

hueso húmero

volumen extra

10

DESDE CHILE

*cameron / cánovas / electorat
lastra / leppe
libn / richard*

EIELSON

remontando la poesía de papel

BRYCE

*la vida exagerada de
martín romaña*

ENSAYO / CRITICA

*castro-klarén / coyné
garcía canclini / loayza
lópez soria / villena*

MUJICA

cuatro partituras

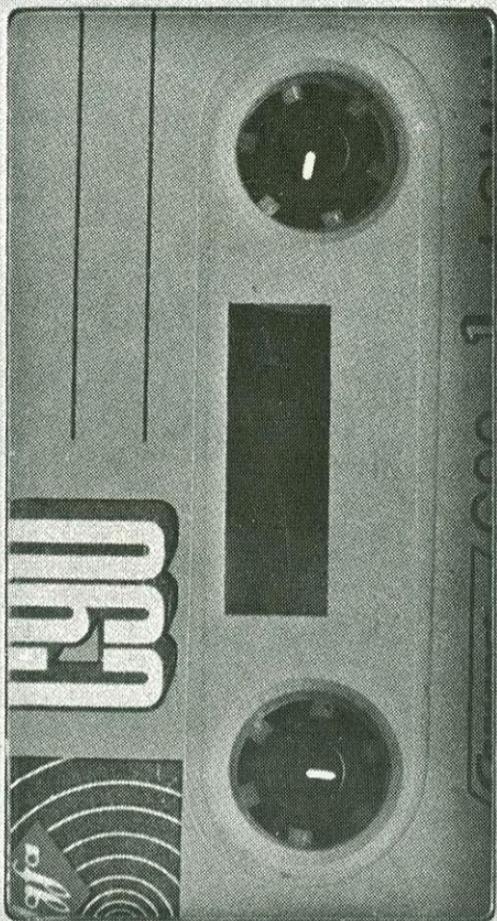
BIBLIOGRAFIA

boletín titikaka

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

CESAR HILDEBRANDT



cambio de palabras

EN LAS MEJORES LIBRERIAS

mosca azul editores™

hueso húmero

Nº 10

Julio — Octubre

1981

SUMARIO

Abelardo Oquendo / <i>Eielson: remontando la poesía de papel</i>	3
Ernesto Mejía Sánchez / <i>Poemas en prosa</i>	11
Julio Ramón Ribeyro / <i>La solución</i>	13
Julio Ortega / <i>Celebraciones</i>	24
Alfredo Bryce Echenique / <i>Un rincón cerca del cielo</i>	27
Enrique Lihn / <i>Beata Beatrix</i>	45
Pedro Lastra / <i>Lihn: en los alrededores de La pieza oscura</i>	51
Nelly Richard / <i>Función de mimesis</i>	67
Juan Cameron / <i>De No leas a Shekespeare</i>	76
Heloísa Villena de Araujo / <i>Lewis Carroll sin Alicia</i>	78
Mauricio Electorat / <i>De Un buey sobre mi lengua</i>	91
Sara Castro-Klarén / <i>El dictador en el paraíso: Ribeyro, Thorndike, Adolph</i>	94
Néstor García Canclini / <i>Fotografía e ideología: sus lugares comunes</i>	116
Manuel Mujica Pinilla / <i>Cuatro partituras</i>	125
Luis Loayza / <i>El tigre contagioso</i>	134
<i>En la masmédula</i>	
José Ignacio López Soria / <i>Los intelectuales y la cultura</i>	139
Mirko Lauer / <i>La plástica de América Latina: un continente desconocido</i>	145
<i>Libros</i>	
André Coyné / <i>Moro: una edición y varias discrepancias</i>	148
Rodrigo Cánovas / <i>Lectura de Purgatorio. Por dónde comenzar</i>	170
Peter Elmore / <i>Sánchez León: la madurez alcanza al poeta</i>	177
Bibliografías / <i>Guía del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930) / Miguel Angel Rodríguez Rea</i>	184
En este número	205
<i>Viñetas de Emilio Mantari</i>	

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: INDUSTRIALgráfica 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.

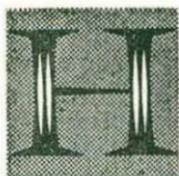
Precio del ejemplar en el exterior, para este volumen extra:

US\$ 5.50, vía aérea

US\$ 4.00, vía superficie

UNMSM

EIELSON: REMONTANDO LA POESÍA DE PAPEL / UNA ENTREVISTA



ASTA hace pocos años la obra éditada de poetas como Martín Adán, Carlos Oquendo de Amat, César Moro, Emilio Adolfo Westphalen o Jorge Eduardo Eielson era de acceso más bien trabajoso. Agotadas las escasas copias de sus primeras ediciones, había que ir a buscarlas a la Biblioteca Nacional o resignarse a las antologías. Todo conspiraba contra su difusión, inclusive la crítica, que apenas ha ido más allá —en la mayoría de estos casos— de la reseña o la mención elogiosa en panoramas o recuentos. Sin textos fácilmente accesibles, sin estudios, en buena parte inédita o dispersa en publicaciones periódicas más o menos inhallables, la obra de esos poetas —que son de lo mejor de la poesía peruana— logró sin embargo mantenerse vigente y ejercer un magisterio continuo en nuestras letras.

Hoy la obra poética de todos ellos ha sido reunida y reeditada. Pero esas recientes ediciones no han desperdizado aún a la crítica, salvo más bien raras excepciones. Ninguna de ellas tiene que ver con Eielson, pese a que su *Poesía escrita* * lleva ya cinco años de aparecida y se trata de una obra cerrada, según declara él páginas más adelante: “Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía”. Así, esta entrevista busca en el propio au-

* Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1976.

tor algunos derroteros para facilitar el ingreso a sus "reinos subterráneos", a lo que llama "mi verdadera, mi única patria"; es decir, a su poesía. O a esa concreción de la Poesía —para decirlo más a su gusto— que se da en sus poemas; de esa Poesía que lo tocó desde el principio con su gracia y a la que él niega hoy la escritura y puede negar aún las palabras, pero en torno de la cual girará siempre su vida. [A. O.]

¿Qué era la poesía para el autor de Reinos, de tus primeras obras?

No creo realmente que entonces tuviera ninguna *idea de la poesía*, ni aún entendiendo esta expresión en su sentido más vasto. Era demasiado joven para ello, quizás. Demasiado sensible, sensorial, enamorado de la vida, inocente. La inocencia me impedía tener ideas, tomar conciencia. Entre conciencia e inocencia hay siempre una muralla que la poesía raras veces logra superar. Los poetas demasiado seguros de lo que *es* la poesía no son nunca buenos poetas. Pero la inocencia no impide la construcción de una poética. Es más, ella es el cemento que sostiene dicha construcción. Los poemas, las palabras, el lenguaje, con los cuales el poeta se va edificando a sí mismo, son por ello y al mismo tiempo, un desafío y una transgresión: como los enamorados y los niños, el poeta rehúsa todo acomodamiento o compromiso con el mundo exterior, con la sociedad en que vive. El será poeta tan sólo en la medida en que continúe obstinadamente en esta actitud. No se trata de romanticismo ni de "poetas malditos". Todo lo contrario: es su condición virginal, inocente, la que no encaja nunca en ninguna sociedad organizada. Dicho esto, recuerdo vagamente (¡ha pasado tanto tiempo!) algunos instantes supremos, algunos desmayos, algunas noches centelleantes; algunas visiones crueles, en plena juventud, del tiempo que pasa, de la destrucción y de la muerte; algunas imágenes fastuosas que brotaban de mi alma y me hacían sollozar; algunas horas eternas con el ser amado y otras abandonado a mí mismo, roído por la desventura humana, por el fragor lejano —pero inmediato para mí— de la guerra y sus horrores. La poesía era todo para mí, entonces, como lo es todavía aunque gran parte de la divina inocencia de esos años haya sido devorada por la conciencia.

Lo que escribías entonces ¿tenía algo que ver, conscientemente, con tu vida; con tu circunstancia exterior, quiero decir?

De ninguna manera. A menos que se consideren “conscientes” poemas como “Canción y muerte de Rolando” y “Antígona”, que hacen referencia al conflicto europeo que entonces sacudía mi conciencia, como la de los demás hombres. A mi visión de la tragedia, remota en el espacio (en esa época Europa era mucho más lejana e inalcanzable que hoy) yo añadí la dimensión lírica y temporal. Un poco como si estuviera asistiendo a ella por el ojo de la cerradura de la historia y de la poesía clásica y medieval.

Hay algo oscuramente terrible detrás de la deslumbrante belleza de tu universo poético de entonces. Aludo a una subyacencia del deterioro y la muerte. ¿A qué responde eso, si lo admites? ¿Es, de alguna manera, la búsqueda de la perfección estética lo que oponías entonces a esa defectividad de la vida?

Ese “algo oscuramente terrible”, esa “subyacencia del deterioro y de la muerte” a que te refieres en mis “lujosos” poemas de entonces, es lo mismo que percibo todavía cada vez que regreso a Lima. Creo haberlo dicho ya en alguna parte, y en tu propia revista:* considero Lima una ciudad asediada por la muerte, una alarmante mezcla de esplendor subterráneo, devastadora miseria social y torpe orgullo colonial. Algo semejante me sucede en Venecia. Sólo que allí —espejo líquido de una civilización que agoniza— el esplendor está a la vista. Por lo demás, el verdadero poeta no opone nunca la “búsqueda de la perfección estética” a la “defectividad de la vida”. El poeta, simplemente, trata de poner en palabras la visión de una totalidad, aun si, como en este caso, esa totalidad es un derrumbe y un eclipse: son los reinos subterráneos, que terminarán por prevalecer sobre las trivialidades y los inútiles devaneos de la superficie. Esos reinos son verdaderos, son deslumbrantes y son nuestros. Como ellos, la poesía peruana será subterránea, será deslumbrante, o no será.

* Ver respuesta de Eielson a la encuesta “Por qué no vivo en el Perú”. HUESO HÚMERO N° 8, pg. 112.

¿Cuál era tu realidad en los años 40? ¿Cuál era tu actitud frente al país y su gente?

Vivía ingenuamente, cándidamente, infantilmente. Todo era un descubrimiento. Me sentía un extraño en el Perú, en Lima, en mi familia. Siempre he sido, soy y seré un extraño, ya no sólo en el Perú, sino en cualquier lugar del mundo. Ya no necesito escribir poemas para saber una cosa: mi verdadera, mi única patria es la poesía. Pero entonces tenía veinte años y aún no lo sabía.

¿A quiénes admirabas en tus comienzos poéticos, a quiénes seguías?

Admiraba a Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Eliot, Vallejo, Neruda. No seguía a nadie, aunque leía con avidez y entusiasmo los poemas de mis amigos: E. A. Westphalen, Javier Sologuren, Sebastián Salazar, Raúl Deustua.

Se ha hablado de tu misticismo de esa época. ¿Lo admites?

Sí. Pero *mi* misticismo era muy particular: él se realizaba en la poesía. No en la mía, sino en la de Rilke o San Juan, por ejemplo, y era inseparable de ella. Aunque no católico (mi experiencia infantil en un colegio religioso fue muy negativa), entonces era sinceramente creyente. Sólo más tarde encontré mi verdadera afinidad con el budismo zen que, dicho sea de paso, no es absolutamente una religión.

¿Qué determina el cambio que aparece ya nítido en tu poesía con un poema como "Bacanal"? A partir de entonces, creo, lo miserable y lo torvo son la materia con que construyes un nuevo mundo encantado, que empieza a alejarse de lo mítico y remoto, de lo 'culto' y prestigioso ¿Qué pasó? ¿Qué te pasó?

El acercamiento a sí mismo coincide siempre con una crítica radical del lenguaje. No hay gran poesía sin este tentativo, aunque dicho tentativo sea muchas veces un fracaso. No importa. Más aún: para los mejores es siempre un fracaso. Las llamadas "obras" no son sino las cenizas, los pobres restos, más o menos reconocibles, de una batalla

campal: Rimbaud dejó su vida en ella. Nosotros, más humildemente, dejamos algunas "obras". "Bacanal" fue para mí un gozne y un umbral: en él están presentes por primera vez mis más secretas pulsiones, envueltas en un derroche de imágenes barrocas y de juvenil insolencia. Después de algunos años de ejercicio poético, algo maduró en mí en ese momento y ya no necesité recurrir a lo "mítico y remoto", a lo "culto y prestigioso". El poeta se ha liberado de la fascinación del pasado, de la historia, el mito o la leyenda, y se encuentra solo consigo mismo. Pero su propia visión del mundo —a través del libertinaje erótico-verbal— se resuelve en un cuestionamiento del lenguaje. Esto está claro cuando el personaje principal del poema, o sea el poeta, es definido "gato y escriba", "arma y escudo de Gutenberg, cuyas letras amargas, colosales, tenazmente custodia en su laberinto de mil páginas y páginas inmundas". El fin del poeta "bajo montones de basura e inmundicia al llegar la aurora" es también el fin del lenguaje poético convencional, o sea la abolición de la escritura, de *mi* escritura, que ya comenzaba a vislumbrar desde entonces.

Desde entonces se suceden continuos cambios en tu poesía, dentro de un proceso de despojamiento de tu inicial lujo verbal e imaginativo; se da una aproximación a lo cotidiano y biográfico. Pienso en Habitación en Roma. ¿Cuál era, por los años 50, tu idea de la poesía?

Abandonadas las galas y el sostén de la historia y la cultura, era inevitable que el poeta se replegara sobre sí mismo y que esta actitud diera origen a un lenguaje más directo y enraizado en la realidad de todos los días. *Habitación en Roma* es, en efecto, el punto de llegada de esa tendencia. (La tendencia opuesta me habría llevado hacia una "poesía populista" que, felizmente, siempre he rechazado. La poesía no puede ser usada deliberadamente para ninguna causa, por noble que sea. La poesía simplemente *es* o *no es*, y así siendo contiene o no contiene la única causa del hombre). Mi elección de una poesía de lo inmediato, de lo vivido y presente, de una poesía de carne y hueso, con muy raras concesiones a lo puro imaginario, supone una experiencia anterior fuertemente evocada. Hay algo de nostálgico en *Habitación en Roma*, algo de *paraíso perdido*, un vago tono elegíaco, perceptible en todos esos poemas, por

debajo de las imágenes propiamente dichas: es, sin lugar a dudas, el canto apagado de la inocencia que se va. La poesía era, entonces, para mí, esa paulatina, dolorosa pérdida.

Antes de Habitación... en Tema y variaciones, tu poesía adopta una faz lúdica, aparece como un virtuosismo que, de alguna manera, implicaba una negación o una reducción de lo que habías venido haciendo en literatura. Esta actitud se reitera luego en Mutatis mutandis, que juega espléndidamente con apenas un puñado de palabras y otro de imágenes. De ahí en adelante tu poesía —me parece— avanza hacia la negación de la palabra y de la imagen. ¿Cómo y por qué se da en ti ese proceso?

Los poemas ginebrinos de *Tema y variaciones* corresponden a un momento de mi trabajo en el que —sin abandonar mi fe en la poesía y sin el trauma romano que más tarde pondrá a prueba mi existencia— continúo casi obsesivamente ese proceso de desasimiento de la palabra iniciado en “Bacanal” y proseguido en “Doble diamante” y otros poemas (con excepción de “Primera muerte de María”). El tono de esos versos, un tanto mecánicos, es el del “divertimiento”. Ellos reflejan un período feliz de mi vida que no descuida, sin embargo, el viejo proyecto poético, transformado ahora en una risueña relojería verbal. Diría que *Mutatis mutandis*, que es posterior a *Habitación...*, alía la experiencia vivida de este poemario, a un manejo lúdico de la lengua, obtenido en las *Variaciones*. El todo con mayor plenitud que entonces.

En cuanto al por qué de esa marcha hacia la negación de la palabra y de la imagen, no me es dable explicitarlo plenamente. Veo en este proceso algo muy evidente, sin embargo: la eterna lucha del hombre con su lenguaje, en la medida en que el lenguaje (y la poesía es su esencia) es incapaz de atrapar la multiforme y sinuosa realidad. Porque el poeta —y ésta es su tragedia y su gloria más segura— que es señor y príncipe de lo imaginario, pretende siempre que su palabra sea la realidad y no se limite tan sólo a nombrarla. La poesía —y la incesante utopía que la mantiene viva— es esa batalla perdida de antemano, pero que ningún poeta auténtico rehusará afrontar. Las palabras no son sino las armas que paulatinamente va abandonando en un campo cubierto de flores y de cadáveres.

Desde que dejaste el Perú la poesía ha sido para ti, aparentemente al menos, una actividad secundaria, una suerte de esposa morganática en tu quehacer de artista plástico. Sin perjuicio de tu poesía no escrita, pienso que eres, sobre todo, un poeta. ¿Cómo te ves tú en relación a lo que digo?

El pasaje a una práctica poética más amplia, fuera de la palabra escrita (o impresa), no significa un abandono de la poesía. Todo lo contrario: él es una reafirmación de los derechos de la poesía que, como todos sabemos, está en todas partes. En la tradición literaria occidental se ha identificado tanto la poesía con el lenguaje, que se ha vuelto casi imposible concebirla fuera de él. Sin embargo, su verdadera esencia está, precisamente, en lo inefable, en lo indecible, en todo aquello que las palabras no pueden formular. No por nada el verdadero poeta, como observaba antes, dedica su vida a la aprehensión de la poesía más allá de las palabras. Semejante operación realiza el pintor cuando trata de detener una visión, un color, una luz, una imagen que, siendo hechos de pintura y de colores perfectamente reconocibles, provoquen en nosotros una resonancia *poética* desconocida. E igual cosa dígame de los sonidos (y los ruidos) cuando se convierten en eso que llamamos música. En este sentido, el ámbito de la poesía es infinito, aunque la forma, el molde, el código que la contiene sea diferente y reciba apelativos convencionales como música, pintura, poesía, teatro, ballet, etc. Todo está, creo yo, en aceptar que el término *poesía* no es privativo del lenguaje verbal y de él solamente. Y que, simplemente, la poesía escrita (u oral) no es sino el arte de las palabras, como la pintura es el arte de los colores y la música el de los sonidos. En cuanto a la confusión existente entre lo estético, natural o artístico, e incluso sentimental, con la poesía, no va más allá de la banal desenvoltura con la que el hombre de la calle denomina *poético* un paisaje con palmeras, y *surrealista* un paisaje sin palmeras. Pero no reconocer la poesía fuera de las palabras —incluso en la propia existencia, ese maravilloso fenómeno que compromete a la vez nuestro corazón, nuestra mente y nuestros sentidos— es como no reconocer el agua fuera del vaso o la copa, y negar la existencia del mar, de la lluvia, de los lagos, los ríos, las fuentes, los manantiales

y toda el agua del cielo y de la tierra, cualquiera que sea su forma.

Sí, de acuerdo: hay algo que es común a todas las artes; pero estas tienen nombres diversos que apuntan no a eso, que de poco serviría, sino a la diferencia específica de cada una: sabiamente el verbo divide, e impera sobre Babel. Lo que dices puede inducir a pensar la poesía como una preexistencia, llevar a un cierto platonismo, si es que no viene de él. Con todo, lo dices tan bien que me doy por vencido y paso a otro asunto. Dime: si hubiera que incluirte en lo que se llama una generación, en una generación de poetas peruanos, ¿cuál crees que debería ser el grupo de tus compañeros? ¿Junto a quiénes te ves?

No me veo en ningún grupo ni generación. Si las circunstancias históricas, geográficas, literarias o humanas me han ubicado en un determinado momento y en un determinado lugar junto a personas que, aparte de ser grandes amigos, son magníficos poetas, ello no quiere decir que yo compartiera cabalmente sus ideas ni su visión del mundo. Me siento sinceramente, y desesperadamente, solitario.

¿Qué época de tu obra prefieres?

No tengo gran estima por mi "obra", pero siento simpatía por *Habitación en Roma*. Tal vez porque ese poema arrastra mucho de lo que todavía soy y sigo viviendo.

¿Cuáles son tus poetas peruanos preferidos? Y los no peruanos.

Vallejo, Adán, Westphalen, Sologuren, Cisneros, Hölderlin, Keats, Rimbaud, Mallarmé, Eliot, Pound, Quevedo, Neruda.

¿Por qué no escribes ya más poemas?

Después de *Papel* era imposible seguir escribiendo tranquilamente libros de poesía. Entonces, todo lo anterior no tendría sentido. La poesía oral me ha ocupado bastante en los últimos años y en el presente estoy haciendo algo que no sé realmente cómo definir. Y en cuanto a *libros*, desde 1973 no son ya de papel, sino de algodón, de oro, de piedra, de cristal, de yerba, de tierra, de terciopelo y de hierro.

POEMAS EN PROSA / ERNESTO MEJIA
SANCHEZ

TALLER, TALLERES, TALLERISTAS...

Pinten un huevo con palabras, decía Coronel en su gallinero imaginario. Lo ovóideo, lo elíptico, lo rosáceo, pintarlo por dentro y fuera hasta que no quede nada del huevo sino palabras. Corregir la pintura, tacharla, rasparla y que sólo quede lo resplandeciente de la criatura. A ver, vate —me decía a mí— desembuche. Y yo sacaba mi mierdita de la bolsa y él leía y leía, serio, sonriente, picaron y decía: —Esto es una reverenda mierda. Pues así va uno aprendiendo en el taller de la vida. Así Cardenal aprendió más que ninguno. Así, C.M.R. nunca fue corregido y así quedó incorregible y vanidoso.

ODYSSEAS ELYTIS

Odyseas Elytis puede físicamente no existir. No conozco fotografías suyas ni electro ni cinta magnética. (Es-timo que una visión del fondo del ojo sería insustituible, pero inútil por completo). Solo unas cuantas páginas en que el hombre, bajo el sol de muchos veranos, anda todavía enterizo por las playas egeas coleccionando pedruzcos, caracolas, hojas de olivo y alcanfor, estrellas y romero, hormigas, lagartijas, gaviotas, cigarras, viñas y grillos, azucenas, jacintos, besos y mordiscos y el sexo oscuro y profundo de las muchachas de Lesbos. Todo esto traducido en letras empapadas de mares, viento, sangre y cielos, traspasado por un intenso amor a la tierra y a sus islas milagrosas, que hace humano hasta el desvarío de los sentidos. He aquí a Odyseas Elytis, Nobel en mano, limpiando la casa de coroneles pretendientes, recuperando los altos bueyes de Ithaca, consolando a las mujeres desgarradas con el húmedo fervor de unas palabras desconocidas y poderosas.

Madrid, 23 de octubre de 1980

LA SOLUCION / JULIO RAMON RIBEYRO



UENO, Armando, vamos a ver, ¿qué estás escribiendo ahora?

La temida pregunta terminó por llegar. Ya habían acabado de cenar y estaban ahora en el salón de la residencia barranquina, tomando el café. Por la ventana entreabierta se veían los faroles del malecón y la niebla invernal que subía de los acantilados.

—No te hagas el desentendido —insistió Oscar—. Ya sé que a los escritores no les gusta a veces hablar de lo que están haciendo. Pero nosotros somos de confianza. Danos esa primicia.

Armando carraspeó, miró a Berta como diciéndole qué pesados son nuestros amigos, pero finalmente encendió un cigarrillo y se decidió a responder.

—Estoy escribiendo un relato sobre la infidelidad. Como verán ustedes, el tema no es muy original. ¡Se ha escrito tanto sobre la infidelidad! Acuérdense de *Rojo y negro*, *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, para citar sólo obras maestras... Pero, precisamente, yo me siento atraído por lo que no es original, por lo ordinario, por lo trillado... Al respecto he interpretado a mi manera una frase de Claude Monet: el tema es para mí indiferente, lo importante son las relaciones entre el tema y yo... Berta, por favor, ¿por qué no cierras la ventana? ¡Se nos está metiendo la neblina!

—Como preámbulo no está mal —dijo Carlos—. Vamos ahora al grano.

—A eso voy. Se trata de un hombre que sospecha de pronto que su mujer lo engaña. Digo de pronto pues en veinte o más años de casados nunca le había pasado esta idea por la cabeza. El hombre, que para el caso llamaremos **Pedro o Juan, como ustedes quieran, había tenido siempre** una confianza ciega en su mujer y como además era un hombre liberal, moderno, le permitía tener lo que se llama su "propia vida", sin pedirle jamás cuentas de nada.

—El marido ideal —dijo Irma—. ¿Me escuchas Oscar?

—En cierto sentido sí —prosiguió Armando—. El marido ideal... Bueno, como decía, Pedro, lo llamaremos así, comienza a dudar de la fidelidad de su mujer. No voy a entrar en detalles sobre las causas de esta duda. Lo cierto es que cuando esto ocurre siente que el mundo se le viene abajo. No sólo porque él le había sido siempre fiel, salvo aventuras sin consecuencia, sino porque quería profundamente a su mujer. Sin la pasión de la juventud, claro, pero quizás en forma más perdurable, como pueden ser la comprensión, el respeto, la tolerancia, todas esas pequeñas atenciones y concesiones que nacen de la rutina y en las que se funda la convivencia conyugal.

—Eso de la rutina no me gusta —dijo Carlos—. La rutina es la negación del amor.

—Es posible —dijo Armando—. Aunque esa me parece una frase como cualquier otra. Pero déjame continuar. Como decía, Pedro sospecha que su mujer lo engaña. Pero como se trata sólo de una sospecha, tanto más angustiada cuanto incierta, decide buscar pruebas. Y mientras busca las pruebas de esta infidelidad descubre una segunda infidelidad, más grave todavía, pues databa de más tiempo y era más apasionada.

—¿Qué pruebas eran? —preguntó Oscar—. Sobre este asunto de la infidelidad las pruebas son difíciles de producir.

—Digamos cartas o fotos o testimonios de personas de absoluta buena fe. Pero esto es secundario por ahora. Lo cierto es que Pedro se hunde un grado más en la desesperación, pues ya no se trata de uno sino de dos amantes: el más reciente, del cual tiene sospechas y el más antiguo, del cual cree tener pruebas. Pero el asunto no termina allí. Al seguir investigando sobre la frecuencia, la gravedad, las cir-

cunstancias de este segundo engaño, descubre la presencia de un tercer amante y al tratar de averiguar algo más sobre este tercero aparece un cuarto. . .

—Una Mesalina, quieres decir —intervino Carlos—. ¿Cuántos tenía al fin?

—Para los efectos del relato me bastan cuatro. Es la cifra apropiada. Aumentarla habría sido posible, pero me hubiera traído problemas de composición. Bueno, la mujer de Pedro tenía, pues, cuatro amantes. Y simultáneamente además, lo que no debe extrañar pues los cuatro eran muy diferentes entre sí (uno bastante menor que ella, otro mayor, uno muy culto y fino, otro más bien ignorante, etc.) de modo que satisfacían diversas apetencias de su carne y de su espíritu.

—¿Y qué hace Pedro? —preguntó Amalia.

—A eso voy. Imaginarán ustedes el horrible estado de angustia, de rabia, de celos en que esta situación lo pone. Muchas páginas del relato estarán dedicadas al análisis y descripción de su estado de ánimo. Pero esto se los ahorro. Sólo diré que, gracias a un enorme esfuerzo de voluntad y sobre todo a su sentido exacerbado del decoro, no deja traslucir sus sentimientos y se limita a buscar solo, sin confiarse a nadie, la solución de su problema.

—Eso es lo que queremos saber —dijo Oscar—. ¿Qué demonios hace?

—Para ser justo, yo tampoco lo sé. El relato no está terminado. Pienso que Pedro se plantea una serie de alternativas, pero no sé aún cuál es la que va a elegir. . . Por favor, Berta, ¿me sirves otro café?.. Pero se dice, en todo caso, que cuando surge un obstáculo en nuestra vida hay que eliminarlo, para restablecer la situación original. ¡Pero, claro, no se trata de un obstáculo sino de cuatro! Si solo existiera un amante no vacilaría en matarlo. . .

—¿Un crimen? —preguntó Irma—. ¿Pedro sería capaz de eso?

—Un crimen, sí. Pero un crimen pasional. Ustedes saben que la legislación penal de todo el mundo contiene disposiciones que atenúan la pena en caso de crimen pasional. Sobre todo si un buen abogado demuestra que el agente del crimen lo cometió en estado de pasión violenta. Digamos que Pedro está dispuesto a correr los riesgos del asesinato, sabiendo que dadas las circunstancias la pena no sería

muy grave. Pero, como comprenderán, matar a uno de los amantes no resolvería nada, pues quedarían los otros tres. Y matar a los cuatro sería ya un delito muy grave, una verdadera masacre, que le costaría la pena capital. En consecuencia, Pedro descarta la idea del crimen.

—De los crímenes —dijo Irma.

—Justo, de los crímenes. Pero, entonces, se le ocurre una idea genial: enfrentar a los amantes, de modo que sean ellos quienes se eliminen. La idea la concibe así: puesto que son cuatro —y comprenderán ahora porqué ese número me convenía— haré una especie de eliminatorias, como en un torneo deportivo. Enfrentar a dos contra dos y luego a los dos ganadores, de modo que por lo menos tres queden eliminados...

—Eso me parece ya novelesco —dijo Carlos—. ¿Cómo diablos hace? En la práctica no creo que funcione.

—Pero estamos justamente en el mundo de la literatura, es decir, de la probabilidad. Todo reside en que el lector crea lo que le cuento. Y este es asunto mío. Bueno, Pedro divide a los amantes en el Uno y el Dos y en el Tres y el Cuatro. Mediante cartas anónimas o llamadas telefónicas u otros medios revela al Uno la existencia del Dos y al Tres la existencia del Cuatro. Todo ello gracias a una estrategia gradual y una técnica de la perfidia que le permiten despertar en el agente escogido no sólo los celos más atroces sino un violento deseo de aniquilar al rival. Me olvidaba de decirles que los amantes de Rosa, así llamaremos a la mujer, estaban ferozmente enamorados de ella, se creían los únicos depositarios de su amor y por lo tanto la revelación de la existencia de competidores los ofusca tanto como a Pedro mismo.

