinales. Portada de Oscar Chávez Molina.* Lima, 1934.
Carlos Alberto Fonseca es seudónimo de *Nelly Fonseca Recavarren.*
Contiene: Ofrenda.— Recónditas.— Acuarelas.— Pleitesía.— Rosas de adolescencia.— Ingenuas.— Flores y notas.— Intimas.— Pétalos.— Pandereta.

[318

CHOCANO, José Santos. *Poemas chilenos del poeta peruano...* (*) Santiago de Chile, Imp. La Nacional, 1934.

[319

———. *Primicias de 'Oro de Indias'; poemas neo-mundiales: 1º Tierras mágicas. Las mil y una noches de América. Alma de vi-*

UNMSM

rrey. Corazón aventurero. Ilustraciones de Luis Meléndez y "Huelén". Santiago de Chile, Imp. Siglo XX, 1934. 385 p.
Incluye "Autógrafo de Gabriela Mistral": p. 9, y opiniones de G. W. Umphrey y M. Daireaux: p. 10.
Acompaña al ejemplar un folleto: *Muestrario lírico del tomo II. Primicias de 'Oro de Indias' por José Santos Chocano. Pompas solares. Sangre incaica. Fantasía errante. Estampas neoyorquinas y madrileñas. Nocturnos intensos.* Santiago de Chile, Imp. Siglo XX, 1934. 15 p. [Se recoge una poesía de cada libro seleccionado.]

[320

EDWARDS UGAZ, J. Fernando. *Mensajes líricos.* Callao, Talleres gráficos de "La Industria", 1934. 176-V-1 p.
"Fe de erratas": p. [182].
Contiene: Prólogo, [por] Alberto Ureta (pp. 9-11).— Apolíneo.— Ex post facto.

[321

GÁLVEZ, José. *Pindárica a Grau en su primer centenario, por el poeta...* (*) La Punta, Callao, Talleres tipográficos de la Escuela Naval del Perú, 1934. 1 h.

[322

GALLEGOS SANZ, M. *Flechero satírico (Versos). Prólogo de Antero Peralta V.* Arequipa, Editorial Portugal, 1934. VII-84 p.
"Prólogo": pp. I-[VII].
"Carátula de Carlos A. Paz de Noboa".

[323

GUILLÉN, Alberto. *Cancionero (antología de ocios poéticos). hai kais coplas cantares epigromas humoradas. Palabras de: González Martínez — Gómez de la Serna — Uriel García — José Carlos Mariátegui — Gabriel Alomar — Augusto Arias — V. García Calderón i César A. Rodríguez.* Arequipa, Edilberto Portugal, MCMXXXIV. 326-[4] p.
Contiene: Prólogo.— Alberto Guillén, [poesía por] Enrique González Martínez (pp. 13-16).— Retrato, [por] Ramón Gómez de la Serna (pp. 17-26).— Inicial.— Hai Kais.— Intermedio, [por] J. Uriel García (pp. 121-130).— Coplas.— Intermedio, [por] José Carlos Mariátegui (pp. 169-178).— Cantares.— Intermedio, [por] Gabriel Alomar (pp. 223-228).— Epigramas.— Intermedio, [por] Augusto Arias (pp. 255-266).— Humoradas.— Epílogo, [por] Ventura García Calderón (pp. 317-322).— Final, [poesía por] César Atahualpa Rodríguez (pp. 323-326).— Colofón.

[324

UNMSM

MORENO JIMENO, Manuel. *Así bajaron los perros.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1934. 45 p.
Contiene: A mis hermanos.— Trópicos.— A la vista del desastre.— Los escombros.— Los cadalsos.— Los despojos.

[325

MORI, María Salomé. *Espigas. Carátula e ilustraciones por la autora.* Lima, 1934. 76 p.

[326

MORI, Tarsicio. *¡Madre mía!* Lima, [1934?]. 127 p. "Al lector" por María Salomé Morí: p. [5].
"Fe de erratas": p. [123].
Incluye prosa poética.

Contiene: ¡Madre mía!.— El homenaje de la prosa (pp. 49-71).— Opiniones sobre *Cantos de amor y de esperanza* por: Amalia Puga de Losada, Elvira García y García, Julia Isabel Castañeda, Angélica Palma, Consuelo Palacios, Teresa Sotomayor Vidal, Concepción Casas Roca, Delia María Gallardo, R. P. Fr. Francisco Cabré, José Gálvez, y Mariano Iberico. De la prensa limeña: *El Comercio* (Máximo).— *El Buen Humor.*— *El Eco de la Mujer.*— *El Pan del Alma.*— *La Crónica.*— *Verdades.*— De el amigo Fritz.

[327

———. *Mis amores, por el padre Fr. . . . O.F.M.* Lima, Imp. Minerva, 1934. 190-[1] p.
"Fe de erratas": p. [191].
Contiene: Introducción, [por] María Salomé Mori (pp. 2-4).— La patria.— Los santos.— Funerarias.— La obra poética del padre Tarsicio Mori, [por] Sansón Carrasco (pp. 185-188).

[328

———. *Simiente. Prólogo del doctor Horacio Urteaga.* Lima, Editorial Minerva, 1934. 178 p.
"Editora: María Salomé Mori".
"Fe de erratas": pp. [177]-178.
"Simiente" [prólogo]: pp. 9-10. Además, incluye un "Apéndice. Juicio crítico de *Cantos de amor y de esperanza* por el R.P. Pedro M. Vélez, O.S.A.": pp. [153]-174
Prosa poética.

[329

PAZ DE NOBOA, Carlos Alberto. *7 poemas. Palabras de Alberto Guillén. 1. Can chacarero. 2. Anochecer. 3. La vida. 4. El sabio*

UNMSM

5. Aire. 6. Como el agua. 7. Fortaleza. Arequipa, Tipografía Portugal, [1934?]. [22] h.

[330

PEÑA BARRENECHEA, Ricardo. *Discurso de los amantes que vuelven.* Río de Janeiro, Lithotipo fluminense, 1934. 18 p.
"Impresión de 300 ejemplares [. . .]. Esta edición no está a la venta".

[331

PERALTA, Alejandro. *el kollao.* Indoamérica, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, E.B. y B. Sucesor, 1934. 59 p. "Pututu" por Enrique Bustamante y Ballivián. pp. [5]-[8].

[332

RECAVARREN ULLOA, Catalina. *Cantos y cuentos.* (*). Lima, 1934.

[333

VALLE GOICOCHEA, Luis. *El sábado y la casa.* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, editores, 1934. 65-[3] p.

[334

VÁSQUEZ, Emilio. *Tawantinsuyo; poema dramático.* (*) Puno, Tipografía Fournier, 1934. [20] p.

[335

WIESSE, María. *Canciones.* Lima, Imp. "Lux", 1934. 54 p.

[336

1935

ABRIL, Xavier. *Difícil trabajo (Antología). (1926-1930).* Madrid, Editorial Plutarco, 1935. 143 p.
"Este libro representa una etapa ya superada por el autor; debió publicarse en 1932".
Contiene: La poesía de Xavier Abril (Estudio), [por] E.A. von Westphalen (pp. 9-24).— Taquicardia (1926).— Guía del sueño (1925-1928).— Difícil trabajo (1929).— Crisis (1928-1929).

[337

ALLISON, Esther M. *Alba lírica.* (*) Lima, 1935. 56 p.

[338

ARIAS LARRETA, A. *La baraja del cholo.* Buenos Aires, Editorial "Indoamérica", 1935. [20] h.
"Primer tomo".

[339

UNMSM

BRINGAS, César. *Canto a Lima, 1535-1935. Dibujó: Essquerriloff.* [Lima. 1935]. [16] p.
"Poema vernáculo".

[340

CASTELLANOS ARGÜELLES DE MOLLOY, Lucila. *Burbujas.* Lima, 1935. 143 p.

[341

CHAMPION, Emilio. *El color de la noche (Poema).* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935. 42 p.
Prosa poética.

[342

DELGADO, Luis Humberto. *Visión del Cuzco. Prólogo de Juana de Ibarbourou. Canto a Lima.* Sansaini-Roma, 1935. 113 p.
"Prólogo": pp. 9-13.
Visión del Cuzco es texto en prosa. *Canto a Lima,* poesía, está en las pp. [63]-113.

[343

FERREYROS, César E. *Caminos del amor (Versos).* Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935. 136 p.
Contiene: Dos palabras, por Clovis (pp. 5-8).— El poeta Ferreyros, por Alberto J. Ureta (p. 9).— Hacia el amor.— En el amor.— Con mi dolor sin rumbo.