—Eso sí es posible —dijo Carlos—. Un amante debe tener más celos de otro amante que del mismo marido.

—Para resumir —prosiguió Armando— Pedro lleva tan bien el asunto que el amante Uno mata al Dos y el Tres al Cuatro. Quedan en consecuencia solo dos. Y con estos procede de la misma manera, de modo que el amante Uno mata al Tres. Y al sobreviviente de esta matanza lo mata el propio Pedro, es decir, que comete directamente un solo crimen y como se trata de uno solo y de origen pasional goza de un veredicto benévolo. Y al mismo tiempo logra lo que

se había propuesto, o sea eliminar los obstáculos que contrariaban su amor.

—Me parece ingenioso —dijo Oscar—. Pero insisto en que en la práctica no funcionaría. Suponte que el amante Uno no logre matar al Dos, que simplemente lo hiera. O que el amante Tres, por más que esté enamorado de Rosa, sea incapaz de cometer un crimen.

—Tienes razón —dijo Armando—. Y por eso es que Pedro renuncia a esta solución. Eso de enfrentar a los amantes con el fin de que se exterminen no es viable, ni en la realidad ni en la literatura.

—¿Qué hace entonces? —preguntó Berta.

—Bueno, yo mismo no lo sé... Ya les he dicho que el relato no está terminado. Por eso mismo se los cuento. ¿No se les ocurre nada a ustedes?

—Sí —dijo Berta—. Divorciarse. ¡Nada más simple!

—Había pensado en eso. Pero, ¿qué resolvería el divorcio? Sería un escándalo inútil, pues mal que bien un divorcio es siempre escandaloso, más aún en una ciudad como esta que, en muchos aspectos, sigue siendo provinciana. No, el divorcio dejaría intacto el problema de la existencia de los amantes y del sufrimiento de Pedro. Y ni siquiera aplacaría su deseo de venganza. El divorcio no sería la buena solución. Pienso más bien en otra: Pedro expulsa a Rosa de la casa, luego de demostrarle e increparle su traición. La pone en la calle brutalmente, con todos sus bártulos o sin ellos. Sería una solución varonil y moralmente justificada.

—Lo mismo pienso yo —dijo Oscar—. Una solución de macho. ¡Puesto que me has engañado, toma! Ahora te las arreglas como puedas.

—El asunto no es tan simple —continuó Armando—. Y creo que Pedro tampoco elegiría esta solución. La razón principal es que expulsar a su mujer le sería prácticamente insoportable, puesto que lo que él desea es retenerla. Expulsarla sería hacerla aún más dependiente de sus amantes, arrojarla a sus brazos y alejarla más de sí. No, la expulsión del hogar, si bien posible, no resuelve nada. Pedro piensa que lo más sensato sería más bien lo contrario.

—¿Qué entiendes tú por contrario? —preguntó Irma.

—Irse de la casa. Desaparecer. No dejar rastros. Dejar solo una carta o no dejar nada. Su mujer comprendería las

razones de esa desaparición. Irse y emprender en un país lejano una nueva vida, una vida diferente, otro trabajo, otros amigos, otra mujer, sin dar jamás cuenta de su persona. Y ello aun suponiendo que Pedro y Rosa tengan hijos, aunque mejor sería que no los tuvieran, pues complicaría demasiado la historia. Pero Pedro se iría, abandonando incluso a sus supuestos hijos, pues la pasión amorosa está por encima de la pasión paternal.

—Bueno, Pedro se va, ¿y qué? —preguntó Berta.

—Pedro no se va, Berta, no se va. Porque irse no es tampoco la buena solución. ¿Qué ganaría con irse? Nada. Perdería más bien todo. Sería un buen recurso si Rosa dependiera económicamente de Pedro, pues tendría al menos ese motivo para sufrir su ausencia, pero había olvidado decirles que ella tenía fortuna personal (padres ricos, bienes de familia, lo que sea), de modo que podría muy bien prescindir de él. Aparte de ello, Pedro ya no es un mozo y le sería difícil emprender una nueva vida en un país nuevo. Obviamente, la fuga beneficiaría sólo a su mujer, la que se vería desembarazada de Pedro, estrecharía sus relaciones con sus amantes y podría tener todos los otros que le viniera en gana. Pero la razón principal es que Pedro, así lograra instalarse y prosperar en una ciudad lejana y como se dice "rehacer su vida", viviría siempre atormentado por el recuerdo de su mujer infiel y por el gozo que seguiría procurando y obteniendo del comercio con sus amantes.

—Es verdad —dijo Amalia—. Eso de desaparecer me parece un disparate.

—Pero este recurso de la fuga tiene una variante —empalmó Armando—. Una variante que me seduce. Digamos que Pedro no desaparece sin dejar rastros, sino que simplemente se muda a otra casa luego de una serena explicación con su mujer y una separación amigable. ¿Qué puede pasar entonces? Algo que me parece posible, al menos teóricamente. Pero esto requiere cierto desarrollo. ¿Me permiten? Yo pienso que los amantes son raramente superiores a los maridos, no sólo intelectual o moral o humanamente sino hasta sexualmente hablando. Lo que sucede es que las relaciones del marido con la mujer están contaminadas, viciadas y desvalorizadas por lo cotidiano. En ellas interfieren cientos de problemas que nacen de la vida conyugal y que son motivo de constantes discrepancias, desde la for-

ma de educar a los hijos, cuando los hay, hasta las cuentas por pagar, los muebles que es necesario renovar, lo que se debe cenar en la noche...

—Las visitas que es necesario hacer o recibir —añadió Oscar.

—Exacto. Estos problemas no existen en las relaciones entre la mujer y el amante, pues sus relaciones se dan exclusivamente en el plano del erotismo. La mujer y el amante se encuentran sólo para hacer el amor, con exclusión de toda otra preocupación. El marido y la mujer, en cambio, llevan a casa y confrontan a cada momento la carga de su vida en común, lo que impide o dificulta el contacto amoroso. Por ello digo que si el marido se va de la casa, desaparecerían las barreras que se interponen entre él y su mujer, lo que dejaría el campo libre para una relación placentera. En fin, lo que quiero decir es que la separación amigable tendría para Pedro la ventaja de endosar a los amantes los problemas cotidianos, con todo lo que esto trae de perturbador y de destructor de la pasión amorosa. Pedro, al alejarse de su mujer, se acercaría en realidad a ella, pues los amantes terminarían por asumir el papel del marido y él el del amante. Al convivir más estrechamente con los amantes, gracias a la partida de Pedro, y al ver a este sólo ocasionalmente, la situación se invertiría y en adelante irían a los amantes las espinas y al marido las rosas. Es decir, Rosa donde Pedro.

—Todo eso me parece muy elocuente y bien dicho —intervino Oscar—. Invertir los papeles, gracias a una retirada estratégica. ¡No está mal! ¿Qué les parece a ustedes? A mi juicio es el mejor recurso.

—Pero no lo es —dijo Armando—. Y créanme que me molesta que no lo sea. Un autor, por más frío y objetivo que quiera ser, tiene siempre sus preferencias. ¡Ah, sería maravilloso que las cosas pudieran ocurrir así! Preservar la condición de marido y ser al mismo tiempo el amante. Pero en esta solución hay una o varias fallas. La principal, en todo caso, es que Rosa ya está probablemente cansada de Pedro y no puede soportarlo ni de cerca ni de lejos, ni como marido ni como amante. Todo lo que se relaciona con él está impregnado de las escorias de su vida en común de modo que, por más que no vivieran juntos, le bastaría verlo para que resurgieran en su espíritu los fantasmas de

su experiencia doméstica. El esposo arrastra consigo la carga de su pasado marital. Lo que le impedirá siempre acercarse a su mujer como un desconocido.

—En definitiva —dijo Carlos— veo que las posibilidades de Pedro se agotan. . .

—No, hay todavía otra posibilidad. Simplemente no hacer nada, aceptar la situación y continuar su vida con Rosa como si nada hubiera ocurrido. Esta solución me parece inteligente y además elegante. Revelaría comprensión, realismo, sentido de las conveniencias, incluso cierta nobleza, cierta sabiduría. Es decir, Pedro aceptaría tener en la cabeza un par o, mejor dicho, cuatro pares de magníficos cachos y pasar a formar parte resignadamente de la corporación de los cornudos que, como es sabido, es una corporación infinita.

—¡Hum! —dijo Carlos—. No estoy de acuerdo con eso. Claro, revela amplitud de espíritu, ausencia de prejuicios, como dices, pero creo que sería poco digno, humillante. Yo al menos no lo aguantaría.

—Yo tampoco —dijo Oscar—. Y atención, Amalia. Llegado el caso, que sirva de advertencia.

—¡Oh, qué maridos tenemos! —dijo Amalia—. Unos verdaderos falócratas.

—Pero esa alternativa tiene sus ventajas —insistió Armando—. La principal es que, al aceptar la situación, Pedro mantendría a su mujer a su lado. Una mujer que lo engaña, es cierto, y que carnal y espiritualmente pertenece a otros, pero que al fin está allí, a su alcance y de la cual puede recibir esporádicamente un gesto errante de cariño. Conservaría no su cuerpo ni su alma, pero sí su presencia. Y esto me parece una maravillosa prueba de amor, de parte de él, una prueba digna de quitarse el sombrero.

—Sombrero que no podría calarse Pedro en su adornadísima cabeza —dijo Oscar—. No, evidentemente, no me parece bien eso de aceptar la situación. Consentir, en este caso, es disminuirse como hombre, como marido.

—Es posible —dijo Armando—. Pero sigo pensando que sería una solución ponderada y que requiere cierta grandeza de alma. Es preferible quizás ser infeliz al lado de la mujer querida que dichoso lejos de ella. . . Pero en fin, digamos que tampoco es el buen recurso.

—No puede matar a los amantes... —dijo Carlos—. No puede echar a la mujer de la casa, no puede tampoco desaparecer, ni divorciarse, ni acomodarse a la situación. ¿Qué le queda entonces? Hay que reconocer que tu personaje se encuentra metido en menudo lío.

—Hay todavía otro recurso —dijo Armando—. Un recurso directo, limpio: suicidarse.

Irma, Amalia y Berta protestaron al unísono.

—¡Ah, no! —dijo Irma—. ¡Nada de suicidios! ¡Pobre Pedro! La verdad es que me cae simpático. ¿Y a ti, Berta? Tú que tienes influencia sobre Armando, convéncelo para que no lo mate.

—No creo que lo mate —dijo Berta—. El relato se convertiría en un vulgar melodrama. Y además Pedro es demasiado inteligente para suicidarse.

—No sé si será inteligente o no —dijo Oscar—. Después de todo es una suposición tuya. Pero la situación es tan enredada que lo mejor sería pegarse un tiro. ¿No crees, Armando?

—¿Un tiro? —repitió Armando—. Sí, un tiro... Pero, ¿qué resolvería esto? Nada. No, no creo que el suicidio sea lo indicado. Y no porque se trate de un desenlace melodramático, como dice Berta. A mí me encanta el melodrama y pienso que nuestra vida está hecha de sucesivos melodramas. Lo que ocurre es que esta solución sería tan mala como la de desaparecer sin dejar rastros. Con el agravante de que se trataría de una desaparición sin posibilidad de regreso. Si Pedro se va de la casa le queda la esperanza del retorno y hasta de la reconciliación. ¡Pero si se suicida!

—Es verdad —dijo Carlos—. Yo prefiero tener siempre en el bolsillo mi ticket de regreso. Pero tampoco es una solución absurda. Si Pedro se suicida se borra del mundo, borra también a Rosa, a sus amantes, es decir, borra su problema. Lo que es una manera de resolverlo.

—No te falta razón —dijo Armando—. Y voy a reconsiderar esta hipótesis. Aunque entre resolver un problema y eludirlo hay una gran diferencia. Y además ¡quién sabe! ¡A lo mejor el dolor de Pedro es tan grande que lo perseguiría más allá de la muerte!

—En buena cuenta tu personaje está fregado —bostezó Oscar—. Veo que no has encontrado una solución a tu historia. Pero nuestra historia es que ya pasó la medianoche

y que mañana trabajamos. Y nosotros sí tenemos una solución: irnos al tiro.

—Espera —dijo Armando—. Me había olvidado de otra posibilidad. . .

—¿Todavía hay otra? —preguntó Berta.

—Y una de las más importantes. En realidad debería haberla mencionado al comienzo. También es posible que Pedro llegue a la conclusión de que Rosa no le es infiel, que todas las pruebas que ha reunido son falsas. Ustedes saben bien, tratándose de un asunto como este la única prueba plena es el flagrante delito. Todo lo demás, cartas, fotos, testimonios, son recusables. Puede haber error de interpretación, puede tratarse de documentos apócrifos o falsificados, de testimonios malévolos, en fin, de circunstancias que se prestan a una acusación sin fundamento. Y la verdad es que Pedro no tiene la prueba plena.

—¡Acabáramos! —dijo Oscar—. Deberías haber empezado por allí. Nos has tenido dándole vueltas a un problema que en realidad no existía. ¿Nos vamos, Irma?

—¿No quieren un coñac, una menta? —preguntó Berta.

—Gracias —dijo Carlos—. La historia de Armando nos ha divertido, pero Oscar tiene razón, ya es tarde. De todos modos, Armando, espero que cuando nos reunamos la próxima vez hayas terminado tu relato y nos lo puedas leer.

—¡Oh! —dijo Armando—. Los relatos que más nos interesan son por lo general aquellos que nunca podemos concluir. . . Pero esta vez haré un esfuerzo para terminarlo. Y con la buena solución.

—¿Nos traes nuestras cosas, Berta? —dijo Amalia.

—Yo se las traigo —dijo Armando—. Pónganse de acuerdo con Berta para la próxima reunión.

Armando se retiró hacia el interior, mientras Berta y las dos parejas se despedían. ¿Dónde sería la próxima cena? ¿Donde Oscar? ¿Donde Carlos? ¿Dentro de quince días? ¿Dentro de un mes? Un ruido seco, perentorio, llegó del fondo de la casa. Quedaron paralizados.

—Se diría un tiro —dijo Oscar.

—Berta fue la primera en precipitarse por el corredor, justo cuando Armando reaparecía llevando un bolso, una bufanda, un abrigo. Estaba pálido.

—¡Curioso! —dijo—. Estas son las coincidencias que a uno lo desconciertan. Al buscar una pastilla en mi mesa de

noche desplacé mi revólver y no se cómo salió un tiro. Atravesó el cajón de la mesa y rebotó contra la pared.

—¡Buen susto nos has dado! —dijo Oscar—. Es así como ocurren los accidentes. Es por eso que yo jamás tengo armas a la mano. Pon un poco más de atención otra vez.

—¡Va! —dijo Armando—. Tampoco hay que exagerar. Después de todo no ha pasado nada. Los acompañé hasta la puerta.

El malecón seguía brumoso. Armando esperó que los autos arrancaran y entrando a la casa corrió el picaporte y regresó a la sala. Berta llevaba a la cocina los ceniceros sucios.

—Ya mañana la muchacha pondrá orden aquí. Estoy muy cansada ahora.

—Yo en cambio no tengo sueño. La conversación me ha dado nuevas ideas. Voy a trabajar un momento en mi relato. No me has dicho qué te pareció...

—Por favor, Armando, te digo que estoy cansada. Mañana hablaremos de eso.

Berta se retiró y Armando se dirigió a su escritorio. Largo rato estuvo revisando su manuscrito, tarjando, añadiendo, corrigiendo. Al fin apagó la luz y pasó al dormitorio. Berta dormía de lado, su lámpara del velador encendida. Armando observó sus rubios cabellos extendidos sobre la almohada, su perfil, su delicado cuello, sus formas que respiraban bajo el edredón. Abriendo el cajón de su mesa de noche sacó su revólver y estirando el brazo le disparó un tiro en la nuca.

París, 1980



UNMSM

CELEBRACIONES / JULIO ORTEGA

I

*Somos elegidos por la dicha gratuita
de un don casual, y por una vez somos
nosotros mismos.*

*Demasiado torpes para esa continuidad excesiva,
las manos nos faltan, las palabras
no nos dicen, y con la cabeza confusa
nos desconocemos.*

*La felicidad tiene muy pocos nombres,
y es cierto que nos estremece con su escándalo.*

*Obedecemos con todo el cuerpo, elegidos
por el azar abundante, saciados*

*por los alimentos exquisitos,
por el jugo tibio que rendimos*

*a los dioses sedientos,
bajo la saliva sagrada de otro milagro.*

*Nuestra hambre siempre es mayor: exige más,
exige un tiempo lentísimo
que nos entregue su desnudez enteramente.*

Para esa abundancia estamos hechos.

Y en ella somos como chicos que nada han aprendido

*y todo lo celebran. Así despertamos
riendo, jugando, amando
el espacio irónico y favorable,
las noches de vello pálido
y los climas de sudor plateado.
Y nos hemos prometido,
y lo fortuito lame nuestros pies.
El cuerpo es esa dicha frágil,
delgada y firme; y su sabor profundo
es una miel del invierno; su altura,
una delicada figura marina.
Y el placer prometido deja que la nostalgia retorne.
Cuando parte el tiempo,
el blanco milagro de su cuerpo.*

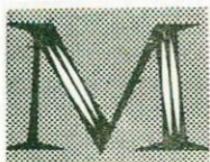
II

*Si retienes esa hora retenla
con el lento movimiento
con que huye: retorna
y dale todo tu cuerpo, todo
su claro milagro a esta oscura,
dura, espera que se abre
incesante, fluyendo
con el tiempo, y a la dicha
su alimento: desnudo
el fino, lento animal
que suspira y mira
dulcemente las aguas
contrarias que partieron
favorables.*

III

*Cuando pienso en las escasísimas cosas cedidas por el
tiempo
que persisten de pie
dando nada de sí mismas sino esa frágil persistencia
que nos convoca como un orden secreto
de las emociones sin nombre
y cuando pienso qué escasa fe declara el mundo en nuestros
cuerpos
que no dejan una marca hendida
en su materia cruda
una marca imaginaria al menos
como un círculo de luz nocturna que brota de tu desnudez
en torno a lo fortuito,
a la dicha perpleja de estar juntos
y digo que bastarían dos o tres cosas pequeñas, percederas
como todo, y que será mejor acaben pronto
su testimonio robado a este pobre tiempo
cuando pienso qué bella es la lógica delicada
de un cuerpo que aguarda entre muy pocos nombres
con la precisión de sus hábitos discretos
reconozco, en fin, que no necesitamos de la memoria de
las cosas
para nombrarnos a solas, como si ya todo hubiese
sido demostrado, salvo esta pausa sin énfasis
que descarta la parafernalia banal del verano
con su esfera iluminada
su luna plácida y su sol sonriente,
desnudos en un mundo sin memoria de nosotros.*

UN RINCON CERCA DEL CIELO * / ALFREDO BRYCE



I cuartito de pobre, porque ahora era pobre, quedaba en el techo de un hermoso edificio burgués, bastante burgués, en realidad, que miraba feliz y muy seguro de sí mismo al hermoso Jardin des Plantes. Lo único malo es que mi cuartito no tenía ventana ni hacia el Jardin des Plantes, ni hacia ninguna parte. Sólo una claraboya para las noches de luna, pero la verdad es que en París, éstas suelen ser las menos, y las más pueden ser noches de esa lluvia de mierda que a menudo se me filtraba por la maldita claraboya, justito encima de mi almohada. Me goteaba lluvia en la cara, y cuando no llovía en otoño, invierno o primavera, se metía irremediablemente el aire por los rincones, enfriando la enorme camota que sabe Dios cómo habría llegado hasta ahí. Bueno, desarmadísima, me imagino, porque a mi cuartucho amarillo patito no se llegaba por la escalera de los burgueses, mucho menos por el ascensor de esas damas y caballeros y sus respectivos perritos de todo tipo, aunque predominando más bien el chiquitito y horroroso, sino por una estrecha escalera de caracol que subía y subía, para que en otros tiempos subieran las empleadas domésticas a sus habitaciones. Ahora subíamos nosotros: estudiantes, obreros y uno que otro bicho raro. Yo

* Fragmento de la novela en prensa *La vida exagerada de Martín Romaña*.

trabajaba en un colejucho infame, dando unas infames clases de castellano. Con eso, con el restaurante universitario y con los tirantes que me regaló Inés iba tirando "padelante", como se dice, sin que se notara demasiado los efectos de la balanza sobre mi organismo físico, psíquico, y de sistema de valores. . .

Mi camota era como un cuartito dentro de mi cuartito. Todo lo que había en el cuartito cabía en la camota, que era además altísima, y por culpa de la camota, no todo lo que cabía en ella cabía en el cuartito. En todo caso, no bien entraba yo, me atracaba con algo, con lo poco que allí había, una silla medio desfondada, un pequeño armario, una mesita más baja que la camota y que sólo cabía empotrándola contra un espejo que me obligaba a trabajar contemplando la miseria en que vivía, porque en él se reflejaba íntegro el cuartito más feo de París. El propietario me había prohibido sacar el espejo de la pared en que estaba pegadísimo, además, o sea que un día, para evitar verme viendo mi miseria con esa cara de imbécil, puse la silla y la mesita sobre la camota y me instalé para siempre a trabajar ahí.

Había también un aparatito redondo, que era la calefacción eléctrica, útil más que nada para encender cigarrillos, que se mantenía rojito de noche y era buena compañía, pero que definitivamente nunca logró calentarme los dos pies al mismo tiempo. De ahí me ha quedado la costumbre de andar cruzando una y otra pierna todo el tiempo. Ya ven, no es lo que la gente cree. La gente cree que es una manifestación más de mi nerviosismo, pero en realidad es una prueba palpable de que yo también le he hecho frente a la pobreza con frío. Con tanto frío, además, que al llegar la noche lo dejaba encima de la camota. Dejaba la silla, la mesa, mi abrigo, la boina, la bufanda, el pantalón. Todo abrigaba todo acompañaba, y al fondo de la camota, algo lejana, aunque compañera también, la lucecita roja de la calefacción, que no podía ser más de lo que era, porque estallaba el contador de electricidad, luego el cuartito, luego la camota, luego los otros veintitrés cuartitos que había en el techo, y por último, bajando por la escalera de caracol, me imagino, porque todo uso de la otra escalera y del ascensor nos estaba terminantemente prohibido, irían las llamaradas del incendio que habría causado **mi expulsión inmediata** del edificio.

A ese cuartito volvió Inés por su amor, tras un largo viaje por España. Su madre había regresado al Perú, dejándola nuevamente bien instalada en su residencia del Boulevard Saint-Michel, algo así como Versailles en comparación con el cuchitril en que yo vivía. Llegó con su amigo, el economista brasileño. Creo que venían a decirme que el asunto entre ellos podía prosperar, pero Inés era todavía medio traperero de Emaus y sumamente católica, por aquellos días, y al encontrarme instalado trabajando con mesa y silla encima de la camota, con abrigo, bufanda, y dos boinas puestas porque estaba lloviendo y goteaba, más la calefacción instalada prácticamente sobre el pie izquierdo, se bañó en ternura. Se bañó en esa ternura increíble que su sonrisa reflejaba cada vez que sentía la imperiosa necesidad de protegerme de algo, le puso punto final a los cálculos que había venido realizando con el economista brasileño, y me vio ya convertido en su esposo y beneficiario de su más absoluta protección. Estoy seguro de que así fue, por el miedo que me entró, y porque no volvimos a ver al brasileño. Aunque habría desaparecido de todos modos, creo, pues su doctrina económica era lo más liberal y capitalista que darse pueda, y a nosotros nos esperaba un porvenir socialista, marxista, y sumamente militante.

Bueno, vamos por partes, porque el asunto es bastante complicado, porque aquí el mundo se llena para mí de variantes y matices, porque en estos años hay demasiados acontecimientos y personajes que influyen en la vida de Inés y en la mía, y porque después de todo, a decir de ella, que de golpe abandonó una noche las iglesias de su ferviente catolicismo y se volvió más marxista que el Papa, yo nunca llegué a ser más que un intelectual de medias tintas. No debería ser yo, pues, quien cuenta esta parte de la historia, pero como a Inés todas las partes de esta historia deben importarles un pepino, puesto que se fue de ella, no me queda más remedio que asumir el riesgo de meterme, solita mi alma, en la boca del lobo. Además, no se olviden, soy yo el que está sentado en un sillón Voltaire. Yo soy el hombre del sillón Voltaire.

¿Cómo empezar? Bueno, tal vez lo más fácil sería decir que en ese otoño del 66 aparecieron en París dos personajes sumamente diferentes. Uno, el que más recuerdos me ha dejado, era un español llamado Enrique Alvarez de Manza-

neda, al que me pasaré la vida pidiéndole perdón por algo que no le hice, o en todo caso que nunca le quise hacer. El otro fue un viejo aguafiestas llamado Karl Marx, el mismo alemán pesadote y fundamental que redactó *El Capital*, y que ha seguido teniendo una influencia capital en las juventudes de nuestros países. En el caso de Inés, Marx realmente capitalizó todo su interés de la noche a la mañana; sí, de la noche a la mañana, literalmente, porque un domingo por la noche en que andábamos, como todos los domingos, buscando una iglesia para su misa obligatoria, con comunión y conmigo esperándola aburridísimo y fiel en mi banca, sucedió algo que terminó para siempre con su fe. Resulta que en la iglesia a la que entramos no había nadie más que el cura limpiando o arreglando algunas cositas del altar, y la pobre Inés empezó a sentir pánico de que se le hubiera pasado la última misa del día. Le dije que no se preocupara, que iba a averiguar, y me acerqué al curita con ánimos de preguntarle si todavía iba a celebrar una misa más, porque mi novia Inés andaba sufriendo allá atrás entre las bancas con el terror al pecado mortal. El curita se cagó en la noticia, y empezó a meterme mano como Dios manda, nada menos que ante la vista y paciencia de mi novia. Yo, entre que quería sacarle una misa más para Inés, y entre que siempre me he defendido mal de estas cosas, lo dejé entretenerse un ratito con su affaire sentimental, pero de pronto vino Inés, subió las gradas que llevaban al lugar del sacrilegio, y le metió al cura una de esas cachetadas filosóficas y justicieras con las que a veces se pone punto final a toda una etapa de la vida. Yo me sentí protegidísimo, y aproveché el impacto para salir disparado, por temor a que Inés empezara a noquear al cura o algo así. Felizmente le bastó con un solo golpe.

En la calle me deshice prometiéndole más iglesias para su catolicismo en París, pero ella me respondió con una de esas frases muy suyas, con poquísimas palabras para todo lo que estaba diciendo, una de esas frases inolvidablemente suyas en las que toda la procesión iba por dentro.

—Te he comprado un juego de sábanas porque ya no soporto más que vivas en ese cuartucho y que encima de todo duermas en esa especie de costal que te robaste de un albergue de juventud.

Traté de explicarle que era muy feliz en mi cuartito y con mi costal, que en la Embajada nadie sabía mi dirección,

o sea que si venía algún pariente rico del Perú jamás me ubicaría, que andaba en plena educación sentimental y todo eso, pero a Inés todavía le quedaba bastante procesión por dentro y me interrumpió en mis juegos infantiles, con una de esas breves y rotundas series de frases telegráficas con las que logró batir todos los records de renovación de beca, sin dar golpe.

—Voy a sacar las sábanas de la residencia. Vamos a tu cuartucho a estrenarlas. Y además quiero que leamos juntos unos capítulos del *Capital*.

Inés era lo más virgen que había en el mundo, y ahora de pronto, así, a boca de jarro, sábanas por estrenar y lectura del *Capital*. La semana pasada yo la había despedido con beso sin Henry Miller, con ella nunca usaba a Henry Miller, tras la misa de ese domingo la había despedido con su besito Bécquer y la había dejado en la puerta de su residencia con su misalote en la mano, bien segura de sí misma, bien Doña Inés del alma mía, luz de donde el sol la toma... Y ahora resulta que por segunda vez en pocos minutos alguien me iba a meter mano sin que yo se lo pidiera. Me metí cinco copas de vino en los cinco minutos que ella tardó en ir a buscar las sábanas a su residencia.

Trepamos al techo de los veinticuatro cuartitos, casi rompemos la puerta del mío, nos trepamos a la camota y silla y mesa de trabajo se vinieron abajo con las torpezas que cometimos mientras trepábamos por los veinte años de esa educación Romeo y Julieta que nos habían dado en el Perú. Inés insistía en poner las sábanas bastante finas que había comprado, y yo insistía en que, al menos por una vez, nos revolcáramos en el deshilachado costal en que me enfundaba del frío por las noches. En este gesto, creo, está contenida mi tendencia a lo simbólico, a lo mágico, a lo que si se pregunta por qué, es porque no se llegará a sentir ni a captar nunca. En fin, tonterías, me imagino, y como era lógico e higiénico, muy pronto pasamos a las flamantes sábanas, que ya hoy están en la basura. En cambio no sé qué se hizo de mi costalote plomo, pero pertenece a ese género de objetos estúpidos y mágicos que recuerdo en mi sillón Voltaire.

Lectura del *Capital* entre celestes y flamantes sábanas, ¡cómo te recuerdo! No entendíamos nada, por supuesto, pero estábamos descubriendo el mundo. Y estábamos descu-

briendo el mundo porque estábamos descubriendo el mundo y porque entre celestes y flamantes sábanas, Karl Marx afirmaba rotundamente que. Lo afirmaba y lo negaba rotundamente todo, y nosotros cómo lo obedecíamos, la dialéctica, la dialéctica, Inés dialéctica, Martín dialéctico, sigue sigue leyendo, Inés, la verdad es que yo no entendía nada, entre Inés calatita, porque yo la aguaitaba por entre la dialéctica y lograba verla calatita, ni siquiera desnuda, calatita por primera vez en mi vida. En fin, entre eso, entre las flamantes sábanas, entre la añoranza de mi costalote que ya habíamos descartado, la teta derecha de Inés bajo la cual colocaba *El Capital* para seguirme leyendo, sigue sigue, Inés, luz de donde el sol la toma, por fin terminamos de entender esa página que yo, en todo caso, no entendí, y con el pretexto de darle vuelta a la página porque estaba siguiéndola muy atentamente, mi mano sobre la tetita encima del *Capital*, mi mano quedándose donde la puse, Henry Miller merodeando, Inés viniéndose, y así, más que nunca esa noche, esa madrugada, esa mañana, y las mil y una noches que pasamos juntos, Inés logró transformar mi fría y húmeda camota en un paraíso con sábanas celestes. Y con *El Capital*. Y con algunos ratos muy malos.

Porque hasta en el paraíso hay nubarrones en este mundo de mierda. Yo estuve ahí, o sea que puedo dar fe de ello. En fin, como no recuerdo exactamente si fue la quinta, la sexta, o la séptima vez de los dos en la camota, diré simplemente que, como en la canción, amanecí otra vez entre sus brazos.¹ Y que también yo quería decirle no sé qué

1. Incluyo aquí la canción entera, porque a Inés le gustaba, porque añade ambienta, y porque, como tantas de José Alfredo Jiménez, me la sé de memoria.

Amanecí otra vez
entre tus brazos.
Me desperté llorando
de alegría.
Me cobijé la cara
con tus manos
para seguirte amando
todavía. . .
Te despertaste tú
y casi dormido
me querías decir
no sé que cosas,

Pero callé tu boca
con mis besos,
y así pasaron muchas
muchas horas. . .
Cuando llegó la noche,
apareció la luna.
Entré por la ventana.
Qué cosa más bonita,
cuando la luz del cielo
iluminó tu cara. . .
Yo me volví a esconder
entre tus brazos.

Tú me querías decir
no sé qué cosas,
pero callé tu boca
con mis besos.
Y así pasaron muchas
muchas horas.

cosas, y que también Inés calló mi boca. Pero en este caso no fue precisamente con sus besos.

—Tu padre fue un ladrón de plusvalías. Lo dice Marx. Y también lo fueron tu abuelo, tu bisabuelo, y tu tatarabuelo.

Francamente me dolió. Que mi bisabuelo y mi tatarabuelo fueran ladrones de plusvalías, de acuerdo. Nunca los conocí, y aunque hubiesen sido asaltantes de caminos, qué diablos. Pero yo a mi abuelo lo quise muchísimo y mi padre acababa de morir. No, no era justo. Era, *además*, una falta de elegancia, bueno, para qué decir elegancia, de delicadeza. Ah, ese *además* de mierda. Me ha andado jodiendo mucho por la vida. Y pensar, como pensé yo en ese momento, que Inés en Lima gozaba con mi manera de ser, que no mucho tiempo atrás, cuando llegó a París, lo primero que hizo fue comprarme un par de tirantes para que no se me siguieran cayendo los pantalones de mi nueva vida de futuro escritor. No, no era justo.

—Inés, ya sé que hace cosa de una semana que dejas de creer en el Abate Pierre y en el cielo. Pero te aseguro que si todavía hay cielo, mi padre y mi abuelo se fueron derecho de la cama al cielo, con plusvalía y todo.

Uyuyuy, cómo le falló el humor. Se puso furiosa entre mis brazos recién amanecidos, entre todas las cosas que yo hubiera querido decirle. Porque tampoco yo era muy pelotudo que digamos, y en los labios tenía las palabras para decirle que, después de todo, hasta su llegada al cuartito, yo había andado durmiendo en un costal sin plusvalía alguna, que las sabanitas burguesas esas eran cosas de ella, que yo con mi familia mucho cariño sí, al menos con los que conocí, que qué puede haber de más humano, aunque me hubiesen dejado psicoanalizable para toda la vida, acuérdate de Acapulco, Inés: **Honrar padre y madre, y yo los honraba**, y en lo restante nada tenía que ver con ellos. ¿Acaso ella no me había encontrado, casi como en el tango, costal abajo en mi rodada, cuando entró con su sospechoso economista brasileño al cuartito donde me había asumido a mí mismo sin un cobre y con frío, tal como lo soñamos juntos en París, en Lima? Pensé todo esto, pero sólo le dije que en la camota también había sitio para Karl Marx.

Inés era una persona muy profunda. Era terca como una mula pero tenía la milagrosa cualidad de oír hasta cuando ensordecía, un poquito a la larga eso sí, pero es cierto que

oía a la larga hasta cuando no le convenía. Y era, otra vez, tan profunda, que con ella nunca se sabía cuántas procepciones iban por dentro. En fin, no sé qué aparato se metió para la sordera aquella mañana, pero lo cierto es que aceptó mi propuesta: ella, yo, y Karl Marx en la camota. Lo malo es que con el tiempo este orden se alteró, y yo pasé al tercer lugar, ella al segundo, y Karl al primero. Con tendencia a apropiarse de toda la camota, además. Una mañana, incluso, el muy aguafiestas del alemán me dijo que me dejara ya de hablar tanto de mi costal, que no había nada tan fácil y tan falsamente sobrecogedor como dormir en un costal, cuando se había estado acostumbrado a dormir en sábanas de oro. Mi miseria era falsa, mi miseria me la había inventado yo, bastaría con que se volviese verdadera un día para que mi mamacita mande un avión hasta la puerta del cuartito, de las orejas regresaría al redil. Ovejita negra. No merecía ni siquiera el nombre de oveja negra. Ovejita y punto.

—Oye viejo cojudo, ¿y la plusvalía que me están sacando en el colegio donde trabajo? No me declaran al fisco, no me encienden la calefacción, no me puedo enfermar porque no me pagan, no tengo seguridad social, no me dejan ir a pie cuando hay huelga de metro para no pagarme, no me pagan los feriados, no me pagan las vacaciones, casi no queda nada que pagarme a fin de mes y además me lo pagan con retraso y a poquitos.

—Romántico.

—Escritor, y a mucha honra.

—Poeta.

—Narrador, para que sepas. En mi vida logré escribir un buen poema. Ni siquiera para aterrorizar a mi padre, cuando le dio porque fuese abogado. Poeta fuiste tú, en tu juventud. Ya ves que estoy enterado...

—Sigue estudiando, muchacho; sigue estudiando.

Casi le pregunto si la beca con que Inés vivía tan cómodamente, y levantándose entre las diez y las doce de la mañana, traía su plusvalía también. Pero esas preguntas sólo vinieron tiempo después, y no tienen por qué entrar en un capítulo titulado *Un rincón cerca del cielo*. Por más nubarrones que haya en el paraíso.

UN RINCON CERCA DEL CIELO No. 2

Inés sólo subía al cuartito para las horas de paraíso. Para el asunto de las comodidades, seguía viviendo en su residencia estudiantil del Boulevard Saint Michel. Allí tenía todo lo que le faltaba en el cuartito, o sea de todo. Era lógico, pues, que no se abandonara por completo a mi suerte, aunque ello le impidió conocer más sobre ese techo y sus gentes. Había mucho que ver y aprender en esos veinticuatro cuartitos instalados sobre las cuatro alas del edificio, al pie de un corredor que le daba íntegramente la vuelta, con su barandita para que miráramos abajo, con atracción al vacío, el patio interior que se atravesaba para llegar a nuestra escalera de caracol. En realidad, Inés nunca frecuentó lo suficiente a ese otro personaje tan diferente a Karl Marx, según se decidiría luego, que también apareció aquel otoño del 66. Apareció ya sobre el techo, y en su cuartito. Inolvidable Enrique Alvarez de Manzanaeda, cuánto te quise, y qué líos los que me trajiste con medio mundo. Y sin embargo, Enrique, me pasaré la vida pidiéndote perdón por algo que nunca te hice, por algo que nunca te quise hacer, en cualquier caso. Y, después, haber llegado tarde a tu muerte... Pero, en fin, recién estoy en el comienzo de muchas cosas, y empezemos por ahí.

Apareció una noche, ya en el techo y ya muy bien instalado sin que nadie lo hubiera visto nunca llegar, y además ya había vivido antes ahí. Esta era la segunda vez. Años atrás había pasado una temporada en París y ahora, por cosas de porteras bien empropinadas, había logrado instalarse nuevamente en la misma dirección. Lo malo es que esta vez la temporada en París podía ser mucho más larga porque lo habían expulsado de España. Bueno, en realidad, no lo habían expulsado sino que él había decidido abandonar España hasta que en los archivos franquistas se empolvara su expediente.

Así empezó la historia de Enrique Alvarez de Manzanaeda en un ambiente peruano-marxista, donde todo tenía que ser muy claro, muy categórico. Y a Enrique le daba por no ser ni lo uno ni lo otro. Claridad meridiana, pedía categóricamente el grupo al que Inés se había acoplado, y yo venía detrás, acoplado a Inés. El Grupo era más o menos, o más que menos, los muchachos del hotel sin baños, pe-

ro ahora con seudónimos porque formábamos parte de una de las células parisinas del Partido que iba a tomar el poder en el Perú, en serio. Yo esto del poder lo llegaba a creer pero sólo cuando tomaba demasiados tragos en mis sábados de bohemia. Se me subía el poder a la cabeza. El resto del tiempo leía y leía, y por seguir leyendo y leyendo, a veces hasta postergaba la interminable escritura de mi primer libro de cuentos, que en realidad era el segundo, porque el primero me lo robaron a mi regreso de Italia, como recordarán. Yo iba a ser el escritor del poder tomado. Un día hasta me pidieron que escribiera una novela sobre los sindicatos pesqueros en el Perú. Confesé humildemente que en mi vida había visto un pescador sindicalizado, que ni siquiera había visto un sindicato pesquero en mi vida. La verdad es que sólo había visto uno que otro pescador, y más bien de anzuelo, en mi vida. Seguimos leyendo, con la profunda convicción de que era la mejor manera de que yo llegara a escribir esa novela algún día.

En cambio a Enrique parecían faltarle esas convicciones, parecían faltarle todas las convicciones. Cuando me contó su historia, se la creí. Pero cuando yo le conté su historia al Grupo, no me la creyeron y me mandaron a leer más que nunca. Sólo mis debilidades de intelectual podían permitirme la estupidez de tragarme semejante cuento. Tiempo después, cuando llevaba ya leídas las obras completas de Marx, y parte de las de Lenin, tuve que confesar que seguía creyendo en la historia de Enrique y que, además, allá en los cuartitos del techo, él y yo éramos excelentes amigos. El Grupo decidió venir a ver para creer, y se fue espantado con lo que vio y con lo que no creyó. Al pobre Enrique lo estuvieron interrogando horas y horas, y él insistió en contar su historia igualita como me la había contado a mí. Ipso facto fue declarado sospechoso. De mí nadie iba a sospechar, porque nadie podía sospechar del compañero de Inés, pero hay que ver la bronca que se armó en la borrachera de esa noche.

—Un tipo que aparece una noche y en un cuartito. Qué coincidencia...

—¿Y yo acaso no aparecí una noche y en un cuartito? Otra coincidencia...

—Sí, pero él apareció sin que nadie lo viera. ¿Tú lo viste, acaso?

—Yo cuando estoy instalado en mi camota escribiendo no veo a nadie.

—No metas tu camota en el asunto; no desvíes el tema.

—Yo sólo...

—Un tipo que primero te dice que ha tenido que salir de España, y después que nunca ha sido antifranquista. No me diga que eso no es sospechoso.

—Debe haber más de un millón de sospechosos españoles trabajando de obreros por Europa.

—No en Europa del Este.

—No desvíes el tema tú, ahora, porque te saco a la tonelada de obreros yugoeslavos que hay metidos en medio Europa y te desvió más el tema, todavía.

—Yugoeslavia es una mierda.

Increíblemente, los que pelearon a muerte, hasta la próxima reunión del Grupo, no fueron Vladimir (era su seudónimo) ni Víctor Hugo (era el mío), sino Karl y León, por un asunto de mujeres que saltó al tapete cuando se nos instalaron dos francesitas riquísimas en la mesa, justito al lado del bochinche que se desviaba.

Me despertó Enrique El Sospechoso, con un alka-seltzer. Lo vi menos sospechoso que nunca, cuando entró trayéndome el sobrecito celeste y el vaso de agua ya listo para mi dolor de cabeza. Le conté que el Grupo no le había creído ni papa. Se sonrió. Le bastaba con que yo le creyera. Después de todo su amigo era yo, ¿no? Y también le importaba que Inés le creyera, claro, por ser mi novia. Lo demás, con una sonrisa, lo despachó en un segundo.

—Mierda, Enrique, ¿pero por qué no eres antifranquista?

—Nunca te he dicho que soy o que no soy antifranquista. Nunca se lo he dicho a nadie. Ustedes distorsionan las cosas. Es lógico, claro, ustedes están luchando por algo, y es lógico que...

—¡Que distorsionamos las cosas!

—No. Mira: yo lo que quiero decir es que no me las voy a venir a dar ahora de antifranquista, aquí en París, cuando en España no metí nunca las narices en política. ¿Me entiendes?

—Pero te han botado por razones políticas.

—Te agradezco el que me quieras convertir en héroe, pero por enésima vez te repito que no fue así. Yo sólo escondí en mi casa a un compañero de facultad que andaba

metido en política. Claro, arriesgué un poco, pero era un amigo y era lógico que lo escondiera.

—Repíteme la otra parte para volvérsela a contar a los del Grupo.

—Bueno, otra parte casi no hay.

—Inventa una, pues, para que te paren de joder.

—**Invéntala tú, si quieres. Para algo eres escritor.**

—Me duele la cabeza y no sé nada de sindicatos pesqueros.

—Entonces di la verdad. Basta y sobra con la verdad.

Volví a decir la verdad, en la próxima reunión de lectura del Grupo. El compañero de estudios de Enrique logró huir, cuando vino a buscarlo la policía. A Enrique lo detuvieron unos días, lo interrogaron, le hicieron un expediente, le prohibieron matricularse el año siguiente en la Facultad. En fin, le jodieron su carrera de medicina cuando le faltaba sólo un año para terminarla. Pero él pensaba que con pasarse un tiempo en el extranjero, el asunto se iría arreglando.

—¿Y entonces cómo dice él que piensa ir el verano próximo a España?

—Primero: porque nadie lo ha expulsado de España. Segundo: porque tal vez yendo pueda ir arreglando las cosas. Tercero: porque su madre vive sola allá porque es viuda...

—No sabía que los policías tenían madre.

—¡Para tu carro, compadre!

Me puse de pie para repetir, desde el fondo del alma, ¡Para tu carro, compadre! con lo cual interrumpí definitivamente la reunión, y toda posibilidad de continuar la lectura. Hasta el léxico del Grupo quedó interrumpido con mi: ¡Para tu carro, compadre! porque normalmente un miembro del Grupo era un camarada, camarada hombre y camarada mujer, y la novia de un miembro del Grupo, que también era camarada, era la compañera de ese camarada. Inés era mi compañera camarada, por lo que yo siempre me preguntaba cómo iba a arreglármelas con el Registro Civil, para inscribirla como compañera y no como esposa legítima, el día que nos casáramos. Porque nos íbamos a casar pronto. Porque al concha de su madre que acababa de decir eso sobre la madre de Enrique, ella acababa de responderle:

—No es necesario herir a Martín.

—¡Luz de donde el sol la toma! exclamé, para mis adentros.

Esa noche Inés subió al cuartito. No sé cómo decirlo, pero fue como si hubiera subido más que nunca al cuartito. Porque arriba, como todas las noches, Enrique se andaba paseando, tomando aire, dando sus interminables vueltas por el corredor sobre el que se abrían las veinticuatro puertas. Se besaron como viejos amigos, y Enrique nos invitó a tomar un vaso de leche a su cuarto. Lo sentía mucho, no estaba preparado para recibirnos, sólo tenía una botella de leche, él sólo bebía leche. Hablamos de España, del viaje de Inés con su madre por España. No, no habían llegado a Oviedo, la tierra de Enrique. Algún día tal vez podríamos ir juntos. Claro, por qué no. Enrique pensaba ir el próximo verano. Claro, por qué no. Yo me arranqué con mis proezas en Oñate y Vera del Bidasoa. En fin, nos soplamos la botella de leche como si fuera varias botellas de vino. Y por ninguna parte salió el policía. Estaba empezando, en cambio, una buena amistad entre Inés y Enrique. Bueno, no sé hasta cuándo decir que duró. Hasta que Inés terminó con las obras completas de Marx, Mao, Lenin y Trotsky me imagino. O hasta que empezó lo nuestro, tal vez. En fin, esas cosas nunca tienen un momento en que empiezan. Se mezclan, se confunden, y cuando nos confunden, es que ya ha empezado. Pero esta página está consagrada al comienzo de una época muy anterior, y nuevamente no sé cómo decirlo, pero yo siento que Inés subió más que nunca al cuartito esa noche. Y al abrir mi puerta, tras habernos despedido de Enrique, ella me dijo que tenía el perfil más bello que había visto en su vida.

Enrique, no yo, por supuesto. Pero yo no tenía de qué quejarme porque ella era linda por todas partes. Le dije que eso lo sabía desde que la vi por primera vez en Lima, en la Feria de Autos. Y le dije que tanto o más que eso me gustaba que también fuera linda en todas partes. De ahí nos trepamos a la camota. De ahí hicimos el amor. De ahí nos pusimos a recordar qué lejos estaban Lima y la Feria de Autos, ya. Y de ahí de pronto, a mí se me iluminó el significado de una frase de Lenin que desde hacía tres reuniones se nos había atracado al Grupo entero. Estábamos enormemente desinhibidos cuando volvimos a hacer el amor. Bueno, no *tan* desinhibidos, porque yo andaba buscando otras frases atracadas en el Grupo, para quedarme siempre entre los brazos de Inés. Luz de donde el sol la to-

ma, era la única frase que se me venía. Y se me venía y se me venía y se me venía. Mierda, jamás lograría ser un buen militante.

Pero eso no era tan grave por ahora, porque para ser militante, bueno o malo, se necesitaba abandonar París, regresar al Perú, y una vez allá, empuñar las armas o algo así. Yo vi partir a muchos, con ese fin, pero la verdad es que después, con el tiempo, me fui enterando de que lo único que habían empuñado era un buen puesto en un ministerio. Claro, es el drama de las clases medias, es el drama de Latinoamérica, y no hay que amargarse tanto, todo se explica, hay también otros, los verdaderos. De estos conocí más de uno en París. Eran de a verdad, eran como heroicos las veinticuatro horas del día, y caminaban por París con la mirada siempre en alto, siempre mirando al frente, siempre como si jamás los fuera a atropellar un auto o algo así. Llegaban jodidos, deportados, recién salidos de la cárcel, muy golpeados, pero no bien bajaban del avión empezaban a organizar cosas y a caminar como si nunca jamás los fuera a atropellar un auto. A veces se acercaban a las reuniones del Grupo y se dirigían a nosotros con un ca-ma-ra-das lento y grave, para que todo fuera dicho siempre con gran claridad, y después se iban al secreto y uno se quedaba tembleque y empezaba a comprender a Marx más que nunca.

O sea, pues, que en París no se podía ser militante. En París se era amigo del Partido y, después de haber sido muy buen amigo del Partido, un tiempo, se podía llegar a simpatizante. Era hermoso, era emocionante, y era difícilísimo para mí, porque yo era un jodido, una ladilla, un preguntón, un observador pesimista, un depresivo, un psico-analizable. Y todo esto a pesar de que Inés era un cuadrito que prometía, y que a mí nadie me imaginaba más que acoplado a Inés por todas partes. La duda ofendía muchísimo, en el Grupo, y francamente yo creo que no tuve suerte con el que a mí me tocó, porque el Director de Lecturas a cada rato se atracaba con una frase de Lenin o de Marx y, con toda concha, decía sigamos adelante.

—Nones —decía yo—; no se puede seguir adelante sin haber comprendido qué quiere decir esto.

Inmediatamente me detestaba el Director de Lecturas. Yo estaba contra el progreso, yo estaba prácticamente boico-

teando la aproximación al poder, yo era un intelectual que dudaba y dudaba. Ni intelectual ni inteligente, siquiera, alegaba yo, porque no logro entender esto y quiero que alguien aquí me lo explique. Eso sucedió muchas veces, y por eso se discutió acaloradamente en más de una oportunidad. Inés se quedaba callada. Yo hubiera querido que Inés hablara, porque después en el cuartito yo iba a andar haciendo el amor con una frase atracada. Pero, en fin, un día decidí evolucionar, en nombre de la armonía del Grupo, y tiré p'adelante como pude y hasta empecé a leer sobre sindicatos pesqueros con la esperanza de que algún día con tanta estadística sobre el asunto a lo mejor se me despertaba la inspiración.

Pero mala suerte, porque en realidad lo que se me despertó fue otra cosa. Se me despertó una especie de don de anticipación, algo así como una intuición maldita, y al Director de Lecturas le descubrí una tarde unos mocasines excesivamente norteamericanos y recién compraditos, que me lo hicieron sumamente sospechoso de futuro puesto en ministerio, no bien regresara al Perú. A otro lo vi subir demasiado feliz de la vida al carro de una hembrita francesa de maquillaje antimilitante. A otro lo vi comprarse mucha ropa de un tipo que para todo le hubiera servido menos para empuñar la clandestinidad en el Perú. Creí que me estaba volviendo loco, y se lo conté a Inés. Me contestó con la sonrisa más enigmática que le vi en mi vida.

Lo cierto es que con mi bola de adivino empecé a vivir una vida de simpatizante sumamente antipático, pues todo lo atracaba con mis preguntas y con una miradita futurística pertinentísima a un par de mocasines, a una esclavita de oro, a una camisita medio alcahuetona comprada sabe Dios cómo en alguna boutique de Saint Germain des Près.

Mi último esfuerzo consistió en meterme la bola de adivino al culo y en callarme la boca para siempre. Inmediatamente recuperé la confianza del Grupo, la del Director de Lecturas, y la de la mirada de Inés. La vida era más fácil así. Además, yo no tenía ningún derecho para andarme con tanto detalle cuando la izquierda estaba sufriendo tan duros reveses en el Perú. Y en París, la izquierda, la prima hermana de la del Perú, éramos nosotros. Éramos estudiantes, éramos soñadores, bebíamos bastante, había uno que otro deportado de a verdad, uno que otro que no se sabía

bien de dónde recibía el dinero, y ahora todos comíamos en el mismo restaurante universitario. Juntos pero no revueltos, eso sí, porque también había peruanos de los otros, los de mierda, los que ni eran amigos ni simpatizaban, los sospechosos, ahí podía haber más de un policía vestido de civil, los niñitos belaundistas que nuestro Belaúnde Presidente había enviado superbecados a París y que mariconeaban ante un manifiesto, que jamás firmaron uno de los mil manifiestos que los grupos de solidaridad con las víctimas de la represión en el Perú hacían circular por todas partes. Hasta Sartre había firmado más de uno. Pero a estos maricones, que torturaran a fulano, que mataran a mengano, que desaparecieran a zutano, qué mierda les importaba. Estos sacaban las mejores notas en alguna Facultad y salían disparados de regreso al Perú para seguir enriqueciéndose con el sudor del pueblo peruano.

O sea pues que dividíamos el restaurante universitario en dos secciones, la de la izquierda y la de esos mierdas. Entre las dos secciones, estudiantes del mundo entero, hembras bonitas y feas del mundo entero, y, por qué no, a lo mejor también entre las dos secciones estaban los belaundistas españoles, argentinos, o tunecinos, por ejemplo, y su dialéctica respuesta negativa, al otro lado, y todavía entre estos grupos, otro, el de los franceses, que eran todos dialécticos porque ningún belaundista francés comía en el restaurante universitario, esos comían en casita. Una sola cosa era denominador común entre todos los comensales: la comida. Poca y mala.

Pero había algo que sí era macanudo: las fiestas. Las fiestas, al menos para mí, eran ocasión para una buena tranca, pero no en un café sino en casa de algún simpatizante o amigo del Partido. A éstos yo los dividiría entre los que sí se la pegaban, y entre los que chupaban poco porque había que guardar hígado para la revolución. Por esas épocas, yo pertenecía al grupo que iba a llegar a la revolución con el hígado hecho leña. Pero en el fondo, creo que había encontrado mi tarea revolucionaria: la de animador de clandestinidades, la de animador de guerrillas, porque lo cierto es que sin mí las fiestas tendían más bien al huaynito tristísimo, y más que las risas de los festejantes se escuchaban a veces los alaridos de los bebés. Abundaban los bebés, ya que las compañeras de los camaradas estaban

habituadas a parir en el París de la vida dura y, como no tenían con quién dejar a los futuros hijos de la revolución, los que ya crecerían sin ninguno de los traumas burgueses de los que yo parecía ser víctima insalvable, los traían en ataditos serranos sobre la espalda y los colocaban en una especie de barriadita que se instalaba en algún rincón de la fiesta. Era enternecedor el asunto: un huaynito, un berrido, una compañera acallando el berrido teta en mano en plena fiesta, mientras yo me deshacía contando chistes y creando situaciones exageradas, un poco porque el vino era pésimo y había que emborracharse rápido para poder seguir bebiendo. Y a veces, también, las situaciones exageradas no las creaba yo, sino algún camarada profundamente enamorado de su francesita también simpatizante, aunque con graves problemas de idioma.

Era el caso del camarada Espartaco, que sí que se las traía con su francesita con graves problemas de idioma. No entendía nada, la pobre Pavlovita, y por su culpa tuvimos que vivir un montón de fiestas enteras, en cámara lenta. Había que tener no sólo fe revolucionaria sino ciega y sorda también para poderse tragar toda una fiesta en cámara lenta, había que tener paciencia de santo, en todo caso, porque no se podía cantar una sola canción ni contar un sólo chiste al ritmo normal, sino a poquitos, a poquitos y por partes, una frase, una traducción, otra frase en castellano, otra frase en francés, y así sucesivamente hasta que cuando llegábamos al final del chiste sólo la Pavlovita se reía, y creo que por cortesía o en todo caso porque del Perú lejano y andino no podía llegar nada que no fuera mejor que en Francia.

Otro problema era los que sufrían. Era peligrosísimo sufrir en París, por aquel entonces, porque no bien a uno lo dejaba botado su hembrita por ejemplo, se le aparecía por ahí un simpatizante, le ponía la mano en el hombro, lo acompañaba en su dolor, lo acompañaba después hasta su hotel, lo acompañaba después hasta su cuarto, lo acompañaba después a llorar a la hembrita, después hasta las mil y quinientas, y por último a leer un librito que ahí traía de casualidad. Y, como cantaba Bienvenido Granda *totáal/ si me hubieras querido*, si me hubieras querido no hubiera conocido este mundo mejor que tu amor, no habría descubierto la solidaridad, no estaría sublime leyendo aquí en el Grupo, es-

te grupo que es mejor que tú y donde lo único que me jode es la mirada inquieta de ese huevón de Víctor Hugo, pero dicen que es el artista del Grupo y que hay que tener paciencia con él.

Así eran, entraban todavía enamoradísimos al hotel, y a la mañana siguiente entraban totalmente amnésicos a su primera reunión de lectura. Después los agarraba la solidaridad del restaurante universitario, después empezaban a sospechar de Enrique, después me decían Víctor Hugo, no estoy de acuerdo con algunas de tus actitudes y después, por un tiempo muy largo, se convertían en los cuadros más sólidos y menos emborrachables del mundo. De esto último, en todo caso, puedo dar fe, porque yo me negaba a creer que hubieran amnesiado hasta tal punto a la hembra que los plantó una noche, al borde del Sena, o algo tristísimo así, pero nada, nada, por más que me los llevaba a la Place de la Contrescarpe, por más que les decía que no se preocuparan, yo pago, hermano, por más que pagaba y pagaba otra vuelta y les hablaba de que hasta Dios amó, lo cual, además, es letra de valsecito peruano y podía generarles pena, vía nostalgia criolla, vía valsecito muy popular y que además se llama *El Plebeyo*, nada, no recordaban a nadie por ninguna parte, no se les había perdido nada, no recordaban nada, y no habían sufrido nunca por nadie. Yo a veces regresaba de mi altísima miseria llorando a mares y escuchando una voz de altoparlante que me decía, Martín, no puedes seguir bebiendo así, Marx en *El 18 Brumario* decía, Martín, esto vamos a tener que hablarlo en el Grupo, Martín... Mi abuela materna habría, entre suspirado y exclamado ¡Santo cielo! ¡felizmente que existe mi techo!



BEATA BEATRIX / ENRIQUE LIHN

Años atrás —cuando esos años no se llamaban así ni se prestaban aún a una ominosa confusión entre ellos— uno pudo, y además, en una fecha precisa como lo es un pálpito o un tiro de gracia, disfrutar de una gran inocencia en relación a lo que ahora-entonces ocurrió. Cuando llega el verano se adopta, en forma mecánica, el peor de los partidos; todas las circunstancias sirven de coartadas, todos los viejos proyectos caen por fin en el arenoso abandono. Providencialmente arrecia el mal tiempo en el Sur para que uno ceda a la tentación de los mismos lugares donde el verano se apoza a la espera de sus ritos.

Y años atrás este camino todavía, en el sobretiem po, intransitable no era más que un agradable trayecto entre la casa de Abraham y la Hostería Santa Helena. No podían hollarlo los pasos perdidos ni se desviaba, como por obra de magia, de sus tramos visibles, auspicando tu equívoco encuentro con alguien cuyo aspecto induce a los espejismos:

simple figura hecha de sol y nada, desprendida de un paño
de la pared
resplandeciente, en la sombra, a la caída del sol. Este camino
no se interrumpía de golpe
al borde de la duda que bordea el abismo ni ofrecía el
penoso espectáculo

del indeciso a quien el verano desdobra

por piedad, para que pueda compartir su aburrimiento.

Cuando a una hora presumiblemente única, y es la hora de
ahora pero antes de esta su imposible repetición
no digo yo ni tú; cuando ellos se encontraban aquí, eso era
cosa de rutina:

el oleaje inmóvil de la sombra de los pinos insignes
encendidos por la peste herrumbrosa
entre sólidas pendientes consteladas de jardines y mansiones
prefabricadas.

No se trataba de un rito que requiriera de estas palabras
ni de lo que ellas dicen en silencio: nunca fue.

La misma puerta de entonces pero entonces es ahora
cede a la doble presión memoriosa de un pequeño golpe
intempestivo.