[344

G[ONZÁLEZ] PRADA, Manuel. *Baladas peruanas.* Santiago de Chile, Prensas de la Editorial Ercilla, 1935. 154 p. "Prólogo. González Prada, poeta indigenista" por Luis Alberto Sánchez: pp. [7]-21.

[345

LAMA, Luis. *Aromas de Lima; prosas líricas. Prólogo de Luis Varela y Orbegoso (Clovis).* Lima, Imprenta C. Vásquez L., 1935. 174 p.
"Dos palabras" [prólogo]: pp. [9]-11.

[346

L[ÓPEZ] DE ROMAÑA, Emilio. *Horario de toda una pasión; verso. Ilustraciones de Alberto Velando R.* Arequipa, Año de MCMXXXV. 126 p. [El libro fue impreso en Lima: T. Scheuch.]
Contiene: Filosofía matinal.— Véspero.— Noche.— Voces.— Puerto.— Infancia.— Momentos.— Muerte.

[347

OPOE, Misael d'. *Fábulas, fútiles o útiles, según cada cual las lea. Con cincuenta variaciones, casi sobre el mismo tema, por...* Lima, Empresa Editora Peruana, 1935. 104-[1] p.
"Fe de erratas": p. [105].

UNMSM

"Algunas páginas que encierra este librito, fueron publicadas, hace ya algún tiempo, en una primera edición que recibió favorable acogida".

[348

TORRES DE VIDAURRE, José. *Romancero criollo.* Lima, [Compañía de Impresiones y Publicidad, 1935?]. [124] p.

[349

VALERIO, Alberto. *Mundo; poesías globales. Tomo I.* Lima, Imp. Santiago C. Silva, 1935. 84 p.

[350

WESTPHALEN, [Emilio Adolfo]. *Abolición de la muerte. (Con un dibujo de César Moro).* Lima, Ediciones Perú Actual, 1935. [32] p.

[351

EN ESTE NÚMERO

De los siete peruanos que viven fuera del país y responden a la segunda y última parte de nuestra encuesta, cuatro estuvieron recientemente en Lima. HERMAN BRAUN y ALBERTO GUZMÁN para exhibir, respectivamente, pinturas y esculturas. El primero en la Galería Camino Brent y el segundo en la Galería Fórum. JOSE DURAND, nuestro más notable garcilacista, volvió en uno de sus continuos viajes de investigación, igual que JULIO ORTEGA. Es presumible que para ambos la nostalgia no sea, en cuanto a sus visitas, menos poderosa que las razones académicas que periódicamente los traen. Durand prepara —aparte de otros trabajos— una nueva edición, aumentada, de su delicioso *Ocaso de sirenas.* JULIO RAMÓN RIBEYRO, quien estuvo también en Lima hace unos meses, excusa en una carta su respuesta "tan breve y un poco al margen del asunto, pero la verdad —dice— es que se trata de un tema que tiene para mí mucha importancia y sobre el cual alguna vez tendré que escribir algo muy elaborado". El crítico JOSÉ MIGUEL OVIEDO es actualmente profesor en la Universidad de California y MANUEL SCORZA continúa en París dedicado a la creación literaria.

De los tres poetas colombianos que colaboraron en este número quizá el más conocido sea JUAN GUSTAVO COBO BORDA, cuya labor crítica y de promotor cultural en el Instituto Co-

UNMSM

lombiano de Cultura y en la revista *Eco* ha contribuido a convertirlo en una de las personalidades jóvenes más notorias de su país. Los otros dos han sido distinguidos con sendos premios nacionales de poesía: DARÍO JARAMILLO, obtuvo en 1977 el fundado en memoria de Eduardo Cote Lamus con su *Tratado de retórica o de la necesidad de la poesía y* JOTAMARIO el convocado en 1980 por la revista *Golpe de dados* y la editorial La Oveja Negra, con *Mi reino por este mundo.* De este libro se ocupa PETER ELMORE, estudiante de Literatura en la Universidad Católica de Lima. Elmore pertenece a la más reciente promoción de jóvenes escritores peruanos. El cuarto poeta de esta entrega es el chileno RAÚL ZURITA, de quien la Editorial Universitaria de Santiago hizo, en 1979, una elegante edición de *Purgatorio,* poemario que lo sitúa entre los autores más interesantes y nuevos en el ámbito de la poesía actual en nuestro idioma.