Los verdaderos muertos son mucho más respetables. Tienen
que ver, sin duda, con el corazón

aunque se encuentren, al mismo tiempo, en otro sitio;
permanecen allí enteramente invisibles

en el abismo clausurado del cuerpo
mientras la sangre los pule, el llanto o la imprecación
hasta el día en que pierden como los guijarros su rostro
y pesan sólo en la forma atenuada de lo que parece arcilla
al tacto, con suavidad

y la ceguera propia de una exploración en lo oscuro.

Todo lo contrario de esta especie de escándalo:
una puerta que cede a las materializaciones, en la misma,
aparentemente en la misma habitación
de hace quién sabe nunca.

Una mujer exhibe su ausencia bajo la forma de su aparición
bajo la forma de su desaparición.

No es un fantasma que se ofrezca desde un verano de
ultramundo —el temblor del velo bajo el velo—

ni lo que se conviene en llamar un recuerdo imborrable
 ni los esperados momentos de crisis (errores peligrosos
 que un hombre solo puede permitirse), es otra cosa.
 Sólo un feliz azar de la escritura puede dar cuenta de ello
 mediante ciertas palabras y no otras
 como si también ellas lo pudieran nombrar a condición de
 insignificarlo, sorteando
 el límite del sentido más acá del cual las palabras sueñan.

Menos aún que el balbuceo de un nombre:
 ni el recuerdo ni el fantasma de nadie asumidos
 patéticamente
 por el solitario en una hora de crisis
 (ni la detención del tiempo ni el tiempo recuperado)
 algo que toma el aspecto del ser
 "incapaz de aparecerse de otra manera que en su
 desaparición"
 el espejeo de la luz entre los pliegues de la corriente
 como de joyas movedizas en los puntos de refracción.
 Algo en lo que una mirada no se clava dos veces
 la vibración inmóvil del vuelo de una libélula
 pero en todo diferente de todo eso como lo es la imagen de
 todas las imágenes.
 Figura banal, por otra parte, en el exceso de sus señales
 de identidad
 surgida allí como el inexistente verano —ni el de entonces
 ni el de ahora— tomara, ya maduro, una forma
 semejante
 a Jane Bunde bajo el aspecto espectral de Beata Beatrix
 pero con el aura de los días hábiles.
 Sombra carnal de un cuerpo que en su familiaridad de otro
 mundo contigo parece ella la sorprendida como si
 fueras tú la aparición
 —"un fuego fatuo con reflejos de seda brillante"—
 alzando los brazos para rehacer su peinado
 con ese gesto de siempre y de nunca, pero
 sobrecogedoramente idéntico al de años atrás;
 el verdadero escándalo de esa sobrevida que no conocen
 los muertos, moldeado en la nada de un nombre
 que estarás a punto de balbucear
 oscilando entre el sollozo y las sílabas.
 Objeto del deseo de tu deseo sin objeto.

La aparecida en su desaparición como todo lo que vive de los peligrosos frutos de la memoria donde lo que es nunca fue.

Caminas del brazo de una sombra, arrastrando los pies cansados del camino insigne de los pinos herrumbrosos y el mar que nada recuerda ni constituye el recuerdo de nada bien podría ofrecerte, puesto que no te sirve de báculo,

su ejemplo imposible de seguir

y de significar: la expresión exacta será la más absurda de todas por no haber sido desechada como todas las otras.

El mar ausente de la palabra mar (¿y qué podría significar ausente, en este caso?)

no es nada ni, por ejemplo, el mismo de siempre.

La mer, la mer, toujours recommencée

ni cambiante o eterno.

Esta inconmensurable cosa que meramente está no conoce las obsesiones

por mucho que las olas las evoquen como accionadas por un mismo deseo

si al hablar de ignorancia no hiciéramos una metáfora.

No hay la manía del oleaje por romper la barrera del viento que lo levanta. No hay la ola escrita de un grabado japonés, única y engrifada a la manera de un dragón sobre la barca del pescador solitario

pero tampoco hay vastas extensiones de nada, que pudieran aludir a la palabra extensión

y ni siquiera en un sólo punto esa nada se ciñe por unanimidad

a una misma línea de la rompiente, para estallar en la apariencia de esa furia que por comodidad asociamos a la palabra tempestad.

Ninguna relación de unas olas con otras, esas olas que representan, en el lugar común, el ir y venir de las generaciones

y en lo esencial el paso del deseo a la muerte.

Así el ejemplo que no podrás seguir ni definir:

el mar vacío de sí mismo como los muertos, pero, a diferencia de ellos ostentadamente visible: una presencia ausente

hasta en sus más mínimos detalles:

rodeos de una semejanza que toma el camino de la
diferencia según el orden de un cálculo infinitamente
aproximativo

mientras que tú, que tampoco llegarás nunca a nada,
siempre lo harás porque así estaba escrito
y este poema mismo tiene sus días contados.

Moldeada en la nada de este montón de palabras, vacía de
sí misma, otra guarda por ella

lo que quede del ser, quemado

por el relumbrón de su apariencia hecha de lentitudes
fatuidades de seda y reflejos brillantes.

Porque nadie más que el obsedido la ve. Baja en su
compañía a la playa donde muchachos y muchachas
tendidos en círculos

a la manera de estrellas de mar parecen collares, cuerpos
como abalorios y cabezas ensartadas

en el hilo de la perezosa conversación que trenzan sobre la
arena. Y esas no son palabras

sino desplazamientos corporales; pero de ninguna manera,
como en tu caso, el oficio de la enajenación de una
nada a la Palabra ni la obsesión de un nombre que si
pudieras gritarlo

sería el fin de tu exilio.

Los adolescentes gritan los nombres de su sangre como si
te insultaran:

Rosario, Andrea, Beatriz, Paulina. Dueños del mundo
cuyo único sentido es la exaltación. Lo gratifican
dilapidándola

en esa fiesta que una y mil veces separa a unas
generaciones de otras.

Nombres que se funden con la espuma y la luz en la línea
de la rompiente.

Los tumultuosos de siempre al toreo de las olas, arrollados
en el baño lustral por imposición de su tribu
que encepada en sus propios misterios, prescinde
ritualmente de los hombres maduros

y sus aburridoras heridas invisibles, como la que en tí
recorre este poema, al encuentro de nada,

incapaz de abrirse en un nombre; y lo estás viendo tú, el
único en verlo
así como nadie es aceptado como testigo ocular en el sueño
de los demás.

El vacío de un ser que se presenta en su ausencia
en respuesta a un imposible llamado puesto que ella no es
sino su desaparición

ni tampoco un diálogo con los espíritus dueños de sus actos
supuestamente inmateriales.

Como el mar que no responde a la voz de mar y al que, por
lo tanto, nada puede conmoverlo en su nada.

Así de comparable, en suma, a cualquier cosa
e incomparable con nada como cualquier cosa con otra.

Enero 1954

Isla Negra



LIHN: EN LOS ALREDEDORES DE LA PIEZA OSCURA / PEDRO LASTRA

PEDRO LASTRA. Después de *Poemas de este tiempo y de otro*, que es de 1955, ha mediado para ti un período de reajuste y experimentación. Lo digo porque el plazo es considerable y porque *La pieza oscura* es efectivamente un libro de registro mucho más amplio. La mayor parte de estos poemas no se publicaron antes de su inclusión en el libro, con excepción de los monólogos y de la "Elegía a Gabriela Mistral"; sin embargo, aparecieron por ahí algunos textos que después no recogiste, o primeras versiones posteriormente corregidas y reducidas, como el poema "Destiempo", titulado "Estos días que vuelven" en 1957, y del que ya hablamos. Recuerdo que leí también un poema, creo que en *El Diario Austral* de Punta Arenas: "Barco viejo", sin duda escrito al mismo tiempo que "Cementerio de Punta Arenas".

ENRQUE LIHN. *La pieza oscura* recoge verdaderamente poemas escritos entre 1956 y 1962. Tú ves: los monólogos son del 56 y la elegía es del 57. Durante ese tiempo hice un número mucho mayor de textos, pero se trata de una selección rigurosa, en realidad. Así que cuando Luis Enrique Délano, en un comentario, se manifestó extrañado por la pequeñez cuantitativa de un trabajo de tantos años, yo podría haberlo tranquilizado: eso no se debía a la abulia sino a la buena costumbre de no publicar todo lo que se escribe.

Los poemas más antiguos de *La pieza oscura* son, en

tonces, los monólogos. Pero en el libro predomina la serie de textos en cuyos centro se encuentra el poema que le da título. Decíamos que los monólogos eran poemas dramáticos de cierto tipo. También lo es "La pieza oscura", pero se trata de un poema mucho más escrito que oral, en el sentido en que hemos estado hablando, donde **tiene una importancia mayor el juego de correspondencias microtextuales, la textura.** La anécdota que suscita este discurso podría haber motivado también un cuento o una novela. En otras palabras, yo terminé por instalarme con ese libro —donde ya no hay poemas que no se propongan algún tipo de concreción— en lo literario, pero al margen de los distintos tipos de poesía que eluden la interpenetración genérica. Me declaré en contra de la "poesía poética" (ya hablaremos de eso), y a favor de una poesía situada.

P.L. Ciertos procesos de desplazamientos textuales y de combinatorias genéricas se manifestaban ya plenamente en esa época. Los primeros antipoemas de Nicanor Parra habían sido difundidos en 1948, en la antología de Hugo Zambelli. Y a propósito de esto: ¿qué pensabas en 1962 de lo que insinuaba Jorge Elliott en el prólogo de *La pieza oscura*, al decir que aun cuando tu residencia era "el valle de la poesía", desaparecías y luego regresabas al "terreno de lo poético"? Esto se podía interpretar como una aproximación tuya a la antipoesía, tal como la entendió y la practicaba Nicanor Parra.

E.L. Las notas que se señalaron para asociar mi poesía a los antipoemas siempre me han parecido insuficientes. Creo que no caracterizan bien, por su grado de generalidad, ni mis poemas ni los de Parra. También es cierto que era una tarea muy difícil en ese momento, por la inmediatez de los hechos, y que por lo mismo invitaba al esquematismo. Así ocurre en lo que se refiere al prosaísmo —mi verso aunque largo es rítmico, por oposición a la mayor discontinuidad del verso extenso de los antipoemas; en cuanto al coloquialismo, que los filólogos definen como "empleo medio que los hablantes hacen de la lengua" (véase Lázaro Carreter), Parra hace de él un uso mimético, algo paródico, ficticio, y yo retengo de ese coloquialismo sólo algunos *efectos de realidad*, como lo vimos en relación con los monólogos. Y en el resto de los poemas, absolutamente nada. Respecto de la **narratividad**, no es en sí mis-

ma una nota distintiva sino por oposición a otro tipo de poesía que prescinde de ese elemento. Creo que especialmente en esa época nos inscribíamos en tradiciones distintas: Nicanor narraba satíricamente y hacía una crítica de la poesía, en la que resuena la poesía del absurdo de Lewis Carroll, por ejemplo, y la poesía impersonal y escéptica de T.S. Eliot. El acercamiento a la "prosa prosaica", periodística y científica de los antipoemas, es algo que Nicanor Parra estableció radicalmente en la poesía chilena. Recuerda tú la coherencia con que puntualizó su programa en su declaración de principios para la antología de Zambelli: "Busco una poesía a base de 'hechos' y no de combinaciones o figuras literarias. En este sentido me siento más cerca del hombre de ciencia que es el novelista que del poeta en su acepción restringida". "El lenguaje periodístico de un Dostoiewski, de un Kafka o de un Sartre, cuadran mejor con mi temperamento que las acrobacias verbales de un Góngora o de un 'modernista' tomado al azar".

La seguridad pública de Nicanor era simpáticamente relativizada en el trato personal: la fe absoluta en sus antipoemas no habría hecho sistema con ellos. El caso es que hasta unos muchachos de veinte años o menos, como Jodorowsky y yo, nos sentíamos autorizados por la actitud de Nicanor para dictaminar enfáticamente sobre los antipoemas. Llegamos a proponerle cambios, que él aceptó. Así por ejemplo, el poema "Carta a una desconocida" era originalmente un poema largo que quedó reducido a su primera estrofa.

La pieza oscura no se acerca para nada al lenguaje del hombre de ciencia que emplearía el novelista, ni al lenguaje periodístico que emplearían Dostoiewski o Kafka. Para tomar el rábano por las hojas; al escribir mi poesía no me proponía en absoluto situarme en una línea de ruptura. Creo que por el contrario mi intención era hacer simplemente poesía.

P.L. Ahora veo esto con mucha claridad. Debo confesarte que en mi estudio sobre "Las actuales promociones poéticas", publicado en 1960, me dejé llevar por la necesidad de evaluar inmediatamente el fenómeno e incurrí en esquematismo. Estoy persuadido de que las diferenciaciones que acabas de hacer entre *Poemas* y *antipoemas* y *La pieza oscura* son verificables en todos tus textos.

E.L. Tu trabajo cumplió en esa época, en lo fundamental —creo yo— con la tarea de establecer polémicamente una cierta escala de valores. Ahora, en cuanto a los anti-poemas, se dejan indudablemente reconocer como poemas, sobre todo si se atiende a la línea en que se inscriben —es algo que quizás no ocurre con los artefactos. Los anti-poemas son poemas dentro de cualquier tradición poética. Pero ese reconocimiento sería inmediato en el caso de los poemas de *La pieza oscura*, y a lo mejor en el de todos los que he escrito. A mí me interesa una relación de la poesía con la prosa, que implica la comunidad de elementos en el orden de la poética, pero que deslinda —en última instancia— los géneros. Pero hay algo que liga a la poesía y a lo que en general se escribe en prosa, un elemento que rebasa la cuestión genérica: es la relación de un texto con la situación, y a eso me refería al hablar de una poesía situada.

Por supuesto, algunos jóvenes compartíamos plenamente el entusiasmo de Nicanor por Kafka o Cervantes, pero mi relación con la prosa se ha definido en la prosa misma. El ejemplo experimentalista de Nicanor Parra, que arremetía contra la ornamentación retoricista, la musicalidad fácil y la intransitividad de una poesía hecha sólo de figuras de palabras ("los metaforones del 38", como los llamaba) fue muy importante, es claro. En cuanto a mi propia manera de entender la relación texto/situación: cuando escribía los poemas de *La pieza oscura* había llegado a una cierta altura de mi experiencia que me había hecho descender notoriamente de la estratósfera; y ese descenso se resolvió en los poemas como una instancia de desidealización, desromantización, escepticismo.

La verdad es que *La pieza oscura* es un libro que sólo puede interesar si se admite —como lo hicieron sus primeros comentaristas: Elliott, tú, Alfonso Calderón, Luis Sánchez Latorre, Cedomil Goic, Ricardo Latcham —que es un libro de poesía bien hecha. No es tan fácil decir lo que esto significa. Ultimamente Waldo Rojas ha intentado precisar esta noción en un ensayo que escribió para el *Focus de Review*. Como no tenemos aquí ese trabajo, me voy a permitir una versión libre: Waldo caracteriza el valor de mi poesía para su generación por la identidad que ella practica entre la idea de la poesía y el trabajo con que ésta se

encarna en los poemas individuales, encargados de manifestarla. Porque hay autores más preocupados de la Poesía que de los poemas.

P.L. No conozco el artículo de Waldo Rojas, pero el deslinde que sugiere lo que tú dices me parece bastante productivo. Siempre un buen poeta es alguien que propone una idea de la poesía, pero los buenos poetas son pocos. Lo frecuente es que el equilibrio entre los polos de *la poesía* y *el poema* no sea tal, sino el encubrimiento de una incapacidad para materializar en los textos concretos una cierta idea de la poesía, que en ese caso se diluye en las mismas manifestaciones que debieran corroborarla. Es una tendencia algo perversa a la ociosidad, que espero que haya disminuido en la literatura chilena.

E.L. La poesía sin poemas es generalmente obra de escribientes que redactan versos por toneladas. Tengo la impresión de que hacia 1960 había un buen número de estos prolíficos en Chile: uno de ellos escribió un libro tan largo como la *Historia* de Francisco Encina, y con propósitos no muy diferentes, de enciclopedista de inventario. Estos líricos se esforzaban en vano por evitar el naufragio, con los ojos puestos en el faro del *Canto general*. También Pablo de Rokha había dado un ejemplo de extensión. A mí me parece que los imitadores equivocados imitaban obras a las cuales se les pueden hacer algunos reparos, por lo menos relativos al mito de la transfiguración de la epopeya clásica o renacentista, o a la obsesión de la poesía latinoamericana de producir su propio Walt Whitman.

Yo traté de salvarme de esas facilidades o de evitar esas dificultades. Me propuse una suerte de rigor, que preferiría llamar el sentido de la organización de un texto, teniendo en cada caso in mente el proyecto definido de un poema en particular. Desde esa perspectiva, no encontré ninguna razón válida para desterrar la narratividad, o para prescindir de ciertos resortes dialógicos, propios del género dramático, ni para defraudar ciertas previsiones gramaticales. El libro tiene —aparte del que podría ser su valor intrínseco en un contexto más amplio— el valor negativo de no connotar poesía en Chile (hacia 1960) mediante recursos hiperretoricistas, negligencias o borrones que se ampararon por un tiempo bajo la especie de las licencias poéticas que con mayor precisión se llamarían hoy “desvia-

ciones de la norma". El surrealismo del Grupo Mandrágora traspasó de la poesía francesa a la chilena el uso de los atentados contra el régimen o contra la concordancia de los elementos de la frase: ese fue otro mal ejemplo para los indisciplinados.

Yo admito de buena gana que la poesía de *La pieza oscura* es gramatical, e incluso retórica en un cierto sentido.

P. L. ¿En qué sentido?

E. L. En el sentido de imantar hacia el campo de la palabra poética los recursos que han sido fijados por la tradición como característicos de la retórica. El poema, primeramente, se aplica a la ampliación o a la magnificación de la materia que trata; luego, es persuasivo, argumenta de alguna manera y, por consiguiente, es importante la forma en que se disponen sus partes y el encadenamiento de todas ellas. El poema titulado "La pieza oscura", por ejemplo, es un texto cuidadoso de los efectos que puede producir, envolviendo al lector-auditor con su oleaje de ritmo fónico y semántico.

P. L. Lo que llamas ritmo semántico es dado por la concordancia de procedimientos para configurar e intensificar el acontecer en el texto: lo intensifica en la medida en que algunos datos de ese acontecer se disponen en una suerte de recurrencia con variaciones.

E. L. Sí, de eso se trata. Esas recurrencias con variaciones son las que crean el clima envolvente. Los elementos sólo tienen sentido para el lector inscrito cuando los percibe no en forma aislada, uno por uno, sino como constelaciones: la función cabal de una mención como la de "la rueda" se cumple integrando todo lo que en el poema apunta hacia esa imagen en forma directa o indirecta, esto es, referida a la estructura circular del texto. El poema produce el atascamiento, la regresión, la involución denotados por el hablante.

Otro rasgo de su retoricidad es la manera como describe negativamente a los adultos por lo que no son o por lo que son para los niños, bajo la especie de una ausencia que llena el poema. El hablante se esmera por crear una complicidad cada vez mayor entre los niños y el lector inscrito, infantilizándolo.

P. L. De manera que el mecanismo del texto es también el mecanismo de la lectura.

E.L. O de la relectura. Porque mi oscuro propósito es el de escribir un texto que nunca se pueda leer por primera vez, que sólo admita la relectura.

P.L. "La pieza oscura" es el poema central del libro, el que le confiere la unidad de una constelación; y esto no sólo o únicamente por su ritmo semántico sino por la tonalidad del fraseo verbal, de un ritmo fónico que atraviesa el conjunto. Yo creo que casi todos los textos —descontadas sus particularidades en otros planos— ingresan de algún modo en la atmósfera que se proyecta desde allí. ¿Estás de acuerdo con esta idea y, luego, en considerar *La pieza oscura* como tu primer libro unitario? ¿Con qué criterio seleccionaste y dispusiste los poemas de esos últimos siete años?

E.L. Los libros o cuadernos anteriores, a diferencia de éste, eran simples agregados o yuxtaposiciones de textos distintos. Eran recopilaciones de los poemas escritos en un plazo demasiado extenso como para que un poeta joven pudiera producir la impresión del libro. En *La pieza oscura* —en rigor entonces el primer libro— se organiza algo así como una "colonia" de texto cuya individualidad de grupo se puede hacer residir en "La pieza oscura". Los monólogos están fuera del conjunto, pero se integran en él bajo la especie del contraste temático y técnico.

Es evidente que al componer el libro pensé en "La pieza oscura" como su umbral. El poema largo "Zoológico" le responde desde las páginas 41-44. En ambos casos se trata de negaciones del presente extratextual, en nombre de ese mundo que labora la memoria en el lenguaje; negaciones centradas en un sistema de oposiciones, que probablemente se ramifica en todos los poemas. El *presentismo* del sentido común argumenta en "Zoológico" a favor del olvido, la palabra inmediata, el instinto: argumentos que el propio hablante desarrolla al describir y mitologizar al mundo animal en el lenguaje de la fascinación. Pero a todo ello se opone una instancia a favor de la memoria, de la sedimentación en ella de la palabra poética, del artificio y del fantasma.

"La pieza oscura" representa el desideratum de esta actitud, porque allí se recuerda literalmente la infancia, esa especie de piedra filosofal de la memoria. Por eso el texto encabeza la selección, pero también puede ser que me

haya entusiasmado con una de las últimas cosas que escribí en ese período. De ser así, parece que tuve la razón: siempre vuelvo a colocar necesariamente "La pieza oscura" al centro de mis lecturas o conversaciones sobre mi poesía. También me sirve para precisar mi idea de la relación entre la memoria y el lenguaje poético, algo así como una misma actividad que se desarrolla en planos homólogos. El sujeto de "La pieza oscura" da cuenta de la imposibilidad de reconstituir en sí misma la infancia: es la memoria la que la está produciendo a la par con el lenguaje poético, actividades que se identifican. La infancia es lo que sólo existe gracias a la memoria en el presente del texto.

P.L. Hay un momento en "La pieza oscura" en que se fija la distancia entre el tiempo de la escritura y el tiempo del enunciado: "¿Qué será de los niños que fuimos?" Esa distancia denuncia, entre otras cosas, la imposibilidad a que te refieres. Hay otros dos poemas que se leen allí como continuaciones de éste: "Invernadero" y "El bosque en el jardín", que se inician con preguntas semejantes: "¿Qué será de nosotros, ahora?", "¿Qué será de nosotros?" Me parece que estos poemas exploran desde ellas otra dimensión de la experiencia: la de la incertidumbre de lo real y también la de la memoria. Sobre todo en "Invernadero" no sólo veo la imposibilidad de reconstituir la infancia, sino la negación de las evidencias de un pasado apenas entrevisto como residuo de la memoria, como recuerdo. Hay también otra cosa que me interesa en estos poemas: el hecho de que se interrelacionan según un modo de las funciones intertextuales que yo he tratado de definir como "reflejas" en un trabajo sobre Rubén Darío. Evidentemente estos poemas se generaron unos a otros, ¿según qué orden cronológico de producción?

E.L. Empecemos por el asunto de la intertextualidad refleja y de la secuencia de los poemas. Me pueden engañar ciertos residuos de la memoria, pero creo que "Invernadero" es el primero de los poemas de la serie, anterior a "La pieza oscura"; y "El bosque en el jardín" —el más literario de todos— es el último. Digo más literario porque allí opera la ficción de que son los niños los que hablan: ésta sería una alternativa que ofrecían las textualidades precedentes, pero también se llega a la exhaustividad, se toca

el límite de lo que se puede fundar en una experiencia. La pregunta "¿Qué será de los niños que fuimos?" en "La pieza oscura", el más "discursivo" de los tres poemas, es más distanciada con respecto de la niñez que la pregunta "¿Qué será de nosotros, *ahora?*", en la cual quien se pregunta lo hace desde esa edad misma, uniendo el pasado con el presente. Pero en ambos casos los textos postulan la imposibilidad de la reconstitución de esa edad, a la vez que tienden a denegar la afirmación de esa imposibilidad en la medida en que memoria y poesía obtienen el efecto de la infancia del enunciado de su desaparición. Lo evocado no es más que el texto que lo evoca. Ahora bien, esta situación se aborda en esos poemas combinándose con una idea que de alguna manera inferí tanto de mi experiencia cuanto de un olvidado párrafo de Rilke, tal vez en *Los cuadernos de Malte*, sobre la autonomía de las edades y la solución de continuidad que el tiempo pone entre unas y otras. Los niños que fuimos perviven ausentes/presentes no en nosotros, sino junto o en medio de nosotros. Se los presente en la oscuridad del jardín, podrían encontrarse en la clausurada pieza de juegos, toman finalmente la palabra del texto cuando dicen en "El bosque en el jardín": "Y se nos cuenta acaso entre el número de los ausentes / que es forzoso admitir en toda reunión, una especie de fantasmas / pero de esos que nadie invocaría, pues siempre están allí, en su lugar / esperando el momento de aparecer en escena, sólo por un momento que nadie les disputa / y que nadie quisiera disputarles".

P.L. Dios nos libre de la falacia biográfica, pero esta conversación —y las relecturas que estamos haciendo de "La pieza oscura" y de los otros dos poemas— me remite a la conversación que grabamos hace días, cuando tú recordabas esos largos períodos en la casa de la abuela, el trato que había entre ustedes y que contribuía a tu separación —como niño— de un mundo infantil con el que no se consolidaba un espacio común de intereses, de conductas, de vocaciones verdaderamente infantiles. "La pieza oscura" termina con unos versos que delatan la impresión inquietante de un ciclo cumplido discrónicamente, y no parece excesivo pensar que esa fractura escrita allí conduce a las denegaciones escritas en los otros textos de la serie. Claro que todo esto implica y no implica reconocer

ese relato de tu biografía como una textualidad de base en estos poemas.

E.L. Creo que la relación con esa textualidad de base se refiere a la afirmación de la infancia como una forma particular, seguramente utópica, de madurez, propiciada por aquella relación con la abuela, de la que conversamos. Pero el poema es impensable desde esa relación, o quizá sacrílego, porque incluye el momento del despertar sexual y remite a experiencias efectuadas en contra del mundo del "adulto-infantil". Eso de que "... no he cumplido aún toda mi edad / ni llegaré a cumplirla como él / de una sola vez y para siempre" incluye también la idea de que existiría una solución de continuidad entre la vida infantil y la adulta. Estos versos apuntan por otra parte a un momento en que al efectuar la experiencia emocionante con lo desconocido (el sexo, el inconsciente) la infancia se emplaza en una situación insuperable. Ese momento comprende la disponibilidad plena del niño para ser un adulto antes de que eso ocurra y empiece con ello un proceso de constante degradación. Creo que estos poemas presuponen una especie de filosofía negativa de la existencia que concibe la vida como ese proceso: el tiempo es el mal irreversible cuya conclusión es la muerte. Después he podido verificar mejor hasta qué punto coincide este tipo de visión con la poética del simbolismo y sus resonancias en la poesía moderna. También en el hecho de que esta "filosofía de la vida" se completa con la creencia en la creación poética como un modo de enmendar la existencia, produciéndola en otro plano, en el lenguaje. La transmutación de la experiencia en la palabra poética: la poesía no es un comentario de lo que es; en ella se constituye una forma del ser. La memoria efectúa el mismo trabajo que la escritura: la creación de la infancia en la palabra poética corrobora esta relación simbiótica entre la memoria y el lenguaje. Aquí quizás el tiempo/el mal se justificaría: es el elemento de la duración y también lo que se elimina en el acto de la creación poética en que el tiempo se resuelve en el presente "inmutable" de la escritura: la imposibilidad de reconstituir el pasado en cuanto tiempo existencial toma en el presente de la escritura que lo anula la forma de lo remoto, lo desconocido, lo perdido, lo cerrado.

P.L. Como acaso nunca dado, ¿no? Por eso te decía

que aquella remisión a lo biográfico implicaba y no implicaba reconocerlo como textualidad de base. El punto extremo de esta reflexión sería negar el papel de la experiencia en la escritura. Esto nos asoma al precipicio del inmanentismo absoluto.

E. L. Cierto. Hemos llegado a una situación límite en la que por lo demás yo podría haber caído ya en flagrante contradicción con mis afirmaciones en el capítulo relativo a los monólogos. Pero quizás en este contexto yo estoy hablando de un desdoblamiento de lo existencial en la escritura que lo transforma en esta experiencia de lo ajeno o de lo extraño, no de la eliminación de esa experiencia. Por otra parte, la "verdadera vida" se realiza en el lenguaje como nostalgia de lo que la memoria constituye como pasado. Esta instancia es algo *real*, sólo que se manifiesta en el modo del deseo. Este se encuentra al centro de la operación poética efectuada por "La pieza oscura". Comparto ese viejo dogma de que la poesía tiene como tarea rescatar algunas muestras de la Edad de Oro (aunque sólo sea un poco de oropel). La infancia es un paradigma de una y otra cosa, me parece. Sólo se imagina un futuro feliz retrospectivamente. Por eso es que "La pieza oscura" es un poema deseante, tanto en el nivel de la historia que narra y dramatiza —donde se trata del descubrimiento de la sexualidad mayormente asociada al deseo que a la necesidad. A mí me gusta pensar que esa pulsión erótica se comunica al cuerpo verbal, a la palabra. Alguien —que podría ser Valéry— lamenta que el poeta, a diferencia del músico, no incorpore al texto signos que orienten su interpretación o su lectura en voz alta. Esto porque yo no reconozco "La pieza oscura" cuando la leen otros. La intensidad y la velocidad del texto aumentan obviamente cuando se habla del tiempo arrollador, y justo cuando los versos se extienden mayormente. Este ritmo decrece en el momento en que se desanudan las parejas anudadas en el juego. La lectura quiere producir el efecto de rapidez y morosidad que recorre el cuerpo verbal en el momento del orgasmo. En otros puntos, yo creo que este texto se presta también para un análisis del simbolismo fónico.

P. L. Las dos elegías que aparecen en *La pieza oscura* —a Gabriela Mistral y a Carlos de Rokha— no son ajenas a la atmósfera del libro, cuyo temple elegíaco es manifies-

to, desde la portada misma (recuerdo que tú sugeriste su color funerario). A mí me interesan las posibilidades teóricas que ofrece este género, cuya primera convención es la de postular la existencia de un referente, justo cuando ese referente ha dejado de existir. Si todo poema pone de manifiesto las diferencias entre el tiempo de la escritura y el tiempo del acontecer natural, la elegía las hace todavía más palmarias, en la medida en que la palabra elegíaca insta una presencia —habla de ella y con ella— a partir de la ausencia que la desencadena y que se registra como tal ausencia en el poema. En este sentido es siempre una operación transformadora que se produce ante el lector-auditor, sin ocultamiento alguno de su carácter irremediamente literario.

E.L. Es algo que ocurre en relación con el receptor. Al hablar con un muerto se expulsa al auditor, que no puede llenar ese espacio, y se establece el carácter ceremonial que tiene siempre la elegía. El lector es desplazado al lugar del feligrés. Esta ceremonia tiene un sentido social: no se trata de una comunicación privada con el más allá. El oficiante designa el ser-valor del ausente: al cerrar los ojos el héroe griego adquiriría su peso ontológico específico. Es un motivo que recordarás como lector de Borges, que lo prodiga en sus textos: la constelación de la muerte, el ser y el nombre.

P.L. Por eso la elegía se constituye como un reconocimiento: alguien estuvo allí, y el texto lo *reconoce* en esa conjunción del ser y del hacer del sujeto, bajo la idea del destino, que es una idea que apunta en este caso a la totalidad. En tus elegías observo varias cosas, y algo en particular en lo que se podría llamar el modo del reconocimiento. En la "Elegía a Gabriela Mistral" se habla de ella, pero no con ella, como ocurre en la "Elegía a Carlos de Rokha". El sentido de la diferencia en el gesto verbal con que se enfrenta al referente es más o menos claro, pero me gustaría que explicaras el orden de sus motivaciones.

E.L. Voy a hacer una confesión: escribí la "Elegía a Gabriela Mistral" antes de que ella muriera, mientras agonizaba como una papisa en Long Island, acontecimiento que uno podía seguir por los comunicados de prensa. Yo no había conocido a esa persona, con la que estaba reconocido y a la que me hubiera gustado expresarle mi recono-

cimiento. La que moría era la persona física. Eso no me conmovía personalmente: me resultaba conmovedora esa especie de eclipse de la vida y la muerte, la transfiguración o la transustanciación más bien de esa persona en la palabra que era su destino. Una ceremonia algo religiosa, como ves. Se frustraba la posibilidad de conocer a la Mistral y de ser conocido por ella. Se abría la necesidad del reconocimiento. Yo pensé en lo que podría haber quedado de su palabra en la mía. Deposité en ese poema la creencia en la poesía como dadora de nombres de lo que no existiría sin ella, la creencia en la presencia física del poema, y también expresé allí mis descreencias —en la vida eterna, por ejemplo—, más una especie de admirativo breviarío de mis lecturas mistralianas. Todo eso no podía configurarse en el modo de una apelación, como en el caso de Carlos de Rokha. Con éste habíamos sido amigos durante los años del trabajo poético sin destino y de la sórdida bohemia de Santiago. Las dos primeras estrofas del texto las escribí para leerlas entre algunos discursos fúnebres en el cementerio, y en ellas se intenta contraponer la irrealidad desesperante de las cosas que ocurren de hecho, o más bien se propone esa irrealidad por oposición al sueño, al delirio y a la poesía conceptuadas como respuestas plausibles a la estupidez o idiotez de lo real. Carlos de Rokha padecía de una locura recurrente, era un ser infantil, desvalido y delirante, una versión de esa idea que uno se ha hecho del poeta maldito. Yo decreté en ese texto solidario, en un gesto literario pero concordante con el elogio de este saber poético de salvación que hace el texto, la muerte de la poesía junto con la del poeta. Y postulé la racionalidad del loco, que busca y encuentra sentido por contraste con una supuesta locura de la realidad que **no lo tiene**. Todas estas exageraciones son vindicativas.

P.L. Hay un poema que aparentemente no hace sistema con el resto del libro. Es el que se titula "La invasión", el único que apunta a un referente histórico concreto: la invasión a Cuba de 1961. ¿De qué manera lo vinculas con los otros poemas, o lo consideras más bien una excepción?

E.L. Es una excepción que confirma en sí misma la regla. Evidentemente es un poema político, pero cifrado y correlacionado con los otros poemas de *La pieza oscura* porque los agresores —el ejército de mercenarios autoriza-

do por Kennedy— son presentados aquí bajo un aspecto tribal e infantil. Tú ves que el texto no informa ni remite a las circunstancias históricas a las que se refiere o en las que —es mejor decirlo así— se funda.

P.L. Hemos hablado a menudo aquí de las interpenetraciones genéricas, especialmente en relación con los monólogos. Pero hay otro poema —titulado “Raquel”— donde este procedimiento es central: y no se trata sólo de lo narrativo, sino de la presencia y de la acción del discurso dramático, que le confiere una característica singular a ese texto. Son, desde luego, varias las voces que hablan allí directamente. Además, la crítica tiene que hacerse cargo también de otros problemas: la función de las citas, por ejemplo. Veo aquí una de T.S. Eliot y otra de Rosamel del Valle.

E.L. Curioso; ahora que los nombras a los dos recuerdo algo que contó Rosamel del Valle, a quien vi sólo una vez, cuando volvió a Chile, hacia 1960. Habló de su admiración por Eliot y de cómo había decidido hacerle una visita, en Londres. Llegó hasta la puerta de la casa, pero allí sus dudas subieron de punto. Se preguntaba qué podía decirle él a Eliot. Como no se le ocurrió nada, giró en redondo y no hizo esa visita. Quizá inconscientemente yo reuní a los dos poetas en esas citas contiguas, como un modo de propiciar un encuentro compensatorio. La de Eliot es la clave o llave del poema (“Todo tiempo es presente”); la de Rosamel, el clima o la atmósfera. Dice: “Un sol delgado, enfermo y sin familia”. Se trata de un fragmento poético dentro de un texto poético y su función podría ser la de representar a la literatura y producir así el efecto de que lo otro tendría un viso mayor de verosimilitud. El giro antropomórfico, cósmico y humorístico de ese sol pertenecía en mi opinión a una poesía más artificiosa que la que yo pretendía hacer.

En todo caso, tengo dificultades con ese poema. Primeramente, desde el punto de vista de su motivación, se trata de una comunicación personal. Yo poetizo allí a una persona en particular, y propongo ciertos indicios referidos al lector, señales de su presencia en el texto que podrían resultar herméticos. Creo que por el carácter de esta comunicación personal volvió a mi lenguaje un cierto tono adolescente, como el de *Poemas de este tiempo y de otro*,

con algo de esa mitificación idealista. Por otra parte, pecho contra la verosimilitud en primer grado —la adecuación con la realidad a secas— cuando uso el estilo indirecto y hago hablar a la protagonista del poema y a una amiga suya durante el bombardeo de Londres sobre un galán X. O cuando la protagonista rememora, hace evocaciones o reconstituye escenas que tienen un *denotatum* histórico. Esos diálogos y los monólogos me irritan porque son simulaciones. Para pensar en un diálogo en inglés entre ese tipo de gente yo no disponía sino de la lectura de *The Cocktail Party* y estaba hablando no de la ciudad irreal de Eliot sino de un Londres literalmente irreal, del que no tenía la menor experiencia aparte de vagas referencias. Por lo demás, hay en este poema fragmentos que me interesan, en los cuales no se acude al recurso de la transitividad o donde éste cumple un papel muy secundario. Son fragmentos en los que se condensa y adensa el cuerpo verbal y prolifera la textura. Luego escribí cosas así, “barrocas”: por ejemplo, “La derrota”.

P.L. Me llaman la atención en esta respuesta tus preocupaciones por la verosimilitud realista, con respecto a un poema que el lector recibe como un texto marcadamente literario: las citas intensifican también esa impresión. Al debate sobre la referencialidad y sus transformaciones —que nosotros mismos hemos estado sosteniendo— le das ahora un nuevo giro. ¿Tiene esto que ver con las peculiaridades de cada texto en este libro y en otros?

E.L. Probablemente es así. Cada poema individual vuelve a plantear el problema de su referencialidad. Ahora, yo nunca me he desligado de la preocupación referencial. Cuando era alumno de Bellas Artes, todos estábamos de acuerdo allí, con razón o sin ella, de que sólo se podía ser un buen pintor abstracto si se pasaba por la disciplina del arte figurativo, empezando por la más puntual academia. Yo le temo a la gratuidad de una poesía que no se funda en un modelo “real”. Esta última palabra es la que incomoda: realidad del referente, realidad del sentido que no tiene referente, realidad como criterio de configuración: un sistema coherente es índice de realidad.

P.L. En el autor como lector de su poema puede pesar además la intensidad de la génesis. Es posible que por eso te perturben, en este caso, esas instancias que llamas

irritantes, pero que para otro lector —o para ti mismo cuando te distancias del momento de la escritura— no lo sean. Hay otra pregunta que me parece esencial: la indagación sobre la temporalidad en el poema, esas fluencias y permanencias.

E.L. El poema se concentra en esa experiencia traumática de Raquel, que la ha fijado a su pasado en Londres, en una época en que se combinan el cenit de su belleza y el terror de la guerra, en medio de la cual es cortejada. El tiempo actual reitera el pasado, lo presentifica. Se trata de un tiempo, pues, que pasa y no pasa, que se extiende más y más hacia ese pasado a medida que avanza hacia el futuro. La relación de este texto con esa indagación sobre la temporalidad —este es un poema que produce el efecto de la detención temporal— es algo que los críticos advirtieron: Ricardo Latcham y Cedomil Goic hablaron de esto, desde dos perspectivas opuestas.

Por lo demás, este poema antes de ser escrito fue un encargo que me hicieron los autores de una cierta antología de la poesía social en Chile, quienes lo rechazaron por oscuro e irrealista; antisocial, en suma, por su carga de ultraindividualismo esotérico. ¿A qué venía ahora el bombardeo de Londres?

P.L. Bueno, tenía que ver con la sociedad inglesa.

E.L. Para esos autores sólo existía una realidad: la sociedad local. Como poema de encargo, puede ser que yo lo haya producido buscando una cierta objetividad, seleccionando los elementos que, como vimos, no se adecuaron a las exigencias de los antólogos. Esto me hace pensar ahora en algo de lo que escribió Poe a propósito de la "fabricación" de "El cuervo" en la *Filosofía de la composición*. Puede que yo también eligiera el tono, la extensión y el tema. Esa idea de combinar la figura de una mujer muy hermosa con la posibilidad de la locura y con los desastres de la guerra me hace recordar estas palabras de ese ensayo: "¿Y cuándo —me pregunté— este tema, el más melancólico, es el más poético? Después de lo que ya he explicado con algún detalle, la respuesta era igualmente obvia: cuando está más estrechamente aliado a la Belleza; la muerte, pues, de una hermosa mujer es incuestionablemente el tema más poético del mundo".

FUNCION DE MIMESIS * / NELLY RICHARD

0.1 subsidiarios de la pose, maquillaje y vestuario faccionan tu cuerpo no femenino, sino mixto/
si bien en el "Perchero", el servicio de un vestuario normalmente incongruente —porque femenino y teatral— te estatuye en la imagen en trance de travesti,
no te sirves de dicho vestuario para fingirte unitariamente o unívocamente femenino en la exterioridad de las prendas —sumiendo en ella tu otra (masculina) interioridad— sino para comparecer parcialmente vestido o desnudo en la no afinidad de tus lapsos corporales (duales), en la disparidad sexual de las señales naturales y artificiales conjugadas en tu semblante/
para ensayarte en tu no unanimidad corporal.

* El objeto sobre el cual reflexiona este texto es la obra de Carlos Leppe "Perchero", representada por él en la Galería Módulos y Formas, en Santiago de Chile, en 1975. Las fotos proceden de esa actuación. Richard —que considera las posibilidades del cuerpo humano como material de producción cultural— ubica el de Leppe —la segunda persona de este texto— en tres tipos de relaciones: con la colectividad, con la biografía y con la cultura. (Véase nuestra sección "En este número").

0.2 dividido/desdoblado en dos instancias complementarias de presentación física, instancia de inhibir lo que eres debajo de la ropa que te convierte en otro (femenino) cubriéndote

e instancia de exhibir lo que no eres levantando la ropa que te descubre en tu indenegable postulado anatómico (masculino),

juegas con la función alternativa e intermitente del vestuario que cubre (miente) y descubre (desmiente)

—que te divulga en condición mixta de falsario de ti mismo.

0.3 tu apreciación del vestuario pasa por una dramaturgia: la elección de un vestuario femenino no realista sino teatralmente connotado o perteneciente a la categoría del Disfraz,

incluye tu cuerpo desnudo en un repertorio doblemente ilusionista (femenino, teatral)

—te enuncia en una doble Mimesis (sexual, cultural) te reitera mediante.

0.4 el vestuario te promueve —actor, intérprete— en la escena del Disfraz o de la Mascarada, mediante un argumento teatral:

desde ya (1975), el “Perchero” subordina funciones corporales y diferencias sexuales (supuestas, propuestas)

a la programación de un espectáculo,

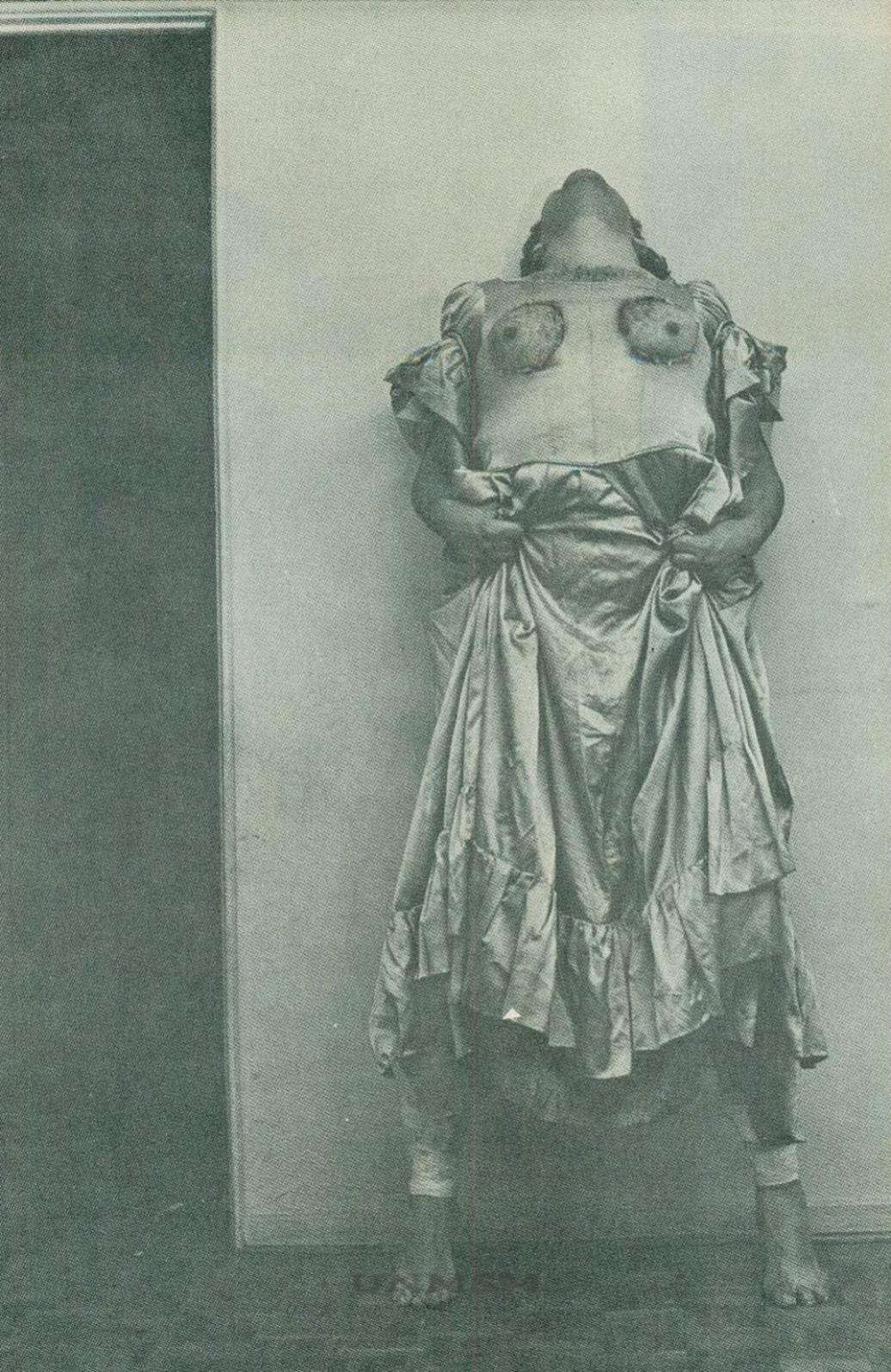
a la interpretación de un papel o asignación de un rol/

desde ya, el “Perchero” correlaciona actuación sexual y actuación corporal en un plano mixto (recíproco) de transgresión.

0.5 pero el vestido por ti rasgado o levantado no descubre una corporalidad integral ni indemne



UNMSM





UNMSM



BRAND

—no te descubre inocente ni intacto debajo del Disfraz habiendo descargado únicamente en el parecido la responsabilidad de la conversión sexual,
sino te descubre ya victimado en tu tentativa inferior o experiencia subalterna de corrección antómica:
descubre— en tus gasas —los entretelones de tu pantomima,
descubre —en tus vendas— la entretela de ti mismo o hilacha/
tu forro sexuado.

0.6 desnudándote en tu mimodrama destructivo, exhibes las partes vulnerables y estratégicas donde operar la conversión de lo masculino en femenino:
los senos (faltantes) y el sexo (sobrante) cuya suma anatómica te descalza, te configura asimétrico —disparejado— o te calcula dividido por la marca de los extremos:
te formula —disyuntivo— en tu dilema corporal/
en tu disparate sexual.

0.7 el volumen postizo de tus dos senos separadamente propulsados o expulsados fuera del vestido que acondiciona su credibilidad,
comparece en tu escenario corporal mediante un strip tease tajante y paródico en el cual el arranque no simultáneo de dos senos consecutivos
—diferidos uno de otro, aplazados en su desenlace anatómico—
deja tu cuerpo en suspenso,
agrava la decisión del gesto en tu demora corporal/
en tu discordancia sexual.

0.8 cotejando (en una imagen) el volumen eufórico de tus senos postizos con el plano de decepción de su réplica realista, desnuda y parchada (en la otra imagen),
cotejas tu activo,/ tu pasivo en tu balance corporal,

medidas el riesgo inherente al acto de alterar tu premisa anatómica/
de accidentarte en tu exorbitancia sexual.

0.9 hiperbolizada en tu sexo parchado y vendado (el "perchero") o en tu sexo enyesado (las cantatrices),
tu instancia de accidentación corporal te corrobora castrado en tus secuencias figurativas/

—tu castrado como tal pendiente de la sentencia proferida por la tradición educativa o autoridad paterna, refrenándote en tu tensión autoerótica/
elidando el objeto prototípico (la madre) de tu deseo sexual.

—tu castrado como tal primitivamente abismado o estupefacto por la inevitable constatación anatómica de la diferencia entre los sexos
e interpretando el cuerpo de tu madre como primer cuerpo castrado, porque desprovisto de lo tuyo/
primer cuerpo pánico del cual tú quieres ser el complemento único y fálico.

—tu castrado como tal condicionado por la experiencia originaria de ausencia o privación de la madre o del falo,
de deportación de tu continente materno/
por tu exilio corporal sufrido por abscisión de la madre.

—tu castrado como tal estigmatizado por la vivencia simbólica de la tajadura/
tajadura no únicamente anatómica (tajo fálico)
sino procedente de cualquier otra circunstancia divisoria o separativa atentando en contra de la primaria homogeneidad de tu extensión biológica o pulsional
o fracturando tu unidad subjetiva/

—tu castrado como tal deseante o movilizadísimo por el deseo perpetuo o inexhaustivo

de cauterizar el corte indefinidamente supurante de tu carencia o herida narcisista/
de suplir el cuerpo ausentificado de lo real mediante signos (sustitutos verbales) y fetiches (sustitutos sexuales) que parcialmente o provisoriamente te obturan o te zurcen en tu amputada anatomía/
en tu perforada corporalidad.



UNMSM

DE NO LEAS A SHAKESPEARE /
JUAN CAMERON

PLUTARCO DICE

*Lewellyn Aeron Colm
o Patricio Jimena Salvador
Swanson o el Puerto no hay niñez
Los dominios de la muerte son los mismos
Traducción de traducciones todo es traducción¹
El espejo de la muerte es traducción
su territorio su dominio*

*Lewellyn Aeron Colm ya no me miren
Baden Powell no fue de mis Salgaris
Me conmueve el retamo florecido
rebalsando su espuma en mi ventana*

1. Norman Cameron por una cerveza de treinta
a los amigos de Cameron.

*¿Es ya el 54 debo irme?
Añoro estar aquí soy deste comic
Prepárame el jergón tía Adelaida
que otras garzas me llaman desde entonces²
de mi falsa memoria forasteras.*

JURELES

*Traigo tres jureles para adornar tu mesa
jureles como escamas de amor desperdigado
jureles con sus ojos tan tristes al canasto
con sus ojos de ausente o vendedor de dulces
a diez pesos jureles para adornar tu mesa*

*Traigo tres jureles para tu cuchillo
para que salga toda tu sonrisa a la cara
y se haga la crema en tus manos de carne
y se prendan las velas y se amen tus piernas
y se arranque tu risa de bahía al océano
y se quede el aceite muy negro en su guarida*

*Traigo tres jureles para adornar tu mesa
En tu lengua condúcelos al cielo de los peces.*

2. Padre no leas a Shakespeare
Difícil es andar contra el free way
Echa un poco de sal a estas lentejas
Nunca la misma nafta en el asfalto
Padre deja ahogar a la muerte en una garza
para que ya no extienda sus dominios
como imperio británico a los sueños.

LEWIS CARROL SIN ALICIA / HELOISA VILLENA DE ARAUJO

*Who in the world am I? Ah, that's the
great puzzle!*

(Alice in Wonderland, 24)¹

*Who, that sees thee,
Can fail to love thee, Darling, even as I?
My sweetest Sylvie we must say 'Good-bye'.*

(Sylvie and Bruno Concluded, 459)

I

EL "EYE"²



LEWIS CARROLL es conocido por ser el autor de las Alicias: *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia en el país de los espejos*. Sin embargo, tiene otra obra de imaginación, aunque esta es poco conocida. Se trata de un largo texto dividido en dos partes tituladas *Sylvie and Bruno* y *Sylvie and Bruno Concluded*. Se considera que el texto no tuvo el éxito de las Alicias porque Carroll desarrolló la narrativa por episodios aparentemente deshilvanados y artificialmente articulados entre sí. Las "Sylvie" no tendrían la consistencia ni la unidad interna de las "Alice".

"Y es así que finalmente me encontré en posesión de una ingobernable masa de literatura (...) que únicamente requería ser hilvanada siguiendo el hilo de un relato consecutivo, para convertirse en el libro

1. Todas las citas, de Lewis Carroll son de: Carroll, Lewis: *The Complete Works*, The Nonesuch Press, London, 1973.

2. "Eye": téngase en cuenta que en inglés las palabras que designan el ojo y la primera persona del singular son homófonas.

que yo esperaba escribir. ¡Únicamente! En un principio la tarea me pareció absolutamente imposible, y me dio una idea más clara que todas las que antes tuviera, del significado de la palabra "caos": pienso que ha sido diez años, o más, lo que me ha tomado clasificar lo suficiente este acervo, de modo que me revelara qué tipo de relato contenía: pues el relato debía proceder de los incidentes, no los incidentes del relato" (*Sylvie and Bruno*, Prefacio, 256).

Además, la narrativa se desenvuelve en dos planos, algunas veces nítidamente separados y entremezclados otras. Estos planos son el de la realidad y el de la imaginación, y los momentos en que se confunden son típicamente aquellos en que la narrativa pasa de un plano a otro. En el primero se desarrolla la historia de Lady Muriel, su padre y su novio; en el segundo, la historia de los hermanitos Sylvie y Bruno, hijos del rey de las hadas. El narrador/espectador anónimo de la historia se desplaza por entre esos dos planos. En el narrador/espectador anónimo se encuentra, por lo tanto, el hilo —"the thread of a consecutive story"— que une los dos planos y los diversos episodios, aparentemente deshilvanados de la narrativa.

"Quizá interese a algunos de mis lectores conocer la *teoría* en base a la cual ha sido construido este relato. Se trata de un intento de mostrar lo que podría *posiblemente* suceder en el supuesto de que realmente existieran las hadas; y que ellas nos resultaran ocasionalmente visibles, y nosotros a ellas; y que a veces pudieran cobrar forma humana: y **suponiendo, además, que los seres humanos** pudieran a veces cobrar conciencia de lo que sucede en el mundo de las hadas —a través de una efectiva transferencia de su esencia inmaterial, como la que advertimos en el "budismo erótico".

He imaginado a un ser humano capaz de asumir varios estados psíquicos, en diversos grados de conciencia, del modo siguiente: (a) el estado ordinario, sin conciencia alguna de la presencia de las hadas; (b) el estado "fantástico", en que junto a la conciencia del entorno físico hay también la con-

ciencia de las hadas; (c) una forma de trance, en que inconscientemente de su entorno físico y aparentemente dormida, la persona (es decir, su esencia inmaterial) migra a otros ámbitos, en el mundo de lo real, o en la tierra de las hadas, y es consciente de la presencia de estas" (*Sylvie and Bruno Concluded*, Prefacio, 463-4).

El narrador/espectador, por ser anónimo, no tiene *un* nombre, ya que de tenerlo, mostraría una identidad fija y dejaría de ser anónimo. Dejaría, también, de ser móvil. Perdería su movilidad. Excluida, por consiguiente, la posibilidad de *un* nombre, le quedan dos alternativas al narrador anónimo: o él no tiene ningún nombre y, por lo tanto, no existe, no puede ser localizado, o bien posee más de un nombre —¿quizás dos?— y, en consecuencia, existe ambiguamente, en movimiento, aquí y allá.

Sabemos que el verdadero nombre de Lewis Carroll era Charles Lutwidge Dodgson. Tenemos aquí, por lo tanto, un narrador con dos nombres y, si prestamos atención, un nombre que corresponde al mundo de la imaginación, de la fantasía (Lewis Carroll) y otro que corresponde al mundo de la realidad (Charles L. Dodgson): un nombre *dentro* (en la imaginación) y otro *fuera* (en la realidad).³ Lewis Carroll en un plano y Charles L. Dodgson en el otro. Tanto en uno como en el otro, Carroll/Charles. Carroll que escribe obras de fantasía y Charles que escribe obras de lógica y de matemáticas. Carroll que participa de un mundo infralógico —“unconscious and asleep”— y Charles que participa del mundo lógico —“the ordinary state”. Los dos mundos se unen y se separan en el “yo” de Carroll/Charles —“the ‘erie’ state”,— en un “yo” claramente ambiguo (paranoico) y dividido (esquizofrénico). En un “yo” que, en el inicio de la vida mantiene una cierta unión inestable de sus dos aspectos pero que, en los últimos años del autor, tiende a quebrarse y a dejar que los dos aspectos se distancien cada vez más, a tal punto que Dodgson devuelve cartas dirigidas a Lewis, alegando desconocer al destinatario.

3. Lewis Carroll es el nombre Charles Lutwidge (Dodgson) invertido: L. C. y C.L.

En *Sylvie and Bruno* y *Sylvie and Bruno Concluded*, encontramos asimismo otra división, esta vez ya no en el plano del sujeto (narrador/espectador) sino en el plano del objeto narrado/visto (Muriel/Sylvie): Carroll sería el sujeto del objeto —Sylvie (una niña-hada) y Dodgson, el sujeto del objeto— Muriel (una mujer-real). El narrador se divide en narrador infralógico (infantil) y lógico (adulto) y, consecuentemente, su objeto se divide, a su vez, en objeto infantil (niña-hada) y adulto (mujer-real).

El objeto infantil —niña— es, además, un hada, un objeto mágico, hechicero. Es un fetiche.⁴ Un fetiche infantil que transita, en la mocedad de Charles Dodgson, entre los dos mundos: es la Alicia en el país de las maravillas y en el País de los Espejos de Lewis, de un lado, y, de otro, la serie de niñas, hermanas (tuvo siete) y amigas de Dodgson (inclusive y sobre todo la Alicia real: Alice Pleasance Liddell), fotografiadas por él y a quienes dedicó innumerables poemas y acrósticos. Al final de su vida, sin embargo, el fetiche parece haber dejado de transitar entre los dos mundos del autor, habiendo Dodgson abandonado, repentina y definitivamente, la fotografía, luego de ciertas sospechas e insinuaciones venidas de familiares de sus pequeñas modelos fotográficas.

El fetiche —niña-hada— transita, por lo tanto, entre los dos mundos: el del pasado (infantil) y el del presente (adulto). Es, pues, atemporal, suponiéndose, así, que transite también en el futuro, o sea que oriente el futuro del autor. El fetiche aparece, de este modo, como el núcleo, como la base de alguna manera estable, que garantiza una cierta unidad y continuidad de la personalidad ambigua y dividida de Lewis/Dodgson. Eliminado el fetiche, los dos lados de esta personalidad, ambiguamente articulados (paranoia), se apartarían, se desunirían y se separarían completamente (esquizofrenia).

El narrador/fotógrafo se mantiene, por lo tanto, en estado de equilibrio inestable mientras *habla* —narra, imagina— el fetiche; mientras *mira* —fotografía— el fetiche. El “yo” —“I”— del narrador/fotógrafo imagina/mira el fetiche. El “I” del narrador/fotógrafo es, por consiguiente, su “eye”: se con-

4. La palabra “fetiche” viene del portugués *feitico*: hecho por el hombre, no natural, sobrenatural, artificial.

centra en su "eye". Retirado el fetiche, el "eye" no ve más. Está ciego, muerto. El mundo desaparece. Es el fin del mundo.