ALONSO CUETO publicó en nuestro número 7 una nota sobre la obra poética reunida de Westphalen. Además de los estudios literarios, Cueto practica la narración y la poesía. Joven como él, EDGAR O'HARA ejerce también la poesía y la crítica y ha colaborado antes (Nº 3) en nuestras páginas.

El ensayo de MIRKO LAUER fue escrito para el Coloquio Latinoamericano de Arte No Objetual celebrado recientemente en Medellín. A ese mismo encuentro asistió ALFONSO CASTRILLÓN, cuyo texto sobre Castillo forma parte de la Historia de la crítica de arte en el Perú del siglo XX, que viene trabajando en el Departamento de Arte de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Cinturón de castidad, estudio de MARUJA BARRIG sobre la mujer de clase media en el Perú (Lima, Mosca Azul, 1979) tuvo dos ediciones el año de su aparición. Barrig prepara ahora un libro sobre las relaciones de pareja en las poblaciones marginales de Lima.

ROBERTO MIRÓ QUESADA ha pasado de los estudios de Ciencia Política —en los que se graduó en la Universidad de Chicago— a los de Estética. Es miembro del Seminario de Teoría Social del Arte, recientemente fundado en Lima. Como él, JORGE GUERRA escribe por primera vez para esta revista. Actor y director escénico, ex-director de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica, Guerra viene de obtener el Master in Fine Arts en la Universidad de Pittsburg y de ganar en U. S. A. el Bud Yorkin Award 1981 para dirección teatral, (tra-

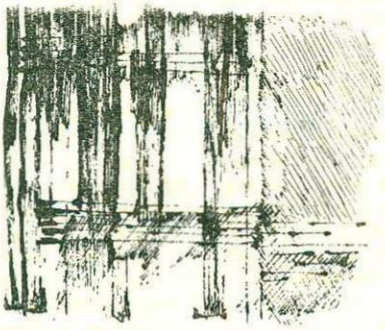
UNMSM

bajó con grupos profesionales de ese país, como Lovelace Theatre y Park Players, entre otros). Temporalmente en el Perú —a donde ha venido a protagonizar la película nacional "Ojos de perro"— viajará a Estocolmo y luego a Ann Arbor (Michigan) para conducir Talleres de Sonido y Movimiento. Regresará después como profesor de Movimiento y Dirección Escénica a la Universidad de Pittsburg.

CLAUDE DIETERICH, destacado artista gráfico francés, tiene muchos años de residencia en el Perú. ESTHER VAINSTEIN obtuvo este año una mención honrosa en la IV Bienal de Dibujo y Grabado de Cali. En 1980 expuso una serie de dibujos en la Galería 9 de Lima.

Entre las varias razones que Julio Ortega pudo tener para dedicar su artículo a LUIS JAIME CISNEROS está la celebración de los 60 años recientemente cumplidos por el ilustre maestro. El último número de *Lexis*, revista de lingüística y estudios literarios, es un homenaje a él. HUESO HÚMERO se suma a ese merecido reconocimiento a su labor docente y a su producción intelectual.

Sobre los otros colaboradores hay referencias en números pasados.



UNMSM

PREMIO "COPE" DE CUENTO 1981

BASES

1. Petróleos del Perú convoca al Segundo Concurso Nacional de Cuento "Premio Copé".
2. Podrán participar todos los peruanos, sin distinción.
3. El tema de los cuentos será absolutamente libre.
4. Los trabajos deberán ser redactados en idioma castellano y tener una extensión no mayor de veinte páginas, tamaño carta, escritos a máquina a doble espacio y por una sola cara. Serán presentados en original y tres copias, antes del 30 de diciembre de 1981, a la siguiente dirección:

   Oficina de Relaciones Públicas
   Petróleos del Perú
   Paseo de la República No. 3361
   Lima, 27

   Los participantes que no residan en la ciudad de Lima, podrán entregar sus trabajos en las oficinas comerciales o Plantas de PETROPERU hasta el día 15 de diciembre.
5. Los trabajos deberán ser inéditos y presentados con seudónimo, acompañando un sobre cerrado que en su exterior consigne el correspondiente seudónimo y en el interior el nombre del autor, dirección, lugar de nacimiento y de residencia.
6. Los premios serán:
   Primero: Diploma y S/. 600.000
   Segundo: Diploma y S/. 300.000
   Tercero: Diploma y S/. 100.000
7. Petróleos del Perú se reserva el derecho de la primera edición no solo de los trabajos ganadores, sino también de aquellos que el Jurado Calificador recomiende por su calidad para formar parte del libro que se denominará "Premio Copé de Cuento – 1981".
   En este caso los autores de los trabajos publicados recibirán la suma de 10,000 soles por cada uno de éstos, con excepción de los ganadores de los tres premios. Los derechos de autor pertenecen totalmente a los premiados.
8. El Jurado que dictaminará acerca de los trabajos presentados, estará integrado por un representante de cada una de las siguientes entidades: Universidad de San Marcos, Universidad Católica, Instituto Nacional de Cultura, Pen Club del Perú y Petróleos del Perú. El Jurado no es limitativo y podrá incorporar otros miembros si lo juzgara necesario.
9. El fallo del Jurado será inapelable y se dará a conocer en la segunda quincena de abril de 1982.
10. Los trabajos no podrán ser retirados antes del 5 de mayo de 1982. Los organizadores no se hacen responsables de los originales que no sean solicitados por sus autores o representantes, dentro de las tres semanas posteriores al fallo.
11. Cualquier caso no considerado en las cláusulas anteriores será resuelto a criterio del Jurado y los organizadores.

UNMSM

Junio
RAMIRO
Julio
SALVADOR VELARDE
Agosto
ANSELMO CARRERA

GALERIA FORUM
Av. Larco 1150 – Sótano – Miraflores

INTRODUCCION A LA TEORIA SOCIAL DEL ARTE

(5 clases)

1. La estética marxista (crítica y evaluación) – Mirko Lauer
2. Los estudios sociales del arte (panorama) – Roberto Miró Quesada
3. La teoría social del arte – Mirko Lauer
4. Teoria y práctica en el arte y la arquitectura – Willy Ludeña
5. La plástica en el Perú – Oscar Luna-Victoria

Días: 3-4-5-6-7 de agosto, de 7 a 9 p.m.
Lugar: Auditorio de la Cooperativa ANES
Máximo Abril 695, Jesús María
Inscripción general, S/. 5,000.00; estudiantes, S/. 3,000.00
Lugares de inscripción:
Librería del Virrey, Miguel Dasso 141, San Isidro,
Librería Studium, Plaza Francia 1164, Lima.

ORGANIZA EL
SEMINARIO DE TEORIA SOCIAL DEL ARTE (Tlf. 41-5988)

UNMSM

BANCO CONTINENTAL

BANCO
CONTINENTAL

AL
SERVICIO
DE LA
CULTURA

GALERIA
DE
EXPOSICIONES

Jr. Tarata 210
Miraflores - Lima.

Museo de Arte
Casa Tristán del Pozo
Arequipa.

Casa de la Emancipación
Trujillo.

UNMSM

Galería de Arte

Enrique
Camino
Brent

Burgos 170 San Isidro

LIMA - PERU

ALLPANCHIS

CULTURA ANDINA: CONFLICTOS Y PERMANENCIAS

1981
No. 17-18

• PABLO MACERA	Arte y lucha social: los murales de Ambaná (Bolivia)
• KAREN SPALDING	Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las elites nativas
• JOSE DEUSTUA CARVALLO	Intelectuales y campesinos en el sur andino
• HENRIQUE-OSVALDO URBANO	Del sexo, incesto y los ancestros de Inkarrí
• FRANKLIN PEASE G.Y.	Continuidad y resistencia de lo andino
• MARCIN MROZ	José María Arguedas como representante de la cultura quechua.

Y otros artículos en nuestras secciones: Nuevas perspectivas / Notas y Comentarios

CORRESPONDENCIA: Instituto de Pastoral Andina
Apartado 1018, Cusco - Perú

UNMSM

VOLVO DEL PERU S. A.

hace industria
para
transportar progreso

VOLVO

UNMSM

CENTRO DE ESTUDIOS
PARA EL DESARROLLO
Y LA PARTICIPACION
(CEDEP).

socialismo y participación 14

JUNIO. 81

EN ESTE NUMERO

Héctor Béjar.
Para criticar la reforma agraria

Fernando Henrique Cardoso.
¿Transición política en América Latina?