II

EL FETICHE

Examinemos el fetiche un poco más de cerca: éste se manifiesta como algo atemporal, universal, eterno, neutro. Sin embargo, según Marx, Freud y Nietzsche, que lo estudiaron desde perspectivas diferentes, eso es solamente una apariencia: en el fondo, el fetiche atemporal esconde precisamente el Tiempo, la Historia. A partir de la perspectiva de Marx,⁵ el fetiche —*el dinero*— esconde la historia, la genealogía del modo de producción capitalista. Según Freud,⁶ por otro lado, el fetiche esconde también la historia, la genealogía del *ego*. Finalmente, de acuerdo con Nietzsche,⁷ el fetiche —*Dios*— esconde, una vez más, la historia, la genealogía de los valores de la civilización occidental. El fetiche es, por consiguiente, desde el punto de vista adoptado, *dinero* (representante *universal* de la riqueza, que transita entre la esfera de la circulación y de la producción), *cuerpo* (representante *neutro* de la libido, que transita entre la esfera de la naturaleza y de la sociedad) y *dios* (representante *eterno* de la realidad, que transita entre la esfera de lo natural y de lo sobrenatural).

La niña-hada sería, por tanto, de acuerdo con la perspectiva adoptada: 1) el *cuerpo sexuado* de Carroll/Charles (su sexualidad infantil, asociada a las niñas de la infancia, a las hermanas, se concentraría, así, en el *ojo* —en la imaginación, en la visión; 2) el *dinero* (símbolo) empleado por Carroll/Charles para producir, imaginar, crear un mundo suyo para mirarlo y hacerlo circular entre los lectores y ami-

5. Marx, Karl: *Capital*, I, Lawrence and Wishart, London, 1974, p. 77.

6. Freud, Sigmund: "Fetishism", en: *Standard Edition*, XXI, pp. 152-157.

7. Nietzsche, Friedrich: *Twilight of the Idols - The Anti-Christ*, Penguin Classics, 1977, pp. 49-50.

gos (medio de circulación y de producción); 3) *dios* que marca el lugar de lo natural y de lo sobrenatural, el lugar de Dodgson y el lugar de Lewis y que los articula entre sí —dios que crea el “I” de Carroll/Charles.

La niña-hada es el “I”/“eye” de Dodgson/Lewis. Es por consiguiente, el centro que abre la posibilidad de múltiples sentidos (por lo menos tres, como hemos visto) —centro del cual nace y alrededor del cual se desarrollan y se hacen la obra y la vida de Lewis Carroll/Charles L. Dodgson: tanto la obra de imaginación como la obra científica; la vida del sueño como la vida de la realidad.

En las Alicias, en las Sylvies, en las fotografías de niñas y en la mayoría de los poemas, no es difícil encontrar este centro itinerante —vivo, animado— e intentar ordenar la narrativa con relación a él. Existe, sin embargo, un poema importante, titulado *The Hunting of the Snark*, que a simple vista parece no contener el fetiche central. ¿Dónde estaría, en este poema, la niña-hada?

Por coincidencia, los personajes del poema —la tripulación de un barco— buscan, al igual que nosotros, algo que está ausente: el Snark. ¿Estaría allí el centro? ¿Sería el Snark la niña-hada? ¿Quién es el Snark?

III

EL SNARK

En primer lugar, es preciso tener mucho cuidado con el Snark “for, although common Snarks do no manner of harm, /Yet I feel it my duty to say Some are Boojums —“The Bellman broke off in alarm, /For the Baker had fainted away”.

(“Porque si el Snark común resulta inofensivo, / algunos son Bujums, debo reconocerlo...”/ Se interrumpió alarmado el Capitán: “¡No sigo!’.../ ¡Se había desmayado el Panadero!”).

El Snark puede ser un Boojum. Es por lo tanto algo que tiene dos nombres: primera indicación de que el Snark debe ocultar la niña-hada, el fetiche de Lewis Carroll. Una segunda indicación es el hecho que, si el Snark aparece como Boojum, “I shall softly and suddenly vanish away-/And this notion I cannot endure!” (“Desapareceré suave y súbitamente./ ¡No soporto tal pensamiento!”).

"But oh, beamish nephew, beware of the day,
 If your Snark be a Boojum! For then
 You will softly and suddenly vanish away,
 And never be met with again!" (687)
 ("Pero cuídate mucho, sobrino rayolgente,
 el día que un Bujum encuentres, te lo advierto:
 desaparecerás suave y súbitamente
 ¡y nunca más te encontramos!")

Así, con el segundo nombre del Snark, o sea, con el de Boojum, el "I"/"eye" desaparece —el mundo desaparece y el "eye" no ve más, está ciego, muerto.

En el prefacio del poema Lewis Carroll comenta, con respecto a las palabras desconocidas y difíciles que aparecen tanto en "Snark" como en el poema "Jabberwocky" de *Alicia en el país de los espejos*: "La teoría de Humpty acerca de dos significados comprimidos en una sola palabra como un *portmanteau*⁸ me parece la explicación correcta en todos los casos. Tomen por ejemplo las dos palabras "fuming" (humeante) y "furious" (furioso) (...) nos harán decir "frumious" (humeoso)" (p. 678).

Así, podemos suponer que Snark es una palabra de ese tipo, un *portmanteau*. ¿Cuál? Para poder decidir, tenemos que leer la descripción del Snark y conocer cuáles son "the five unmistakable marks/By which you may know, where-soever you go,/ The warranted genuine Snarks" (685) (los cinco inconfundibles signos que identifican/al Snark y daros pueden, dondequiera que estéis,/ de su autenticidad la total garantía.) Estos indicios son: "The first is the taste,/ Which is meagre and hollow, but crisp:/ Like a coat that is rather too tight in the waist,/ With a flavour of Will-o'-the-Wisp". (Primero su sabor,/ aunque hueco y escaso de frescura dotado/ cual chaqueta que al talle ajusta un ceñidor,/ y aroma a fuego fatuo).

El segundo indicio es "its habit of getting up late you'll agree/ That it carries too far, when I say/ That it frequently breakfasts at five-o' clock tea,/ and dines on the following day". ("En levantarse tarde, creo lo aceptaréis,/ es más exagerado que el común de la gente:/ desayuna a menudo a la hora del té y merienda al día siguiente.).

8. Portmanteau: palabra que combina y funde otras dos o más.

"The third is its slowness in taking a jest./ Should you happen to venture on one,/ It will sigh like a thing that is deeply distressed: /And it always looks grave at a pun". ("Tercero: en entender las bromas es muy lento/ (lo verá quien se arriesgue a una jugada): /suspira como un ánima en pena y frunce el ceño/ con cualquier juego de palabras.) "The fourth is its fondness for bathing machines./ Which it constantly carries about,/ And believes that they add to the beauty of scenes—/ A sentiment open to doubt". ("Cuarto: por las cabinas de baño pasión muestra./ De un lado a otro carga siempre alguna./ Piensa que la belleza del escenario aumentan/ (opinión que yo pongo en duda).) "The fifth is ambition..." ("Y quinto: su ambición...") (685).

Además de estos cinco indicios del verdadero Snark, se debe observar asimismo que "if your Snark be a Snark, that is right: / Fetch it home by all means —you may serve it with greens/ And it's handy for striking a light" ("Si tu Snark es un Snark vulgar, ¡oh maravilla!:/ lo llevas a tu casa, lo sirves con verduras,/ lo tienes a la mano para encender cerillas.) (686/687)

La primera observación que debe hacerse acerca de este conjunto de características es que el Snark, con su hábito de levantarse tarde, cambia la noche por el día: duerme de día y vive de noche. Resulta, pues, obvio que él es realmente útil "for striking a light". En efecto, en la oscuridad —"dark"— de la noche en que se mueve, el Snark trae la luz. Tenemos aquí la primera indicación de una palabra que podría estar componiendo el *portmanteau* "Snark": "dark".

"I engage with the Snark —every night after dark—
In a dreamy delirious fight.

I serve it with greens in those shadowy scenes,
And Use it for striking a light" (687)

("Entablo con el Snark, cada noche, una lucha delirante en mis sueños:
en sombrías escenas lo sirvo con verduras
y froto con él cuanta cerilla enciendo.)

Es preciso señalar la correspondencia entre las "shadowy scenes" del sueño del "I"/"eye" y la cuarta característica del Snark, arriba mencionada: las cabinas de baño que contribuyen a la belleza del escenario; estas cabinas eran es-

estructuras rodantes utilizadas por los bañistas del siglo XIX para cambiarse de ropa en la playa, y seguramente proyectaban sombras contra la arena en el escenario de la playa. La playa es además el escenario apropiado, pues en el poema los tripulantes del barco en pos del Snark desembarcan finalmente en una playa.

Entretanto, volviendo al *portmanteau* "Snark", si es cierto que una de las palabras que lo componen es "dark", ¿a qué correspondería la sílaba *sn*?

El primer indicio del verdadero Snark es, como hemos visto, su gusto que es hueco, con un aroma a fuego fatuo, lo cual quiere decir un gusto leve: "light" (leve, ligero). "Light" viene a tener así los dos sentidos de *leve* y de *luz* que marcan al Snark. En la oscuridad ("dark") de la noche, cuando todos duermen y sueñan, el Snark enciende una luz. Cuando todo está sumergido en la oscuridad y está, por lo tanto, invisible, el Snark enciende una luz y permite, al "I"/"eye", la visión: "sight". Posiblemente la visión de un sueño. ¿Sería el Snark un sueño?

La tercera señal del Snark es su falta de humor, y el que, ante una broma, en lugar de reír suspira: "sighs". El suspiro —"sigh"— estaría así, a través de la similitud de sonido, relacionado con la visión: "sight". El suspiro, el sonido de la respiración cuando todos duermen y sueñan, es el ronquido: "snore, snort". El *portmanteau* "Snark" podría, por consiguiente, estar concentrando "snore + dark", si partimos del sentido de *leve* que tiene la palabra "light". De otro lado podría estar concentrando "star + dark" (estrella + oscuridad), si partimos, contrariamente, del sentido de *luz* de la misma palabra "light". Y podría estar concentrando los tres: "snore + star + dark". Como quiera que sea, el Snark está íntimamente unido al sentido de la visión, al "eye": al aparecer (Snark) y al desaparecer (Boojum), a la luz y a la oscuridad.⁹

"For the Snark was a Boojum, you see' (699)
(El Snark era un Bujum, como lo veis.)

9. La quinta señal del Snark es la ambición: él quiere, al contrario del Boojum, aparecer. Punto que debe ser relacionado con el horror a la publicidad que tenía Charles L. Dodgson.

En este último verso del poema encontramos el verbo "ver": "you see". Palabra que tiene el mismo sonido que "sea" (mar), lugar donde en el poema la tripulación del barco busca al Snark. Si aproximamos la palabra "sea", a través del sentido homófono "see", a la visión propiciada por el Snark en la oscuridad y, por lo tanto, a la palabra "star", tendremos otro *portmanteau*, probablemente implícito en el primero: "sea" ("see") + "star", lo que nos daría... "sister". Hermana. Una niña. Una niña-estrella acuática, una estrella de mar, que propicia la visión.

El Snark esconde, pues, la niña-hada, la niña de la infancia, y ésta, a su vez, como fetiche, esconde el Tiempo, la noche y el día —"dark and light"— y su transcurrir que trae inexorablemente el fin de las cosas, el "vanishing away" de las personas y cosas, la muerte.

When midnight mists are creeping,
And all the land is sleeping,
Around me tread the mighty dead,
And slowly pass away.

Lo, warriors, saints, and sages,
From out the vanished ages,
With solemn pace and reverend face
Appear and pass away.

The blaze of noonday splendour,
The twilight soft and tender,
May charm the eye: yet they shall die,
Shall die and pass away.¹⁰

(Cuando reptan las brumas de la medianoche,/ y duerme la tierra entera,/ Pisan en torno mío los poderosos muertos,/ Y lentamente se alejan.// Eh, guerreros, santos y sabios,/ Desde las desvanecidas eras,/ Con paso solemne y reverente rostro/ Aparecen y se alejan.// La llamarada del espléndido mediodía,/ La suave y tierna medialuz,/ Encantan tal vez algo: mas morirán,/ Han de morir y se alejarán.)

10. Citado en Hudson, Derek — *Lewis Carroll — An Illustrated Biography*, Constable, London, 1976, p. 185.

IV

EL "BOOJUM"

Todo parece indicar, sin embargo, que el fetiche que afirmaba —sujetaba— el "yo" de Lewis Carroll/Charles L. Dodgson y que le daba sentido y orientación, se habría debilitado en los últimos años de su vida. Desancladas, las dos partes nítidamente expresadas en los nombres de Lewis Carroll y Charles L. Dodgson se separarían y el "yo" ("eye") del autor desaparecería (quedaría ciego). Caería víctima de una profunda división esquizofrénica.

Indicaciones de esa división están claramente presentes en varias actitudes de Dodgson, descritas por sus biógrafos: un alejamiento de los contactos sociales anteriormente bastante intensos, el abandono de la fotografía, una disociación entre su identidad como Charles L. Dodgson y como Lewis Carroll.¹¹ Todo eso indicaría un debilitamiento de la base proporcionada por el fetiche: indicaría el peligro del "Boojum".

Sin embargo, limitarse a observar estas indicaciones de división sería cometer una injusticia con la personalidad extremadamente rica de Lewis Carroll. En efecto, si a cierto nivel encontramos síntomas de división, en otro encontramos, paradójicamente, síntomas de integración, de evolución y madurez. El debilitamiento del fetiche no significaría, así, tan sólo una creciente división de la personalidad (una regresión a la locura) sino también un inicio de movimiento hacia adelante, al estado adulto. El debilitamiento del fetiche que, como ya hemos visto, esconde y detiene al tiempo, convirtiendo la personalidad de Carroll en una per-

11. Circular difundida en Oxford por Dodgson: "En vista de la frecuencia con que el Sr. Dodgson es abordado por extraños en el desautorizado supuesto de que él reclama, o en todo caso acepta, la autoría de libros no publicados con su nombre, éste se ha visto en la necesidad de hacer imprimir el presente texto, en respuesta a todas esas solicitudes. El no reclama ni reconoce conexión alguna con ningún pseudónimo, o con libro alguno que no haya sido publicado bajo su propio nombre. Al carecer, pues, de motivos para conservar, y aun leer el texto adjunto, lo devuelve a quien lo ha enviado a una dirección equivocada". (Citado en: Hudson, Darek *op. cit.*, p. 234).

sonalidad rígida y estática, significa que el tiempo comienza a correr otra vez: la personalidad del autor se modifica lentamente y éste inicia la transición del fetiche —de la niña— hacia la mujer adulta y real. Contrariamente a lo que ocurriría con las “Alicias”, las “Sylvies” ya no aparecen solas sino en compañía de un “doble” real y adulto —de Lady Muriel. Al mismo tiempo, las amigas infantiles de Dodgson van aumentando de edad: él, que al principio perdía el interés por las niñas mayores de diez años, comienza a relacionarse con niñas de 14, de 17 y hasta de 21 y 23 años. (Ver Hudson, Derek — op. cit., p. 219/220).

Por otro lado, el debilitamiento del fetiche significa también una “desvalorización” del *dinero* que el autor utiliza —de su representante universal de la riqueza, o sea, de la niña-hada. A esto se debe, probablemente, la menor fuerza y unidad de los libros de las “Sylvies” en comparación con aquellos de las “Alicias”, cuando el fetiche reinaba libremente y disponía de todo el poder.

Asimismo, dudas religiosas aparecen cada vez con más insistencia, lo que indicaría, a nivel de religión —de Dios—, una menor rigidez de pensamiento: en sus últimos años Dodgson proyectó escribir un libro sobre “Great Religious Lifficulties” (ver Clark, Anne: *Lewis Carroll, A Biography*, J.M. Dent & Sons Ltd., London, 1979, p. 268). Hecho que indicaría que la fuerza del fetiche disminuye y la religión intolerante y victoriana, recibida en la infancia, estaría sufriendo modificaciones. Una vez más, la niña-hada pierde la fuerza; dios se vuelve más tolerante.

En cuanto al *cuerpo*, hay una nítida evolución en dirección al estado adulto, lo que permite imaginar que la evolución observada en el objeto —paso de la niña Sylvie a la mujer Muriel—, estaría acompañada de un cambio en la misma dirección a nivel del sujeto. En este caso, es posible suponer que, además de la visión, otros sentidos estarían siendo articulados e integrados a la sexualidad del autor.

Así, al debilitarse el fetiche, dos síntomas contradictorios aparecen al mismo tiempo: uno, que indica regresión y otro, que indica evolución, progresión. Uno, síntoma de locura; otro, de madurez.

“For the Boojum was a Snark, you see”.

Uno, señal de muerte del "yo"; otro, señal de vida del mismo "yo":

"On sort, on crie;

C'est la vie.

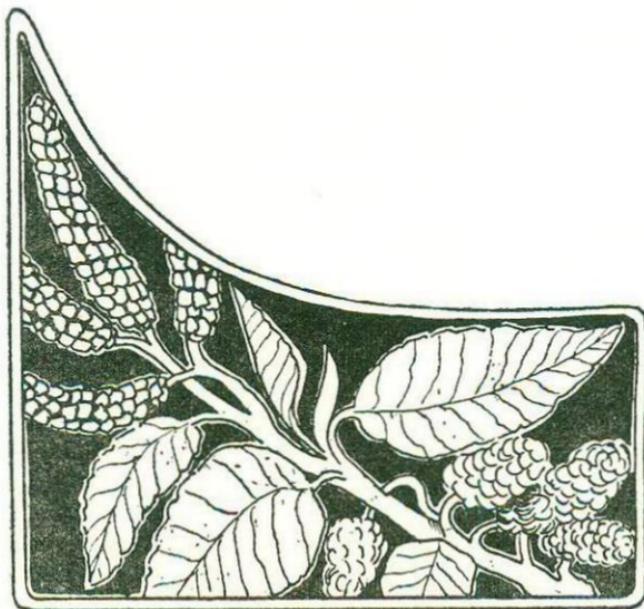
On crie, on sort,

C'est la mort".¹²

("Se sale, se grita;/ Es la vida./ Se grita, se sale;/ es la muerte".)

Al debilitarse el fetiche, existe el peligro de la regresión a la locura: del encuentro con el Boojum. Pero hay, al mismo tiempo, la esperanza en la progresión, la esperanza en un futuro, en el tiempo: en el encuentro con el Snark.

(Traducción del portugués: Carmen María Sologuren. Los versos citados de "La caza del Snark" han sido acompañados de la versión castellana de Ulalume González de León: *El riesgo del placer*, México, Era, 1979)



12. Versos encontrados en el diario de Carroll, citados en Clark, Anne, *op. cit.*, p. 157).

DE UN BUEY SOBRE MI LENGUA /
MAURICIO ELECTORAT

UN BLUES PARA CELESTE

*Ahora ya te puedo recordar,
mirarte desde la puerta de cualquier taberna, por los
alrededores
de la vieja Estación, y dos o tres palmeras crujen con el
viento,
y el viento tiene olor a bodegones, a muros orinados.
Ya te veo, turbante mágico, harapos de guerrera, de
extranjera,
todavía vagando más sola que una piedra,
más ajada que uno de tus perros, por los puentes, por los
callejones,
a tres o cuatro horas de otro sol.
La madrugada arde y te moja allá afuera, mientras yo
vuelvo a oír
el lamento de los muchachos desquiciados en el viejo
Norte
y veo cómo sus voces finas reptan con el humo por las
paredes
y se despedazan como una tonelada de fierros sobre mi
cabeza.*

*Música de aquellos años para que se me encaramen los rostros
de dos o tres muchachas, y mi corazón esté más encogido
que un insecto.*

Ahora debo recordarte,

*vieja calva, guerrera carcomida por los piojos,
pastora alegre de las muchachas muertas,
arrastrando tus harapos durante todos estos años.*

*La madrugada arde y te moja allá afuera,
“por qué piensas que esto podría ser”, repetimos con las
voces de los parlantes*

*y lloramos con el humo, encerrados en un cuarto tan
pequeño.*

*Y por todo lo que fuimos, lo que no fuimos,
por los muchachos que cruzaron el puente y se perdieron
en el medio del día*

*arrastras ahora tu sexo,
arrastras ahora tu cuerpo
como un animal muerto en una pradera de soles rojos.*

NATIVIDAD, MANUELA, ANDRES- EN EL EXTREMO DE ESTOS AÑOS

*Ahora que me arrastro por los antiguos barrios
como un perro acostumbrado, un viejo perro,
pienso en tu nombre —Natividad, Manuela, Andrés
y si te traicionamos o no te traicionamos.*

*Caminamos por las calles vacías a esa hora,
hacia mucho frío y el chillido del viento
se enredaba entre los fierros húmedos, entre las hojas
muertas.*

*Y yo hubiera tomado un megáfono y hubiese gritado tu
nombre
sobre una torre de veinte pisos, de treinta pisos,
contra las nubes eléctricas que chocaban en el cielo.*

*Así fue,
y ahora que me arrastro por los antiguos barrios como un
guerrero cansado,
la bruma reptante y se cuelga de los muros.
De este lado la ciudad se llama Barrio Chino,
otras sombras como la mía se deslizan orillando los
caseros grises
y en algún patio de luz danza todavía Circe:
una mujer de siete cabezas que se bambolea al compás
de las navajas de otros guerreros.*

*Y ahora que me arrastro por los antiguos barrios
ni un pájaro aúlla sobre los fierros, sobre los perros
y antes que venga otro sol a entibiar los vestigios
pienso en ti —Natividad, Manuela, Andrés
y si te traicionamos o no te traicionamos
"lo demás me lo callo, un enorme buey pesa sobre mi
lengua".*

EL DICTADOR EN EL PARAISO : RIBEYRO,
THORNDIKE Y ADOLPH /
SARA CASTRO-KLAREN



L cuadro que el Perú presenta en el lustro que va de 1968 a 1973 es de una abundante producción tanto en las ciencias sociales como en la literatura de ficción, marcada por una profunda conexión entre ambas.¹ En sí la narrativa de estos años, constituye un testimonio vital que propone, pasando por un variado espectro de matices, un yo impugnador, raras veces aligerado por un humor más criollo que crítico. Esta narrativa sigue tratando de la vida rural, pero en los casos en que el objeto es la vida urbana, plasma una visión de una pequeña burguesía acantonada en las ciudades. Los novelistas de la ciudad se internan en la textura del sordo, apremiante y triste vivir de la clase media capitalina. Esta novela se ve también presidida por una acentuada aunque no siempre explícita dimensión política. No estaría demás apuntar que si bien es cierto que hay una conciencia política en esta producción literaria, también hay una conciencia de mercado. Surgen muchas editoriales deseosas de capturar parte de

1. Escojo estas fechas no con la intención de periodizar, sino de sugerir el período revolucionario del régimen del General Velasco, en el que se vio una esperanza, y con el que participó mucha de la inteligencia peruana, como una época efervescente y propicia al surgimiento de toda clase de preocupaciones nacionales. Hacia 1973, con la enfermedad de Velasco como un síntoma innegable, era aparente que la "revolución" había perdido su rumbo.

un nuevo mercado de lectores interesados en procesos y productos nacionales.

1. *Violencia e historia*

Para este trabajo he escogido *Cambio de guardia* de Julio Ramón Ribeyro (Milla Batres, 1976), novela que según el autor fue escrita entre 1964 y 1966; *Las rayas del tigre* de Guillermo Thorndike (Mosca Azul, 1973) y *La ronda de los generales* de José Adolph (Mosca Azul, 1973).² Las tres novelas tienen como asunto el golpe militar, el gran, o mejor dicho en estos casos, el disminuido gran dictador. En las tres, los narradores se mantienen al margen de la gestación de los hechos ficticios, pero pretendidamente históricos, y en ninguna de ellas, excepto en el caleidoscopio de voces de *La ronda*, se nos presenta a los generales en primera persona.³

Mi interés principal es enfocar la naturaleza social del mundo novelesco que proponen estos tres escritores. Primero analizaré el tipo, función y significado de la violencia como último escalón en los cinco niveles del poder humano que aísla Rollo May: poder de ser, poder de autoafirmación, poder de autoaserción, agresión y violencia.⁴ Después trataré de señalar las coincidencias y el significado de la repetida yuxtaposición entre la violencia del proceso político, la traición y la vida sexual de sus participantes. Es mi intención demostrar que dentro de los parámetros del discurso político en el Perú no se ha postulado un lugar para estudiar las relaciones de poder entre el sector masculino y el femenino; y que cuando se considera necesario tomar en cuenta las relaciones entre los sexos como parte del proceso político, los escritores ofrecen explicaciones que revierten al discurso mítico o religioso alejándose así del discurso histórico que ellos mismos quieren establecer.

2. Todas las referencias se hacen a estas mismas ediciones.

3. Algunas de las voces en *La ronda* empiezan hablando en una especie de monólogo que pronto adopta la forma de una narrativa tradicional con diálogo y comentario de parte del escritor. Narran: Absalón, Esteban Vidal, Penélope, el Dr. Velaochaga, Agustino, Esther, el General Moscoso y el escritor Adolph.

4. Rollo May, *Power and Innocence, a Search for the Sources of Violence*, New York, Delta, 1972, pp. 40-3.

Opto por esta disyuntiva porque el tema de las novelas y el tipo del discurso narrativo que las signa convoca un renovado realismo. Es decir que el discurso de estas novelas asume como colindante, un espacio, un tiempo y una acción fuera del mundo novelado. El universo lingüístico se autoproyecta como *parte* del universo histórico. No **tratan estas novelas de devorar la historia y de reducirla a un** atributo más de la literatura o la palabra. Al contrario, las novelas buscan en la historia peruana confirmación de su realidad, e intentan establecer entre literatura e historia un vínculo directo y afirmativo. La distancia que media entre el significante y el significado no es la tierra de nadie, sino la voz del narrador que articula el espacio lingüístico con el espacio histórico. Aun más, ninguna de las tres novelas cuestiona la ontología de esa "realidad histórica" que valida la correspondiente realidad lingüística de la novela, ni tampoco pone en tela de juicio la situación epistemológica del discurso narrativo. Borges, Sarduy, Cortázar, Elizondo, como tradición reciente, fluyen por otro cauce.

2. *Un solo tapiz*

Las tres novelas nos presentan una sociedad, la peruana, como un tejido de clases e individuos cuyas relaciones más frecuentes son signos que comunican frustración, violencia e impulso sexual cruda e ineficazmente mediatizados.⁵ Viéndolo así, este conglomerado humano se convier-

5. A Julio Ramón Ribeyro le gusta narrar a base de pequeñas unidades de acción. *Cambio de guardia* está hecha de una ráfaga de clips numerados (19). Cada clip está dotado de múltiples y delicados tentáculos capaces de enlazarse con otras piezas igualmente sensitivizadas. Las relaciones no son contiguas en tiempo o espacio, pero están claramente señaladas de manera que el lector no tiene dificultad alguna en encajar cada pieza en su lugar. La atención se centra aquí en la fábula, la que a su vez recorta la figura de los personajes. Como no hay personajes centrales a costa de personajes secundarios, el efecto de la fábula en la memoria del lector es de multiplicidad y simultaneidad. No sé exactamente cuánto tiempo pasa en *Cambio*, pero no es cosa de más de dos meses. Ribeyro se sirve bien del método de un ensamblaje para reducir la memoria del tiempo y ensanchar la sensación de grosor del relato. A ritmo acelerado, aunque con saltos espaciales y temporales menos llamativos que los de Vargas Llosa, la técnica narrativa de *Cambio* evoca muchos de los aclamados y ya descritos procedimientos del autor

te en un singular laboratorio de las teorías de Sartre sobre la escasez y la dialéctica de la violencia como significado de la historia.⁶ Una galería de pequeñas traiciones, de minúsculos egoísmos, de reptantes deseos e implacables crueldades constituyen la humanidad que motiva y puebla el mundo de estas novelas.

Mientras que en las tres novelas ocurre un golpe militar como parte del devenir de las vidas inmediata o remotamente entrelazadas de los personajes, en ninguna de ellas se sitúa el golpe mismo como núcleo de la acción. Los dictadores, nuevos o antiguos, no son tampoco el centro o los protagonistas, ni menos como postula B. Subercaseaux, en otro contexto, "el soporte estructural de la obra, centro propagador del mundo al revés".⁷ La propagación de este "mundo al revés" no emana de una sola fuente ni menos de un lugar extraño u "otro" a su contexto, porque en estas novelas la violencia, el sadismo, la corrupción por el poder y, por lo tanto, la impotencia, se han constituido en el estado social permanente. El mundo al revés no aparece como el resultado discreto de una causa concreta sino que abre sus puertas para admitirnos al espectáculo de un proceso interminable del cual no se escapa nadie. Para citar a Adolph al concluir su novela: "todo se continúa consumando, como si una serie infinita de círculos concéntricos se hubiera decidido a tomar las armas contra el vacío" (*La ronda*, p. 157).

Las tres novelas participan del mismo afán de Vargas Llosa: demostrar que todos los fragmentos sociales, económicos, raciales, temporales de este mundo al revés, viven

de *Conversación en La Catedral*, los que actualmente ya no llaman la atención. Desgraciadamente para un escritor tan fino como Ribeyro, nos hemos acostumbrado a tanto despliegue de proezas técnicas, que nos resulta difícil detenernos a aquilatar el control y la pericia de novelas como *Cambio de guardia*.

6. "Violence, as the constant inhumanity of human behavior, is what makes each person see scarcity as each Other, and the principal evil in everyone else". Raymond Aron, *History and the Dialectic of Violence, An Analysis of Sartre's "Critique de la raison Dialectique"*, trans. by Barry Cooper, New York, 1975, pp. 34-35.

7. Bernardo Subercaseaux, "Tirano Banderas en la narrativa hispanoamericana (La novela del dictador 1926-76)", *Hispanamérica*, N° 14, 1976, p. 50.

orgánicamente conectados, aunque los individuos que los encarnan no tengan conciencia de ello.⁸ La división entre el bien y el mal, entre el antagonista y el protagonista se ha borrado en estas novelas en que el héroe de hoy es el traidor de mañana, en el que el comunista de hoy es el futuro burgués (*La ronda de los generales*), en que el Ministro de Seguridad del agobiante régimen del Mariscal se convierte en la herramienta de un partido político de izquierda (*Las rayas del tigre*). En este mundo no existe una jerarquía moral capaz de permitir que el héroe o la conciencia heroica se erija como ente superior al medio. Todos son parte de un mismo proceso igualador, mejor dicho demoledor, en que la traición actúa como catalizador principal.

El espacio que las novelas designan es Lima, Lima como parada final de un proceso social, cuyos orígenes se pierden, aunque, como veremos después, ese origen está básicamente establecido en un espacio mítico.⁹ A pesar de la voluntad realista e histórica¹⁰ del espacio y de la fábula, ninguna de las tres novelas intenta contestar históricamente la pregunta que formula *Conversación en La Catedral*.¹¹ "¿En qué momento se jodió el Perú".

La violencia que se diferencia de lo "normal", la que se presenta como una delirante disyuntiva entre matar o morir es más inmediata como parte de las elecciones que confrontan los personajes en *Las rayas del tigre* que los de *Cambio de guardia*. Caso intermedio entre la violencia infinitesimal de actos y deseos hostiles que fácilmente podrían pa-

8. Véase: Sara Castro-Klarén, "Fragmentation and alienation in *La Casa Verde*", *Modern Language Notes*, March 1972, pp. 286-299.

9. Estas novelas ya no describen la ciudad sino que asumen Lima como espacio vivido y no observado.

10. *Cambio de guardia* se sitúa en los últimos días del gobierno de José Luis Bustamante (1945-48) y en el complot por traer al General Odría a la presidencia. *La ronda de los generales* hace referencias muy claras al régimen del General Juan Velasco (1968-75). La etapa histórica en la que se sitúa *Las rayas del tigre* es menos definida pero parece que el Mariscal es una mezcla del Mariscal Benavides (1933-39) y de Augusto B. Leguía (1919-1930). El partido político que complota desde la cárcel y la clandestinidad sería el Apra, y no deja de haber un cierto paralelismo entre el Tigre y el General Sánchez Cerro quien depuso a Leguía en 1930.

11. Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

sar desapercibidos en *Cambio* y el lenguaje procaz, las oculares pateaduras, asfixias y asesinatos del Frontón de *Las rayas*, lo presenta *La ronda de los generales*, en donde se habla mucho de la necesidad política de la violencia física masiva. En *La ronda* se reconoce que la constante y microbiana violencia de *Cambio* ha conseguido pulverizar los planes "revolucionarios" que habían hecho el General Absalón y su consejero Esteban Vidal. Respondiendo a los reproches de Vidal, Absalón le observa: "¿No querías revolución? Las revoluciones se hacen a tiros, y no en pensiones... ni en burdeles de Mabel, ni en ajedreces, quitando y poniendo generales" (*La ronda*, p. 42).

A pesar de esta deseada confrontación de la *violencia* con la *violencia* que al General Absalón le parece el vehículo que la revolución no ha sabido utilizar y con lo cual no está en desacuerdo el escritor Adolph, la fábula de *La ronda* encarna el mismo tipo de violencia enana que moviliza la vida de los personajes de *Cambio de guardia*. Lo que en efecto se practica es una violencia que no decide nada, que no conduce a la autoafirmación del grupo o del individuo sino más bien a la impotencia, una violencia que por absurda es, en última instancia, atribuida a la presencia de la mujer como fuente de la traición.

En *La ronda*, en parte debido a la técnica perspectivista del empleo de nueve narradores, el lector se encuentra directa y claramente con la conciencia que los actores tienen del momento histórico que viven.¹² Al final se hace necesario reconocer que su fracaso los convierte en "instrumentos del juego que nosotros creíamos dominar" (*La ronda*, p. 13). Cada uno de los jugadores que en un momento infantil habían entonado su canción en coro, se queda al fin solo consigo mismo en su impotencia.

Los personajes de *La ronda* con la notable excepción de Penélope y del General Moscoso¹³ (dos traidores) resultan

12. La reflexión de Esteban Vidal (pp. 69-70) examina con claridad el significado de su elección de ser un "intelectual" de izquierda y ponerse al servicio de una dictadura militar. Esteban tiene plena conciencia de la "historicidad palpable" del momento.

13. "Y Moscoso era el único que sabía, realmente, lo que quería, y era el único que podía responder a la pregunta de los niños sobre lo que quería su señoría. Su señoría lo quería todo". (*La ronda*, p. 90).

víctimas de la falta de contacto mínimo consigo mismos y se sorprenden al descubrir que sus actos les muestran una interioridad que no se habían imaginado. De nada le vale al General Absalón decirle a Esteban, su consejero político, que "Yo no he venido aquí al poder por encargo de nadie, ni para repetir nada, ni para ser juguete de nadie. Yo sé que el hombre de plata se ha hecho grandes ilusiones. Pero más ilusiones me he hecho yo, y una de ellas es que voy a sacar a este país de la mierda a como dé lugar" (*La ronda*, p. 19), cuando páginas más tarde y meses más tarde, ya en el meollo de la "revolución", le confiesa a Esteban que sólo en el trago y en el sexo se encuentra a sí mismo (p. 37). Su amigo traidor, el general Moscoso, expresa brutalmente el imprevisto entierro de la "revolución" del General y de sus ilusiones: "Absalón, metido hasta las narices con la putita esa y dejando al país en manos de los rojos" (*La ronda*, p. 101). De nada le sirve a Agustino el despreciar a Esteban ("intelectual de izquierda vendido"), negarse a colaborar con la "falsa revolución", planear el asesinato de Absalón y terminar en la cárcel por ello, cuando su mujer al traicionarlo seduciendo a Esteban, le asegura un trato decente en la prisión y tal vez hasta la "libertad". En este contexto, tanto Ribeyro como Adolph presentan los actos de sus personajes dentro y hacia un significado histórico pero la conducta de los personajes es testimonio de la idea de que si el hombre hace la historia, la lleva adelante sin saber lo que hace.

El proceso histórico —en que figuran el fenómeno del dictador y del golpe como simple articulación en un todo— se plasma en estas novelas en términos sociales totalizantes. Si es verdad que la mayoría de los actos de los personajes, por remotos que parezcan entre sí, encajan de una manera u otra en una sola fábula, también es cierto que todos estos actos evidencian la violencia que pasiva o explosivamente delinea el carácter de este proceso humano. En *Las rayas del tigre* lo que ocupa la fábula es la conducta y el destino de un grupo constituido por militares, presos políticos, famosos criminales, el gran dictador y su servicio de información-represión, es decir el aparato oficial, "legítimo", de la violencia. Como la novela se abre en el Frontón, la isla dantesca de la historia política peruana, empezamos pensando que los tormentos y el dolor que se relata

es parte de ese mundo al revés de *El señor presidente* que se sostiene aguantando y aguardando el momento de restitución del bien a través de Cara de Angel. Sin embargo, con el tiempo, en *Las rayas del tigre*, y sin duda alguna también en *Cambio de guardia* y *La ronda de los generales*, cristaliza la idea de que espacios tales como el Frontón no son una isla, un infierno abarrotado y separado de la vida "normal" sino que la sociedad entera vive el hambre, las violaciones, la traición, la arbitrariedad y la violencia sexual de los criminales del Frontón.

3. Capitulaciones, traiciones

En cuanto articulación de la conducta de los personajes, la fábula de *Cambio* despliega una serie de traiciones y capitulaciones.¹⁴ Al final todos entienden su vividura así. Ante la crudeza de la voluntad de fuerza del grupo dominante, los huelguistas, a la par que Teresa y los chicos terroristas,

14. Los personajes de *Cambio*, aparecen como los más medidos, mediocres y miedosos aún en sus momentos de rebeldía. Constituyen la clase media baja y alta. Sus deseos y actos se delinear como sombras de lo que pudieron o debieron ser en relación a la violencia del medio. A Ribeyro le fascinan los basurales de los acantilados limeños en donde ha situado más de una de sus tramas. Linda, Dorita, el padre Narro, los rebeldes universitarios tienen el peso de la hojarasca, de las pancas del maíz, de las basuras. Las ideas, las pasiones, los han dejado de lado. Al igual que los personajes de Adolph los demás personajes parecen incapaces de imaginar sus vidas más allá del momento inmediato. Tal vez el mejor ejemplo sea Linda, quien sólo después de numerosos encuentros con Manolo y después de que él ya se ha antojado de otra jovencita y ha pedido a Linda, se conforma con esperar en su cuarto, hasta que milagrosamente un buen día se da cuenta de que "una palabra, solo una, la ronda desde hace días. Es la palabra puta" (*Cambio*, p. 189). Como Linda dejan que sus vidas se sumerjan bajo el cielo lechoso de Lima y se rebajen haciéndose insensibles al hambre de los campesinos cuzqueños, a las torturas de las cárceles que los rodean, al apetito de los Manolos que los acechan. Poco a poco se convierten en el instrumento inconsciente de la violencia que los opone a los otros y que como sobrevivientes necesitan inflingir a los demás. Véanse Julio Ramón Ribeyro, *Los gallinazos sin plumas*, Milla Batres, Lima, 1955; y *La palabra del mudo*, 2 vols., Milla Batres, Lima 1972.

capitulan. La lección que se llevan es que "Los que tienen verdaderamente la sartén por el mango son insaciables. Todo lo quieren para sí. Quieren no solamente la presa, sino hasta la sombra" (*Cambio*, p. 210).

Por otro lado, la lucha de clases que prima en los 19 núcleos conflictivos de *Cambio* (Teresa-Iglesia, Dorita-Cura Narro, obreros-duenos, universitarios-poder constituido, Linda-Manolo, etc.) no se remonta históricamente. No parece ni siquiera llegar al odio individual. Tal vez solo alcance a la rendición temerosa de los derrotados. Cada uno resuelve buscar la forma de ocuparse de sí mismo, de salir del espacio público y volver al espacio privado, cerrado. Los trépidos rebeldes de Ribeyro cancelan el futuro como esperanza de cambio y se entregan al orden, al nuevo ciclo que presidirá el General Chaparro; a esa "suprema indiferencia para todo lo que signifique renovación"¹⁵ que a Ribeyro mismo en 1953 le parecía una visión de Lima más aparente que real.

Más que la corrupción política, más que el diabólico sadismo de las cárceles que ocupa buena parte de los libros de Thorndike lo intrigante y perturbador de las fábulas de *Cambio* y *La ronda* es la necesidad o la facilidad con que los amigos, las esposas, los amantes, los hijos, traicionan y se traicionan a sí mismos. Lo que demuestran estas traiciones que se dan en el seno de las familias, o dentro del círculo de los amigos, es que la conocida dicotomía entre la vida pública (la inmoralidad necesaria al príncipe de Maquiavelo) y la vida privada (refugio, fiera lealtad de la familia) se ha resquebrajado en la ciudad moderna, y que los desvalores de la vida pública han incursionado y operan también en las relaciones de parentesco y amistad.¹⁶

15. Julio Ramón Ribeyro "Lima, ciudad sin novela" en *La caza sutil*, Lima, Milla Batres, 1975, p. 17.

16. En *Public Man, an Interpretation of Latin America and Other Catholic Countries*, University of Massachusetts Press, 1977, Glen Caudill Dealey, mediante una vasta literatura de interpretación cultural, demuestra que la conducta política del caudillo = public man, está basada en la dicotomía agustiniana que separa el reino de Dios del reino de este mundo y deja por lo tanto el campo de la vida política al pragmatismo abierto de Maquiavelo, mientras que reserva el mundo privado (el hogar) para los valores morales que no operan en la vida pública.

Estos pequeños traidores se enfrentan en silencio a encrucijadas políticas y morales y si verbalizan la angustia de la elección es sólo después de haber elegido la traición o la derrota. Esther, la mujer de Agustino, el líder comunista de *La ronda*, seduce a Esteban, el enemigo de su marido, en el instante en que se cierra la puerta detrás de los guardias que se llevan a Agustino. Más tarde, Esther tratando de justificarse propone un proyecto aparentemente existencialista:

¿Existía ahora? ¿Quién era yo realmente? Ah, Esteban; gracias por darme la respuesta, por crear-me, por mostrarme mi cara... gracias por dejarme ayudarte... a ser tan libre como yo lo era en mi alma; y por darle fuerza a mi mano y serenidad a mi pulso. Tú me enseñaste lo que sé ahora sobre los hombres y los destinos... Con Agustino aprendí la historia, contigo comprendí sus víctimas y hacedores. Y tuve que dar mi examen, Esteban, y lo dí humildemente, de rodillas, impregnando la tierra de sagrados y oscuros líquidos, y *fui una sombra tuya en el atardecer...* Esta noche se lo llevaron, y se lo llevó Esteban, no sé a dónde, aunque estoy segura de que mañana Esteban me mandará avisar dónde está y que no me preocupe. ¿O no? Quizás ya no exista Esteban, sino el Ministro de Seguridad del Estado Revolucionario que no es tal. ¿Traidor? Y yo, ¿traidora? Y Agustino, ¿traidor? Somos traidores todos. (*La ronda*, p. 139; el subrayado es mío).

El parlamento de Esther está preñado de equívocos. Por un lado sugiere un encuentro sexual que la convierte en traidora del esposo; por otro, una especie de sacrificio-autosacrificio, u ofrecimiento que al derramar "oscuros líquidos" propicia algo o a alguien. Las víctimas se duplican. Esther, la discípula traidora, la Judas, convierte a Agustino en una especie de Cristo entregado al poder del César. Un instante después, al recapitular que "se lo llevaron", "no sé a dónde", Esther se convierte en la madre dolorosa que espera que le avisen dónde está el cuerpo del hijo sacrificado. Pero Esther como Penélope o Teresa no es tan solo una víctima pasiva. También ostenta la máscara del agre-

sor. Esta segunda imagen es solo posible dentro del contexto de su sexo. La traidora que había sido la "esposa fiel, roja hasta la muerte, pero más por amor al marido que por convencimiento propio" (*La ronda*, p. 139) niega al correligionario Agustino; al mismo tiempo que es *infiel*, agradece la ideología del esposo, es decir a la familia y esta traición es más violenta que la sexual. Ofrecer su sexo está dentro de la pasividad de la mujer, puede hasta ser parte de una estrategia para salvar al marido y a los hijos. La infidelidad ideológica es una traición sin atenuantes, clara y de una agresividad inusitada en una mujer. En este sentido Esther se percibe con exactitud al pensar que junto con Agustino¹⁷ y Esteban ella ha pasado a comportarse dentro de las reglas de una conducta en que "todos somos traidores". Es decir, ella se ha hecho de la problemática político-existencial que Adolph postula en *La ronda* para una sociedad en que la existencia humana se autodefine como existencia masculina.

El hecho de que la novela de Adolph se abra y se cierre con la escena en que un grupo de niños —"Fernando, Esther, Agustino, Esteban, Jorge y yo" (*La ronda*, p. 11)—jugando muy en serio corren el "¿Qué quería su señoría, mata-tiru-tiru-la", enfatiza la acerbidad del momento de la elección entre el reino de este mundo, y el de los ideales. Cada uno de los amigos de la infancia negará al otro. Desde un comienzo de la "revolución" el pecoso Jorge Moscoso se perfila en la mente de Fernando Absalón y de Esteban Vidal como el futuro traidor. "Un Moscoso callado era un hijo de puta en potencia" (*La ronda*, p. 19). A su vez Moscoso y Esteban se sienten traicionados por Absalón por su caída en Penélope. Esteban, desilusionado, se dice: "¡Qué historia! Las armas de la derecha son infinitas y esta fue la mayor. En Penélope comenzó a naufragar la revolución. Mientras Fernando oscilaba entre Caradura y Yo... aprendí que todo es falso, que todos mienten, que cada uno se fabrica su coartada para agarrar mejor su tajada" (*La ronda*, p. 84).

17 Agustino ha ido traicionando su roja ideología en las pequeñas del diario vivir y es esto lo que Esteban le echa en cara cuando Agustino ha cedido a las presiones sociales de casarse, dejar bautizar los hijos, etc. (*La ronda*, p. 55).

Lo que aprendió Esteban, a tan avanzada edad y con tan fatales consecuencias lo repite cualquier vals criollo. Moscoso, por otro lado, se duele de que Absalón tenga ojos únicamente para "la putita esa" y oídos para los rojos de Esteban.

Esther tiene, pues, razón. Todos han sido traidores, pero Esteban al igual que ella lo ha sido más de una vez. El "intelectual" no solo traiciona al amigo en Agustino, sino también al correligionario. En cierto modo también traiciona a Absalón al convertirse en un Ministro de Seguridad, con una sed de sadismo capaz de igualar a esta "revolución" con cualquier otra dictadura. "Tú reparte palo nomás. A quien le caiga. Todos lo merecen" (*La ronda*, pp. 36-37).

Así como por un lado, la traición de Esther se presenta en una amalgama sexual-existencial, en la traición del Tigre se mezcla lo heroico con lo caricaturesco. El narrador inicialmente presenta al Tigre como un militar de mente y vida estrecha, inmisericorde en el cumplimiento de sus misiones. El Tigre se cree y practica los manuales militares. En la segunda parte de la novela el Tigre asciende al puesto de Ministro de Seguridad del Estado durante la eterna dictadura del Mariscal. Dedicada todas sus horas al exterminio de "La secta" (apristas). Más adelante, engañado por unos complotistas que se han cansado del Mariscal y quisieran poner a otro militar en su lugar pero que a su vez han sido infiltrados por la secta, el Tigre, que no emprende ninguna misión sin consultar con los espíritus, oye la voz de Bolívar, que le ordena por el bien de la patria, dar el golpe a favor "del pueblo".¹⁸ Estas largas sesiones con Bolívar, en que el prócer discute el significado de la historia latinoamericana con el Tigre en un lenguaje irreverente, rudo y de humor soldadesco, socavan, a mi modo de ver, la credibilidad de la fábula y la posible transformación moral y política que se viene operando en el Tigre (*Las rayas*, p.

18. Después de la última sesión los complotistas no están muy seguros de que el Tigre sea su hombre en las condiciones que le han creado: "Carrillo... temblaba cuando regresó sobre sus pasos. Carajo, estaban metidos hasta el cuello, Wolfenson no calculaste lo que podía suceder. Los fusilaban, carajo, los desterraban, los arruinaban. Wolfenson era un aventurero, pero Carrillo jodías tu apellido, te echaban del club, te quitaban el saludo" (*Las rayas del tigre*, p. 266).

266). Lo que queda de la imagen del eficiente Tigre es su credulidad. Antes había asimilado los manuales, ahora da crédito a una fácil retórica de izquierda maquiavélicamente utilizada por el grupo de abigarrados intereses políticos que busca un general golpista. La equívoca imagen del salvador caricaturizado implica una negación por parte de Thorndike, quien posiblemente considera inverosímil la idea de que el Tigre pueda convertirse en la esperanza que requiere la desolación del proceso social y político.¹⁹

A pesar de que la violencia se presenta en una serie de variantes, el resultado final señala una uniforme capitulación.²⁰ Casi ninguno, con la excepción de Esther y del escritor Adolph, vuelve la mirada sobre el camino recorrido para cuestionar el sentido de su capitulación. La rabia y el desengaño descienden como un manto oscurecedor sobre las reglas del juego acabado. Nadie sabe en qué ronda ha estado jugando. Nadie sabe cuál podría ser la regla que al ser alterada permitiera mudar las reglas del juego que casi siempre termina en la traición y la violencia. Adolph propone que el juego consiste en saber lo que se quiere, ya que cada uno va a tener que responder a la pregunta: "¿Qué quería su señoría?", con la diferencia de que la respuesta

19. Mientras que la trama de *Cambio* y de *La ronda* pecan casi de sobriedad, la de *Las rayas* peca de ser fácilmente sensacionalista. Tiene momentos en que la trama se deshace en forma abrupta. Tal es el caso del asesinato "accidental" del Tigre por el sádico teniente Sangrecita, cuya participación en la novela y sus crueldades en el Frontón se justifican solo si se piensa que Thorndike necesita a alguien que le sirva para deshacerse del Tigre en su nuevo rol de Salvador. El criollismo de Thorndike incluye muchos de los tropos que Salazar Bondy delinea en *Lima la horrible* (México, Era, 1964, pp. 19-20), en especial la cocina y el negrismo criollo. Sin embargo, este criollismo se reformula en *Las rayas del Tigre*, en una rápida narrativa de aventuras ajena a este planteamiento.

20. El guardia del barrio viola y mata a su "amigo" Pipo. Doña Teresa a quien le empieza a gustar Alva, lo seduce para sacarle sus fuentes de información. El padre Narro se somete a las humillaciones de la señora Agustina para poder seguir de "guía espiritual" del orfanato. Las huérfanas se dejan seducir por el grasiento Narro porque la vida fuera del orfanato es aun peor. Chaparro se sobrepone a sus miedos y accede a dar el golpe porque se siente inseguro en su nuevo comando. La lista de situaciones límites es interminable.

de la ronda infantil: "Una de sus hijas, su señoría", resulta no ser la verdadera. Una de sus hijas, la integración al orden establecido por medio del canje de mujeres, es lo que logran muchos de los machos de *Cambio* y *La ronda*, lo que deviene en la negación de su propósito de cambio inicial. Su verdadero objetivo, sin embargo, permanece incógnito, es "otro", no lo pueden vislumbrar, queda hundido en el misterio de la conciencia de un juego que se repite inalterado.

4. *El telar de la revolución*

Excepto en el caso del Tigre a quien no se le conoce vida sexual, las tres novelas, al igual que *Conversación en La Catedral*, insisten en yuxtaponer determinados aspectos de la vida política con la vida sexual.²¹ Primera variante: la gran mayoría de los personajes masculinos visitan los prostíbulos o las casas de sus queridas sin jamás prestar la menor importancia a estos actos, los que por repetidos y comunes se perciben como si fueran "naturales". Sin embargo, no es simplemente coincidente sino significativo que los espacios centrales de *Las rayas* y de *Cambio* sean las cárceles y los prostíbulos porque ambos son espacios puramente masculinos, "casas de hombres". En la cárcel se pudre y se tritura a todo aquel que aún no haya capitulado. Los que tienen el poder de herir lo despliegan ante sus víctimas y ante todo posible rival. En el prostíbulo también se trata de desplegar (Cf. K. Lorenz, *On Aggression*), no tanto el poder, como la potencia, la virilidad, la cual no se luce ante la hembra sino ante los otros machos presentes. En el espacio cerrado y secreto de la cárcel y del prostíbulo dejan de operar los códigos de la vida diurna. Los hombres se quitan las máscaras institucionales y se acercan a los cuerpos de sus víctimas en busca de un contacto con el otro que, desvestido de su ser social, aparece en la forma de nada. Es casi un anhelo poder tentar al otro sin que ese contacto involucre la traición, el fracaso o los valores

21. G. Rattray Taylor en *Sex in History*, New York, The Vanguard Press Inc., 1970, demuestra que por lo general "attitudes to sex are closely integrated with attitudes to political and religious matters. . . we cannot change society without changing sexual attitudes" (p. 84).

sociales de la "normalidad". El pago del sexo conlleva la ilusión de la libertad absoluta del acto sin consecuencias —análogo tan solo al sadismo carcelario en el contexto del poder absoluto del alcaide o sus diputados. El sexo en el burdel rompe casi toda clase de relación existente con el contrato social y le propicia al macho el instante mágico en que puede romper la muralla de relaciones dentro de las que actúa durante el día. Con las prostitutas se *hace la ilusión* de haber vuelto a la naturaleza, a un estado pre-social, es decir paradisiaco. Para los machos de estas novelas el acto sexual fuera de la casa, el sistema de parentesco, es un hueco de neutralidad en el tejido de frustrados valores sociales y morales del resto de sus vidas.

En una segunda variante, el burdel en *Cambio* y *Las rayas* funciona también como el espacio principal en que se fraguan los complots políticos de los golpistas. En el caso de *Las rayas* los complots no se materializan porque el solapado y eterno Mariscal ha invertido su función al haber hecho de su dueña su ejemplar soplona. En *La ronda*, los generales no van a ningún burdel; el que va es Esteban, pero de todas formas se culpa a Penélope —"la putita esa" —del fracaso de la "buena" revolución de Absalón.

Tanto Esteban como el escritor Adolph, en una tercera variante, proyectan su futuro de desengañados en un tiempo interminable de marisma sexual con Esther y Amanda respectivamente. Las dos son mujeres a quienes desprecian como compañeras, como seres no-machos, pero cuya compañía sexual apetecen después de haber fallado en su proyecto histórico. Así pues, en un sentido global, las amantes y las prostitutas no difieren en el rol que los machos les asignan. Sirven para ser el receptáculo del día fracasado, para ser el sustituto de la nada a la que la vida diurna los va llevando. En este mismo papel de depositario de la amargura también aparece Herminia en *Cambio*.

Existe no obstante, una gran diferencia valorativa entre prostituta (+) y amante (—) y ésta depende de las formas en que la hembra se relacione al sistema de parentesco y propiedad privada. La prostituta sigue figurando en estas novelas de la ciudad como el oscuro anverso de la madre: no tiene a su alrededor machos uterinos (hijos, hermanos, tíos); no tiene propiedad (casa); no es propiedad (no se ha dado a otro un precio por ella); su sexo es estéril y por lo

tanto no tiene los poderes reproductivos de la madre; es mero receptor. Así aislada, es el perfecto complemento del "macho aislado en su propia potencia" del *Laberinto de la soledad*.²² La amante, por el contrario, aparece en su propia casa (no importa que sea la del marido o la del padre con quienes goza de parentescos sociales visibles). Tanto en el caso de Esther como en el de Penélope o Doña Teresa, la amante no está marcada por la pasividad sexual, psicológica o social, la dependencia económica de la prostituta amante, ni la inferioridad de clase, sino que, a la inversa, se caracteriza por ser una persona con una red de relaciones sociales y una voluntad que rivaliza la del macho.²³

Así diferenciadas, la prostituta es parte de los utensilios en la "casa de hombres". Precisamente por su inmoralidad, la amante constituye un terrible peligro al proyecto masculino. Como ya vimos, Esther es Judas, pero también es Eva. El nombre de Penélope, no es gratuito, la "putita esa" es la Penélope de Homero cuyos derechos dinásticos la autorizan a casarse y ser reina de Ithaca. La Penélope de Homero espera hasta que Ulises vuelva; el héroe vuelve después de 23 años de andar de isla en isla y de reina en reina, un año antes de que se cumpla el ciclo lunar que favorece la descendencia matrilineal.²⁴ La Penélope de *La ron-*

22. Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959, desarrolla la tesis del macho mexicano que no se "raja", que se encierra en un hermetismo de máscaras culturales y de la mujer que al abrirse fisiológicamente se convierte en un ser inferior, es decir la necesaria contrapartida del macho duro, cerrado e impío. Véanse pp. 31-38 *et passim*.

23. El caso de la función divino-patriótica que se han arrogado los dictadores de otras novelas y que Subercaseaux certamente señala en la metáfora de la prostituta como Santa o Virgen (*Op. cit.*, pp. 49-50) se ha hecho casi irreconocible en estas novelas. Kessel Schwartz, en "The Whorehouse and the Whore in Spanish American Fiction of the 1960's" *Journal of Interamerican Studies and World Affairs* (Miami), Vol. 15, pp. 472-487, habla de la "adoración fálica" de las "buenas" prostitutas, de lo cual en estas novelas no hay el menor indicio aunque desde otro contexto sustenta mi opinión sobre el valor positivo de la prostituta en el espacio masculino.

24. Véase el primer capítulo de George Roppen y Richard Sommers, *Strangers and Pilgrims: an Essay on the Metaphor of the Journey*, New York, Humanities Press, 1964, en que los autores demues-

da no espera nada, ni se sienta a tejer y destejer, sino que por mero *antojo*, seduce al General Absalón y con ello, al parecer de los amigos del "revolucionario", les *usurpa* el proyecto histórico de la "revolución". Penélope figura aquí como Eva (la tentación) y como la otra Penélope, el peligro de revertir al antiguo orden matrilineal (orden anterior a la revolución). En el caso de las dos Penélopes, la idea de que *ascienda* una mujer es intolerable para la conciencia de ambos escritores.

Es notable constatar que esta segunda imagen de la mujer como peligro y hasta vínculo del mal se refuerza en las coincidencias que existen entre el Tigre y el General Santa María. Ambos son candidatos al papel de integridad moral y salvadores nacionales. Rehúyen las casas de prostitución y son fieles a sus deberes institucionales, es decir a la vida diurna. Se niegan a dar golpes motivados por la simple ambición personal. El Tigre es abstemio, tal vez hasta virgen, ni siquiera se le conocen progenitores y vive con unas tías. Las viejitas solteras son inocentes como dos niñas y se ocupan del cuerpo del Tigre como si fuera un lindo muñeco. Jamás llegan a ascender al mundo de sus ideas, es decir al espíritu, región generalmente reservada al macho en la tradición judeo-cristiana.²⁵

tran que el significado de la fábula y los atributos de los personajes de La Odisea de Homero está contenido en la lucha por el predominio político entre las antiguas dinastías matrilineales y las recientes dinastías patrilineales y patriarquistas del mundo mediterráneo. Apenas vuelve Ulises "upon Athena's prompting Leartes is first to cast his spear and kill his man (then Odysseus and then Telemachus). Odysseus has been the missing link in the patrilineal descent. The dynastic order is joyfully restored" (p. 27).

25. "Eve, cursed to bear children rather than blessed with Motherhood was identified with Nature, a form of low matter that drags man's soul down the spiritual ladder" escribe Marina Warner en *Alone of all her Sex, the Myth and the Cult of the Virgin Mary*, New York, Knopf, 1976, p. 58. En la batalla entre la baja materia y el espíritu, la mujer ha sido siempre identificada con la primera y el hombre con el espíritu de su divino padre, excepto en el caso de la Virgen María. R. Taylor nos recuerda que el Eclesiastés dice: "I find more bitter than death women, whose heart is snares and nets and her hands are bands; who pleased God shall escape from her... women in their heart plot against men" (p. 224).