Carbonetto, Martínez, García Lamas.
La articulación del proceso productivo agrario con el modelo de acumulación capitalista

Cecilia Bustamante.
Intelectuales peruanas de la generación de José Carlos Mariátegui

Patricio Cariola, S.J.
Un paradigma emergente dentro del desarrollo educativo de América Latina

Son algunos de los temas que ofrece **Socialismo y Participación** No. 14, revista político-social y de arte.

Impresa en INDUSTRIAL*gráfica* S.A.

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES
6 de agosto 425
Jesús María — Tel. 234423
Apartado 1 — Lima 4

EN VENTA:
STUDIUM, EPOCA, INTERNACIONAL, EL VIRREY, SIGLO XX, HORIZONTE, LA FAMILIA, MEJIA BACA, COSMOS, EDIT. LATINOAMERICANA y principales librerías

UNMSM

EN INTERBANC LAS MONEDAS EXTRANJERAS SE SIENTEN EN CASA

Este es otro servicio INTERBANC mediante el cual Ud. puede realizar todas sus operaciones en moneda extranjera de la manera más rápida y eficiente.

En muchas Agencias INTERBANC puede Ud. realizar la compra y venta de moneda extranjera y si se trata de operaciones mayores, nuestra Oficina Principal cuenta con personal especializado dispuesto a brindarle la asesoría que sólo la experiencia de INTERBANC puede ofrecer.

Realice con nosotros su compra y venta de Traveller Checks, Certificados de Moneda Extranjera, Giros y Cartas de Créditos para Exportaciones e Importaciones.

Venga a nuestro Departamento del Exterior en nuestra Oficina Principal, donde con gusto le daremos información más detallada.

Interbanc

Banco Internacional del Perú

UN BANCO PARA TODOS!

S.S. 912-81-EFC/97-50 del 3/3/81

UNMSM

GALERIA DE ARTE

AV BENAVIDES 474, MIRAFLORES · APARTADO 231 - LIMA 18 - PERU

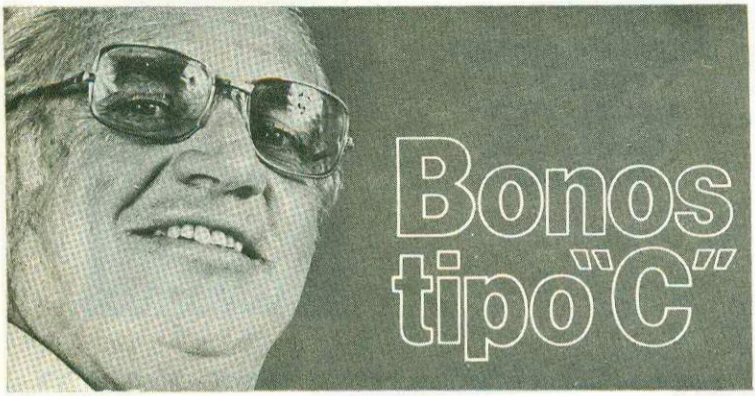
La Librería del Virrey
os invita a visitar
su sección de
libros antiguos

Miguel Dasso 141
San Isidro
Tlf. 400607

UNMSM

Nada ni nadie le da más por su dinero

en el mercado de obligaciones.



Gane mucho más reinvirtiendo sus intereses

Un negocio redondo que le permite ganar mucho más y obtener mayores deducciones tributarias.

Este 30 de Junio próximo, millares de personas se van a beneficiar reinvirtiendo sus intereses, adquiriendo nuevos Bonos Tipos "C".

Le garantizamos que es un negocio redondo para usted.

Por eso, este 30 de Junio no se limite a cobrar sus intereses. Hágalos producir: reinviértalos en nuevos Bonos que multiplicarán su rendimiento y obtendrá mayores deducciones tributarias.

"¿Y cómo hago para reinvertir mis intereses?"

Muy fácil: siga estos 2 sencillos pasos:

1) Acuda a su Banco, Agente de Bolsa o a nuestras oficinas en Los Rosales 460, 3er. piso, San Isidro con el cupón de su bono (1a. a 6a. serie) o en su defecto con su certificado provisional de la 1a.-7a. serie.

2) Llene la solicitud de compra de nuevos Bonos con el producto de sus intereses al 30.06.81.

Usted recibirá en los primeros días del mes de Julio su bono definitivo por la sétima serie y también el certificado, producto de la compra del nuevo Bono.

OF.: 2389-81-EFC/ 97-70

La forma lícita e inteligente de pagar menos impuestos y ganar más.

COFIDE

LUGARES DE INFORMACION Y ADQUISICION

• COFIDE: Calle Los Rosales No 460 3o Piso, Edif. "El Gobernador", Sn. Isidro, Tels: 228373 - 248120. • Agts. Colegiados de Bolsa • Bancos: Agrario, Comercial, Continental, Crédito, De los Andes, Del Sur, Desarrollo de la Construcción, Internacional, Lima, Londres, Nor Perú, Popular, Regional Sur Medio y Callao, Tokyo, Wiese. • En Provincias: Ofs. de COFIDE y Bancos.

UNMSM

Ediciones Treintaitrés y Mosca Azul Editores

CARTAS
A UN JOVEN POETA

**PRIMERA EDICION
PERUANA
DEL PEQUEÑO
GRAN LIBRO
DE RILKE**

pedidos: Conquistadores 1130, S. Isidro - Tf. 41-5988

la revista
de arte, ciencia y sociedad

Si usted no pudo conseguir
alguno de los cinco primeros números,
pídalos personalmente o por correo:
Pachacútec 1155, Lima 11.

UNMSM

CONVOCATORIA
CON LICITACION PUBLICA
POR EL SISTEMA DE CONCURSO.
23-24 DE MAYO DE 1981

DESCEN TRALI ZACION!!
PROGRESO INTEGRAL

Hemos convocado a licitación para la cosntrucción de nuevos locales para nuestras oficinas en provincias.

Este es un programa de implementación de infraestructura para dar un servicio acorde al programa de desarrollo de descentralización del gobierno.

BANCO DE LA NACION

OFICINA DE RELACIONES PUBLICAS

BANCO DE LA NACION...
...acción hacia el progreso del Perú!!!

UNMSM

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR Y
MOSCA AZUL EDITORES

anuncian
la próxima aparición de

LA MUSICA DE LOS INCAS

la gran obra de los D'Harcourt
rescatada para nuestra lengua tras
más de medio siglo de ineditez en español

QUEHACER

REVISTA DE LA REALIDAD NACIONAL – PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS

una publicación de:
desco
Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo
Salaverry 1945 – Lima 14

UNMSM

TRANSACCIONES INTERNACIONALES

- DEPOSITOS EN MONEDA EXTRANJERA
- CERTIFICADOS BANCARIOS
- CREDITOS DOCUMENTARIOS
- GIROS EN MONEDA EXTRANJERA
- CREDITOS DE EXPORTACIOiN
- CREDITOS DE IMPORTACIONES
- DIVISAS PARA VIAJEROS
- TRAVELERS CHECKS

nuestras operaciones se canalizan a través de los más importantes bancos del mundo

estamos más cerca de Ud.

- EN MIRAFLORES : Paseo de la República 4699 (esq. Puente Angamos) Tel. 478331
- EN SAN ISIDRO : Ricardo Rivera Navarrete 807 Tel. 229381
- EN SAN MIGUEL : Av. Elmer Faucett 5ª cuadra (esq. Av. Venezuela) Tel. 518473
- EN SANTA ANITA : Av. Ruiseñores 200 Ate Tel. 366617
- EN LA VICTORIA : Av. Luna Pizarro 1599 (esq. Av. México)
- EN COMAS : Av. Túpac Amaru 753
- EN LIMA : En nuestra Oficina Principal Jr. Lampa 560 Tel. 289400

PROXIMAS APERTURAS :

- EN MIRAFLORES
- EN EL CALLAO
- EN BREÑA
- EN ZARATE

● SISTEMA CENTRALIZADO Cheques y entregas atendidos en cualquiera de nuestras agencias.

banpeco

Capital y reservas s/. 2,000'000,000

BANCO PERUANO DE LOS CONSTRUCTORES

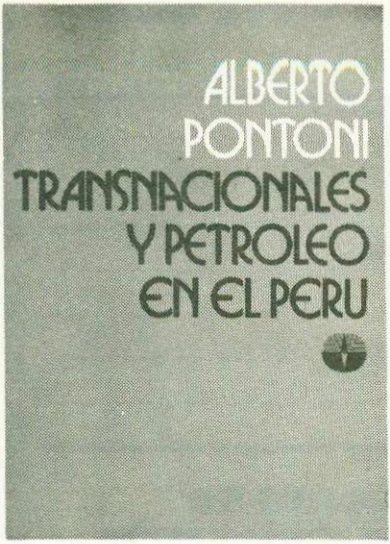
Mensaje autorizado por la Superintendencia de Banca y Seguros, según oficio Nº 2115-81-EFC/97-30 del 25-05-81 diseño: eliseo guzmán

UNMSM

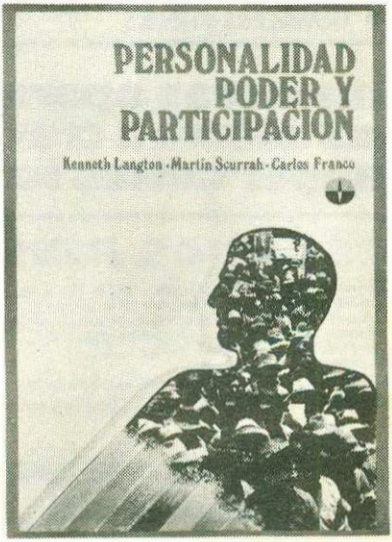
CENTRO DE ESTUDIOS PARA EL
DESARROLLO Y LA PARTICIPACION

cedep

Anuncia sus últimas publicaciones:



Una documentada y sistemática crítica de la actual política petrolera y una propuesta para el país.



Un análisis de las más importantes investigaciones y teorías psicosociales contemporáneas.

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES:
6 de agosto 425, Jesús María
Telef. 23-44-23 Apartado 1, Lima 4

Impresión:
INDUSTRIAL*gráfica* S.A.

UNMSM

¡EL MAYOR PREMIO JAMAS SORTEADO EN EL PERU!

EN EL 160 ANIVERSARIO PATRIO

1821 **1981**

PREMIO MAYOR: **160 MILLONES**

ADEMAS: 160 SUERTES DE UN MILLON C/U

LOTERIAS DE LIMA Y CALLAO

UNMSM

DEBATE

SUMARIO DEL No. 9

Entrevista a CRISTINA GALVEZ

1981, Perú-Ecuador: cronología de un conflicto

Las relaciones con el Ecuador: historia y perspectivas

EDGAR ZAMALLOA / Comercio ambulatorio: mito y realidad

BARRIG / CUEVA / SALA / URIZAR: Mujeres polemizan

J.M. SALCEDO / La prostitución

MATILDE BARALIA / El Aborto

IGNACIO BASOMBRIO / Grupo Andino: opciones para la acción

MIRKO LAUER / Pintores y pintura en el Perú: 1950 - 1980

RESEÑAS DE LIBROS

Impreso en INDUSTRIAL*gráfica* S.A.

APOYO S.A. La Paz 1538, Lima 18. Perú
Dirección Postal: Apartado 671
Teléfono: 469868

UNMSM

POLITICA Y CIENCIA POLITICA I

DIVERSAS EXPRESIONES DEL HUMANISMO

por Francisco Miró Quesada Rada

Abarca conceptos, definiciones y análisis sobre la política como fenómeno social y sobre la Ciencia Política, su objeto de estudio e importancia.

Introducción a los aportes fundamentales del humanismo cristiano, marxista, existencialista y racionalista.

Contiene una importante bibliografía

Impresión: INDUSTRIAL*gráfica* S.A.

Próximamente en librerías
Pedidos:
Francisco Campodónico F., Editor
Chavín 45 – Breña – Lima.
Teléfono: 31-2505

UNMSM

UN MUSEO DE ARTE MODERNO
no es solo un recinto para exhibir y guardar
sino el organismo de gestión
de una política cultural en las
artes plásticas.

POR ESO
un museo de arte moderno
debe contribuir —desde su nacimiento—
a resolver o aliviar los problemas
de la actividad plástica en sus diversos
ámbitos, y debe representar a esos ámbitos.

DEBE SER
un museo de los creadores, los
estudiantes y el público
de la plástica;
el complemento de las desinformadas
escuelas de arte.

DEBE SERVIR
a la postergada plástica popular;
a la desatendida
curiosidad del público por lo que sucede
dentro y fuera del país.

el proyecto de un
MUSEO DE ARTE MODERNO
debe ser discutido e impulsado
no por un grupo, sino
por todos los interesados en crear
un organismo comunitario que aplique
una política democrática y pedagógica
en las artes plásticas.

MAS LIBROS PERUANOS