A mi modo de ver, este segundo tipo de yuxtaposición de la conducta política con la vida entre mujeres-no-madres, constituye un discurso político latinoamericano que se centra, en el caso del Perú, con la relación de los hombres con dos arquetipos polares: La Perricholi y Santa Rosa de Lima. La Perricholi representa el goce del sexo que la iglesia prohibía rotunda y severamente, así como la ruptura de la rígida división de clases del Perú colonial. Santa Rosa es la negación masoquista del cuerpo y en especial del sexo, empresa que la Iglesia favorecía con el culto a la Virgen. Una de las más recientes formulaciones de este discurso la encontramos en la muy propagada tesis del carácter suave, dulce, blando y zalamero, es decir "femenino", de la sociedad limeña. Sebastián Salazar Bondy, repitiendo la observación de Luis Alberto Sánchez, apunta que la mujer limeña (La Perricholi) con una "mezcla de zalema y coerción se ha convertido en la eminencia gris de los gobiernos" (*Lima la horrible*, p. 53). Es más, Salazar Bondy mismo expresa un sentido análogo de rivalidad y resentimiento con las Penélopes ya que añade que estas mujeres "*dieron vuelco al orden* y se arrogaron la supremacía. Dicha fuerza permanece hoy mismo intacta" (*Lima*, p. 54. El énfasis es mío). Pero habría que preguntar: ¿a qué orden dieron vuelco? ¿Al deseado orden patriarcal ciudadano? ¿Al orden que Ulises vuelve a preservar ¿Al de la nación-estado moderno? ¿A la ciudad de Dios de Agustín? Salazar Bondy no se molesta en especificarlo; asume llanamente que alguna vez existió un orden deseable, verdadero, de carácter masculino, el que ha sido negado por la mujer (limeña) y el carácter femenino que ella le ha estampado a esa sociedad.

Es casi irresistible dejar de comparar esta acusación de subversión del orden de que son objeto las mujeres según Salazar con una análoga anterior acusación al mestizo, de parte de los criollos. Estudiando la relación de clase entre mestizos y criollos a finales de la colonia, dice Eric Wolf: "Paradoxically, the criollos were forced to rely on a category of the population which they both hated and feared... In spite of the fact that the mestizo was the unrecognized ally of the criollo, the criollo gentry came to cast blame on the mestizo for precisely those of their own activities that daily subverted an order of society they were formally committed

to uphold, an ambivalence fed continuously by the contradictions between social ideal and reality".²⁶

Volviendo a la tesis de Salazar, que no toma en cuenta relaciones de poder o de clase, parecería que el ensayista reemplaza la criticada ecuación de los conservadores: el pasado = la arcadia, por el pasado = caída, caída del orden masculino en los enredos y las zalemas de las hembras.²⁷

Si se tratara de responder a la pregunta de Vargas Llosa, ¿En qué momento se jodió el Perú?, siguiendo a Salazar Bondy habría que decir que fue cuando el orden patriarcal fue subvertido por el principio femenino. En este caso Salazar Bondy estaría en peores condiciones que los pasatistas, porque ellos por lo menos intentan localizar su arcadia en un tiempo histórico: La Colonia. A los que ven el mal en la mujer no les queda otro remedio que remontarse a orígenes casi prehistóricos, cuando surgen, en general, los primeros patriarcados, y sus mitos sustentadores, tales como la fábula del Edén, con Adán y Eva y la serpiente, su reformulación posterior en la fábula del nacimiento virgen de Cristo.

Sin embargo, el pesimismo, extrañamente a-histórico, en estas novelas es aún más sorprendente que la tesis a-histórica de Salazar Bondy, ya que fija en el principio femenino la imposibilidad de inaugurar un orden deseado-masculino. El diálogo entre los tres novelistas y el ensayista concluiría con la idea de que el pasado es caída y el futuro es caída. Ambas caídas se deben a las mujeres, "instrumentos de la derecha" (Léase: el mal), más ampliamente dicho, a la sexualidad de la especie.

Finalmente, habría que ampliar esta reflexión a la tesis final del capítulo de *Lima la horrible* que Salazar Bondy titula: "¿Es el azar nuestra deidad?". Salazar Bondy propone que "Lima es el pasado porque es femenina, porque la opresión opera aquí de modo femenino" (*Lima*, p. 58). Es decir que el primer orden de rebelión ha de ser en contra de to-

26. Eric Wolf y Edward C. Hansen, "Caudillo Politics: A Structural Analysis", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 9, Nº 12, p. 172.

27. "Typical female guile is in the Devil himself", según San Ignacio de Loyola. Véase *Alone of All Her Sex*, p. 59.

do lo que sea contaminación con lo "femenino", sea la madre dolorosa o la amante seductora o la santa masoquista. Ellas oprimen y debilitan a los machos que nacen y viven en ese orden "femenino". La lógica de Salazar Bondy nos haría pensar que no es la escasez, ni la miseria, ni la explotación económica que describen estas novelas donde se debe buscar el sentido de la opresión política y psicológica, sino en las mujeres. Si el orden "femenino" es un orden invertido es entonces consecuente que el proyecto de Absalón, Vidal, Alba, el Tigre o Cara de Angel sea *erigir* un orden patriarcal puro, partogenético, el cual sería, parece, equivalente a la nación-estado. Pero Absalón *cae* en las redes de Penélope = Eva, triunfadora de *La ronda de los generales*. El Tigre *muere* del balazo que el teniente Sangrecita, motivado por un sadismo incontenible, y presente en la Plaza de Armas por puro *azar*, le dispara antes de que tome el poder.

Ni el ensayista ni los tres novelistas parecen darse cuenta de que al introducir el azar como causa de la caída, lo único que logran es duplicar el impulso ahistórico de su tesis. En este momento el pasado = caída retorna eternamente por medio de los mismos vehículos con que volcara el orden: el azar y la mujer.²⁸ En términos bíblicos o míticos vale decir: la serpiente (el azar) y Eva. Se trata entonces de un discurso político que asigna causas míticas al proceso histórico y que deja de lado el examen de la llamada opresión femenina en un contexto histórico objetivo. Otra vez, lo que Wolf observa sobre las relaciones entre mestizos y criollos en cuanto a relaciones de clase y de poder ilumina y sugiere las preguntas que se podrían hacer respecto al problema de las mismas relaciones entre hombres y mujeres:

Already trained by their colonial experience to be for ever on the lookout for new possibilities not en-

28. Gregory J. Massel, en *The Surrogate Proletariat; Moslem Women and Revolutionary Strategies in Soviet Central Asia, 1919-1929*, Princeton, Princeton University Press, 1974, demuestra, al contrario, que la penetración ideológica de un nuevo orden es capaz de utilizar eficientemente la posición inferior de la mujer dentro del viejo orden para socavarlo y promover e imponer una nueva estructura de poder. Véanse en especial los capítulos 3 y 4.

visaged by the upholders of the established order, and skilled also through this experience in the manipulation of interpersonal relationships, the mestizo was propelled into the political arena arms in hand... Political warfare continued mestizo social strategy through the acquisition of new tactics (*Op. cit.*, p. 173).

Un análisis de clase análogo nos daría una explicación similar de la estrategia de la conducta engañosa, dulzona y zalamera de la mujer subversiva que Salazar Bondy culpa de gobernar el país.

Queda claro en estas novelas que la violencia en su presente práctico y significado, solo enfatiza la impotencia, la cual al igual que el poder absoluto, corrompe ya de por sí.²⁹ Al ver perdida, una vez más, la revolución patriarcal, Esteban le aconseja a Absalón: "Tú reparte palo nomás. A quien le caiga. Todos lo merecen. Los viejos, por viejos. Los reaccionarios, por mierdas. Los liberales, por cojudos. Los comunistas, por incapaces. Los apristas, por hipócritas, y el pueblo por no comprender lo genial que eres" (*La ronda*, p. 36).

Absalón le contesta: "Sanguinario poeta. Así son ustedes los poetas. Rajan de los brutos militares... pero en el fondo son peores que todos nosotros. Aspiran a ser gorilas y les falta la sangre para ser otra cosa que titis de bolsillo" (*La ronda*, p. 41).

Para concluir: es verdad que el espejismo de Lima = Arcadia ha cesado de reflejarse en estas novelas de la ciudad. También es cierto que la nostalgia de la paz bucólica, la de las zonas agrícolas —de donde procedieron novelis-

29. Rollo May explica la relación entre la impotencia y la violencia desencadenada de la locura, la cual representa sólo un grado más de la violencia que concibe Esteban y que a menudo la historia ha registrado en casos de dictaduras: "We know that a common characteristic of all mental patients is their powerlessness, and with it goes a constant anxiety which is both cause and effect of the impotence. . . The violent dreams of the patient then become the content of her waking life. . . Mad now that she has gone mad at everybody. . ., the person does overt violence to herself and to whoever gets in the range of her projections. . . This power is pseudo-power" (*Op. cit.*, 1972, p. 25-26, *passim*).

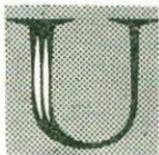
tas como Ciro Alegría y J.M. Arguedas— ha perdido su valor de refugio como pasado patriarcal. Queda el orden urbano, casi autocontenido en la violencia que muerde y arde y “surge de la necesidad de seguir viviendo como un acto connatural, como respirar”.³⁰ No obstante, no se vive en el mundo sino en una especie de infierno del cual, de acuerdo a este discurso, solo un macho incontaminado por el principio femenino de la vida y la muerte, literalmente un Tigre de madre virgen o un Absalón-Adán resistente a la tentación de Eva-Penélope, será capaz de salvarnos y cambiar las reglas del juego.

Teniendo en cuenta que esta aspiración está más allá de lo humanamente posible, lo que este discurso señala es su incapacidad de trasponer ciertos parámetros que le marcan el paso desde zonas muy sedimentadas. Cuando la “buena” revolución también fracasa, el único recurso que queda es un antiguo mito patriarcal: la mujer = el mal.



30. Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, Barcelona, Anagrama, 1973, p. 13.

FOTOGRAFIA E IDEOLOGIA : SUS LUGARES COMUNES / NESTOR GARCIA CANCLINI



N lugar común es el origen. La fotografía y la teoría de la ideología nacieron casi juntas. Niepce y Daguerre iniciaron en la tercera década del siglo XIX lo que entonces llamaron daguerrotipia. En cuanto a la ideología, si bien el uso de la palabra y la reflexión sobre ella comenzaron en el siglo XVIII con Destut de Tracy, la formulación de una teoría sistemática y consistente empieza cuando Marx y Engels ordenan sus aproximaciones al tema en 1845, en las páginas de *La ideología alemana*.

Resultados del avance tecnológico y económico del capitalismo en el siglo XIX, de una sociedad que se complejizaba y requería nuevas maneras de registrarla, la fotografía y la teoría de la ideología se comunicaron desde el comienzo. Es innecesario mencionar el interés que dedicaron los primeros fotógrafos a los conflictos sociales, a las luchas ideológicas, políticas y económicas posteriores a la revolución industrial. A la inversa, Marx, Freud y Nietzsche recurrieron a metáforas ópticas y fotográficas para explicar el proceso ideológico. El lenguaje balbuceante de todos los precursores, ese afán por nombrar aquello para lo cual todavía no existen palabras, hizo que Marx y Engels adoptaran metáforas como "cámara oscura" y "reflejo" para describir la inversión ideológica en la representación de lo real: del mismo modo que la retina invierte los objetos al reproducirlos, la representación ideológica del mundo tiende a colocar

lo ideal o lo imaginario en el lugar determinante y lo material como derivado o secundario. Freud escribió que el aparato psíquico es como un aparato fotográfico, pues todo fenómeno pasa por una fase inconsciente, por la oscuridad, lo negativo, antes de arribar a la conciencia. En Nietzsche las reiteradas alusiones a la cámara oscura buscan mostrar que no existe la supuesta transparencia del conocimiento, que la verdad no se alcanza por un develamiento.¹ Quienes fundaron la interpretación de las estructuras subyacentes del lenguaje, quienes inauguraron la desconfianza hacia los encubrimientos ideológicos, los "maestros de la sospecha", como los llama Ricoeur,² encontraron en las operaciones fotográficas el modelo para hablar de otro modo sobre nuestras relaciones con lo real.

Pero la fotografía y la ideología se encuentran también en los equívocos, en los lugares comunes que las reflexiones sobre ellas fueron instalando en el saber contemporáneo. A estos errores contribuyeron la adopción metafórica de mecanismos ópticos y fotográficos para "explicar" el funcionamiento de la ideología, y, en reciprocidad, la elaboración de concepciones aberrantes sobre la fotografía basadas en una reflexión ingenua sobre los procesos de conocimiento y representación de lo real. Pensamos que la crítica a tales estereotipos es indispensable para repensar la estructura del trabajo fotográfico y su papel en las transformaciones sociales.

La ideología no refleja la realidad

Cuando argumenta la determinación de lo material sobre lo ideal, de las relaciones socioeconómicas sobre el pensamiento, Marx emplea, al pasar y en escasas ocasiones, imágenes tomadas de la óptica de su época: dice que la ideología se halla constituida por reflejos invertidos de la vida real,

1. Marx y Engels usaron las metáforas de "cámara oscura" y "reflejo" en *La ideología alemana*. Freud comparó las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente con la fotografía en la *Metapsicología* y Nietzsche en *La genealogía de la moral*. Un análisis del tema en dichos autores se encontrará en el libro de Sarah Kofman, *Camera obscura - De l'ideologie*, Editions Galilée, 1973.

2. Paul Ricoeur, *Freud: una interpretación de la cultura*, México, Siglo XXI, 1970, pp. 32-35.

es como su imagen en la cámara oscura.³ Esta metáfora ocasional, convertida en concepto, pilar de una teoría del conocimiento, engendró un estilo mecanicista de interpretar los productos culturales: por ejemplo, la mayoría de las veces en que se afirma que una novela o una película "reflejan" la posición de clase del autor. Al seguirse la dinámica de la metáfora, se concibió al reflejo ideológico como *externo* a la realidad, igual que el reflejo óptico respecto de lo reflejado. Se tendió a ver la determinación de la realidad sobre las imágenes como causal, mecánica y unidireccional cuando en rigor es estructural, reversible y multidireccional: la base material determina por múltiples conductos a la conciencia y ésta reopera dialécticamente, también en forma plural, sobre las relaciones socioeconómicas.

Debemos sostener a la vez la *unidad* y la *distinción* entre lo económico y lo ideológico. Lo ideológico y lo cultural —aunque no los tomamos exactamente como sinónimos— constituyen un nivel específico del sistema social, y, sin embargo, no pueden ser estudiados aisladamente. No sólo porque lo ideológico está *determinado* por lo social, entendido como algo distinto, que le vendría desde fuera, sino porque está *inserto* en él. Cualquier práctica es simultáneamente económica e ideológica, al mismo tiempo que actuamos a través de ella nos la representamos atribuyéndole un significado. Comprar una cámara o papel fotográfico —actos económicos— llevan implícitas intenciones significativas: la marca o la calidad que elegimos suponen de qué modo preferimos registrar lo real, qué valores de la imagen privilegiamos, la importancia que damos al prestigio de tener un aparato u otro. A la inversa, la elección de un tema o un encuadre —hechos ideológicos— lleva asociada una posición de clase, una manera de ver el mundo formada en el contexto socioeconómico o condicionada por la empresa o institución para la cual trabajamos.

Lo económico y lo ideológico pueden ser distinguidos como instancias teórico-metodológicas, separadas en el nivel de la representación científica. Pero esta diferenciación, necesaria en el momento analítico del conocimiento, debe

3. Karl Marx y Federico Engels, *La ideología alemana*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1977, p. 26.

ser superada en una síntesis que dé cuenta de su integración, que muestre cómo interactúan dialécticamente.

*La ideología no es exclusivamente
representación de lo real*

La visión de la ideología como un fenómeno separado, que sufriría la determinación externa de la base material, suele acompañarse por lo que podríamos llamar una manera representacional de concebirla. Se piensa que el campo de lo ideológico es el de las ideas y las imágenes, o sea las representaciones de lo real que formulamos en nuestro pensamiento. Es necesario ampliar esta perspectiva: lo que denominamos ideología es un proceso de producción social que tiene sus bases materiales, que supone relaciones sociales y medios físicos de producción ideológica, aparatos o instituciones. Cada ámbito de la producción ideológica necesita una organización material que la haga posible: universidades para la ciencia, editoriales para los libros, galerías y museos para el arte. El análisis de estas instituciones, de las condiciones sociales que establecen para desarrollar los productos culturales, es decisivo para interpretarlos. Al reconocer la importancia de estas estructuras intermedias entre la sociedad y las obras, se puede evitar dos deformaciones metodológicas: estudiar los productos culturales, por ejemplo una colección de fotos o una película, atendiendo sólo al sentido interno de la obra, como lo hace la crítica idealista, o relacionar simplemente la estructura de la obra con la sociedad en su conjunto. Entre las determinaciones sociales generales y cada objeto cultural existe un campo intermedio, el de la producción fotográfica en un caso, el de la cinematográfica en otro. Aunque se trate de la misma sociedad, la organización o sistema de relaciones desde el cual se generan fotografías es diferente del que promueve películas. Las determinaciones generales que el capitalismo ejerce sobre la producción artística son mediadas por la estructura del campo fotográfico en un caso (o los subcampos: periodístico, publicitario, etc.), y en el otro por la estructura del campo cinematográfico.

Por lo tanto, el análisis debe moverse en dos niveles. Por una parte, examinará los productos culturales como *representaciones*: cómo aparecen registrados en una fotografía los conflictos sociales, qué clases se hallan representa-

das, cómo usan los procedimientos formales para sugerir su perspectiva propia; en este caso, la relación se efectúa entre la *realidad* social y su *representación* ideal. Por otro lado, se vinculará la *estructura social* con la *estructura del campo fotográfico*, entendiendo por estructura del campo las relaciones sociales que los fotógrafos mantienen con los demás componentes de su proceso productivo y comunicacional: los medios de producción (materiales, procedimientos) y las relaciones sociales de producción (con el público, con quienes los financian, con los organismos oficiales, etc.).⁴

La fotografía no muestra la realidad

¿Necesitamos recordar que el fotógrafo no copia lo real, que reduce la tridimensionalidad del mundo a la bidimensionalidad de la imagen, que la tecnología, el carácter monofocal y estático de la representación, la intervención de la luz y el recorte del encuadre ofrecen siempre *versiones* de lo real? Sin embargo, muchos debates sobre el realismo hablan de la fotografía como un medio cuya relación directa con lo real merecería, según las posiciones, el elogio político o la descalificación estética.

Toda fotografía carece de objetividad, puede ser analizada como *un* modo de referirse a lo real. Más aún si tomamos en cuenta los efectos que pueden lograrse: en el negativo (ángulos de visión, uso de grandes angulares, teleobjetivos y "zooms", la diversa profundidad de campo, las modificaciones tonales, etc.), en el tratamiento del negativo (reducir la intensidad, dar mayor contraste tonal) o al llegar al positivo (ampliaciones parciales, solarización, etc.).

Por lo demás, quienes confían en la veracidad de la imagen fotográfica suponen que lo esencial de la realidad puede captarse a primera vista. Este empirismo ingenuo, en el que ya ningún científico se atreve a incurrir, ignora que lo real no es una suma de objetos sino una red de relaciones. Ni la fotografía, ni ningún otro sistema de representación, artístico o científico, pueden reproducir la vida: sólo consiguen

4. Nos extendimos sobre este modelo de análisis y lo aplicamos a las artes plásticas en el libro *La producción simbólica — Teoría y método en sociología del arte*, México, Siglo XXI, 1979, caps. 3 y 4.

mostrar apariencias, simulacros, que se aproximarán a lo real en la medida en que capten sus vínculos básicos. La fotografía puede cumplir un papel cognoscitivo, o de concientización política, precisamente si es capaz de perforar las máscaras, lo que se presenta inmediatamente a la experiencia, y propone miradas no familiares sobre el mundo. Conocer implica también imaginar, inventar. La reproducción más fiel de lo real puede ser la que logra mayor sugerencia, la que supera la reproducción de lo visible mediante la indagación de lo virtual. Conocer: abrir el presente a lo presentido.

El trabajo fotográfico no se mueve en el campo de la verdad sino en el de la verosimilitud. ¿Quién puede asegurar ante la foto de un grupo de soldados que corren empuñando sus armas si se trata de un combate o de un entrenamiento? La foto no capta la velocidad, no da el acto sino el gesto; en vez del movimiento, la fuerza que lo impulsa. O la simulación del acto. Recuerdo el día en que Pedro Meyer me mostró la imagen de un edificio semiderruido en cuyas puertas se leía *Banco Nicaragüense*, y alrededor quedaban algunas paredes y trozos de vidrios: pensé en los efectos de un bombardeo, hasta que me aclaró que la Guardia Nacional, luego de saquear comercios e instituciones, vendía a cuarenta córdobas el derecho a entrar y el pueblo se apropiaba de lo poco que restaba: puertas, estanterías, pedazos del edificio. La "verdad" de la foto no estaba contenida en la foto, dependía del conocimiento del contexto. Toda discusión sobre la ideología de un mensaje fotográfico debe situarlo en el tejido de relaciones que lo vuelve inteligible. Toda comunicación fotográfica debe plantearse la relación entre lo que el autor quiere decir, los recursos **lingüísticos de su medio y los códigos de verosimilitud y legibilidad de sus receptores.**

La ideología de una producción fotográfica no está contenida en la imagen

Estudiar la cultura como proceso productivo implica considerar todos los pasos del mismo: la producción, la circulación y la recepción. Por eso, rechazamos los libros de historia que conciben al arte como una colección de objetos. La foto de la misma mujer desnuda adquiere significados

diversos si se publica en un libro de historia del arte, una revista científica u otra pornográfica; si es vista por un hombre o una mujer de una u otra clase social. Una buena historia de la fotografía será aquélla que no hable sólo de fotos y fotógrafos, sino también de los usos sociales de las imágenes: una historia de los fotógrafos, las fotos, los intermediarios y el público, de las relaciones entre ellos, sus transformaciones de una clase social a otra, de una época a la siguiente.

Aun si queremos estudiar exclusivamente los aspectos ideológicos del fenómeno fotográfico, no podemos reducirnos a las imágenes; también pueden verse como manifestaciones ideológicas los textos (el título, el catálogo, las críticas), la organización del espacio (ubicación de la galería en la ciudad, disposición interna de las obras que exhibe) y las relaciones o procesos observables de la acción social (el comportamiento de los espectadores en una muestra, la interacción en un grupo de fotógrafos, sus actitudes hacia públicos diferentes). El conjunto de estos procesos significantes, tal como lo evidencia la complementación de estudios sociológicos y semióticos, configura el sentido ideológico de la fotografía en una sociedad.

Pierre Bourdieu ha demostrado, a través de varias investigaciones sociológicas, la necesaria correlación entre tipos de fotos, mensajes privilegiados y la ubicación social de quienes practican o miran la fotografía. Comprueba, por ejemplo, que en el origen de la mayor parte de las fotos se hallan la familia y el turismo. Por su capacidad de consagrar y solemnizar, las fotos son instrumentos idóneos para que la familia fije sus eventos fundadores y reafirme periódicamente su unidad. La importancia creciente de la máquina fotográfica en la época en que la familia tiene hijos, y su menor uso en la edad madura, revelan la correspondencia entre la fotografía, la integración grupal y la necesidad de registrar los momentos más intensos de la vida doméstica: los niños fortalecen la cohesión familiar, aumentan el tiempo de convivencia y estimulan a sus padres a conservar todo esto y comunicarlo mediante fotos. El número mucho mayor de poseedores de máquinas fotográficas entre casados que entre solteros confirma esta correlación. Indica, asimismo, que la fotografía de lo cotidiano efectuada sin intenciones estéticas corresponde a personas adaptadas a

las pautas predominantes; en tanto la fotografía artística y la participación en fotoclubes es mayor entre quienes están integrados socialmente, sea por su edad, estado civil o situación profesional.⁵

A partir de investigaciones como ésta podemos afirmar que la ideología de la práctica fotográfica (del fotógrafo y del espectador) está condicionada por cuatro factores:

1) *el origen de clase*, que determina la posibilidad económica de acceder a la práctica fotográfica, a un tipo de máquina, etc. y la participación *cultural* en un sistema de hábitos, gustos, etc.;

2) *la concepción perceptiva que generó el aparato fotográfico* ("Ni la curvatura de los lentes, ni su ángulo de visión, ni el recorte rectangular del espectáculo son prescritos por la visión natural, que es binocular, móvil e intencional. Esas características realzan más bien los principios de la perspectiva, de la proyección planimétrica y del clarooscuro, principios que se originaron en una tradición pictórica. Es preciso estar consciente del carácter canónico de esas reglas para comprender que, en otras sociedades que no son las nuestras, la lectura de una imagen fotográfica exige un aprendizaje").⁶

3) *los códigos sociales de percepción y legibilidad* que forman al fotógrafo y al espectador (los ejemplos familiares y turísticos revelan hasta qué punto las fotografías aparentemente espontáneas tienen preestablecidas las ocasiones en que se fotografía, los lugares, los objetos y las personas).

4) *la estructura del campo cultural o socioeconómico* en el que el fotógrafo trabaja (el campo artístico lo llevará a privilegiar el valor estético, el campo comercial los valores publicitarios, el campo periodístico los comunicacionales).

Al reconocer que lo ideológico se constituye por la acción combinada de estos cuatro factores y que se manifiesta en los cuatro lugares que mencionamos antes (las imá-

5. Pierre Bourdieu y otros, *La fotografía, un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, 1ª parte.

6. M. Thévoz, "Peinture et ideologie", en *Temps Modernes*, París, enero 1974, citado por Anamaria Fadul, *O futuro no presente - Perspectivas para una teoria dos Meios de Comunicao de Massa*, Tese de Doutoramento, Universidade de Sao Paulo, 1980.

genes, los textos, la organización del espacio y las relaciones sociales), tenemos un modelo para el estudio de los procesos ideológicos en la fotografía. Un modelo mucho más complejo que el esquema del reflejo, que —por contraste— evidencia la simplificación de su línea interpretativa.

*La fotografía como repetición, como transgresión,
como praxis*

¿Es posible liberarse de los condicionamientos ideológicos, trascender o transgredir sus lugares comunes? La primera condición para no ser apenas el eco de lo que la cultura hegemónica quiere decir a través de la fotografía, es reconocer que el sentido de las fotos no se halla nunca completo en ellas sino que se constituye y varía en el proceso de circulación social. El segundo requisito es que los fotógrafos —y el público— conozcan y comprendan esas determinaciones que configuran el sentido fotográfico, las que derivan del instrumental usado y de su inserción en determinadas condiciones sociales. La creación fotográfica más radical no es la que se limita a modificar el estilo de las obras, sino las relaciones entre fotógrafos, obras, intermediarios y público, y de todos ellos con la estructura social.

Pero esta modificación de las relaciones sociales de la producción fotográfica, de su ideologización y su posibilidad de contribuir al conocimiento social, no debe limitarse a ampliar las exhibiciones a nuevos públicos y ofrecer mejores condiciones de comprensión contextual de los mensajes. Pocos lenguajes artísticos presentan semejantes oportunidades de ser democratizados, de transferir al pueblo los medios de producción cultural. Una de las transformaciones más profundas que podría ocurrir en la fotografía, un recurso clave para liberarla de su utilización ideológica burguesa, sería propagar su uso y su experimentación. Quizá no tenga función histórica más importante que contribuir a formar una nueva visión, y socializarla. Una visión que acabe con los estereotipos, con las maneras de representar lo real que las ideologías dominantes nos imponen, y suscite miradas nuevas, críticas, sobre esta tierra tan poco fotogénica.

CUATRO PARTITURAS / MANUEL MUJICA

UNMSM

- TEMA PARA SER ESCUCHADO -

SONIDO KUKULI | SENSACION DE DESPERTAR | SONIDO KUKULI | SENSACION AMARGA EN LA BOCA | SONIDO KUKULI

CAIDA DE HOJAS | quietud | CAIDA DE HOJAS SEAS | quietud | CAIDA DE OJOS

SONIDO KUKULI | SENSACION DE CUERPO | SONIDO KUKULI | SENSACION DE CUERPO | SONIDO KUKULI

CAIDA DE HOJAS | SENSACION DE MAÑANA | CAIDA DE HOJAS | SENSACION DE MAÑANA | CAIDA DE CUERPO

espacio | VACIO | espacio | VACIO | espacio | VACIO

VACIO | espacio | VACIO | VACIO | VACIO

I. OIDO

II. OIDO

III. OIDO

ESPACIO	ESPACIO	VACIO	ESPACIO
---------	---------	-------	---------

VACIO	VACIO	ESPACIO	ESPACIO
-------	-------	---------	---------

SONIDO KUKUL	LEJANO	SONIDO KUKUL	LEJANO
--------------	--------	--------------	--------

CATOA DE HOJAS	GERANO	CAIDA	CERANA
----------------	--------	-------	--------

SONIDO VOCES NIÑOS	JUGANDO	SONIDO VOCES NIÑOS	JUGANDO
--------------------	---------	--------------------	---------

ECO HOJAS y pajeros	quietud	ECO CAIDA	SENSACION AMARGA EN LA BOCAL
---------------------	---------	-----------	------------------------------

OIDO IV	OIDO V	OIDO VI	OIDO VII
---------	--------	---------	----------

HOMENA-JE-

Chorrillos 1320

I

A LADY LA MAR

VOZ SOTA

TEMA PARA DOS PERCUSIONISTAS FEMENINOS

II

FROTADO DE ARENA SOBRE TAMBOR CHINO

SUAVE MENTE

CAIDA DE ARENA ENCIMA PAPEL ARAGADO

SILENCIO

III

SOSTENER

IV

LENTO

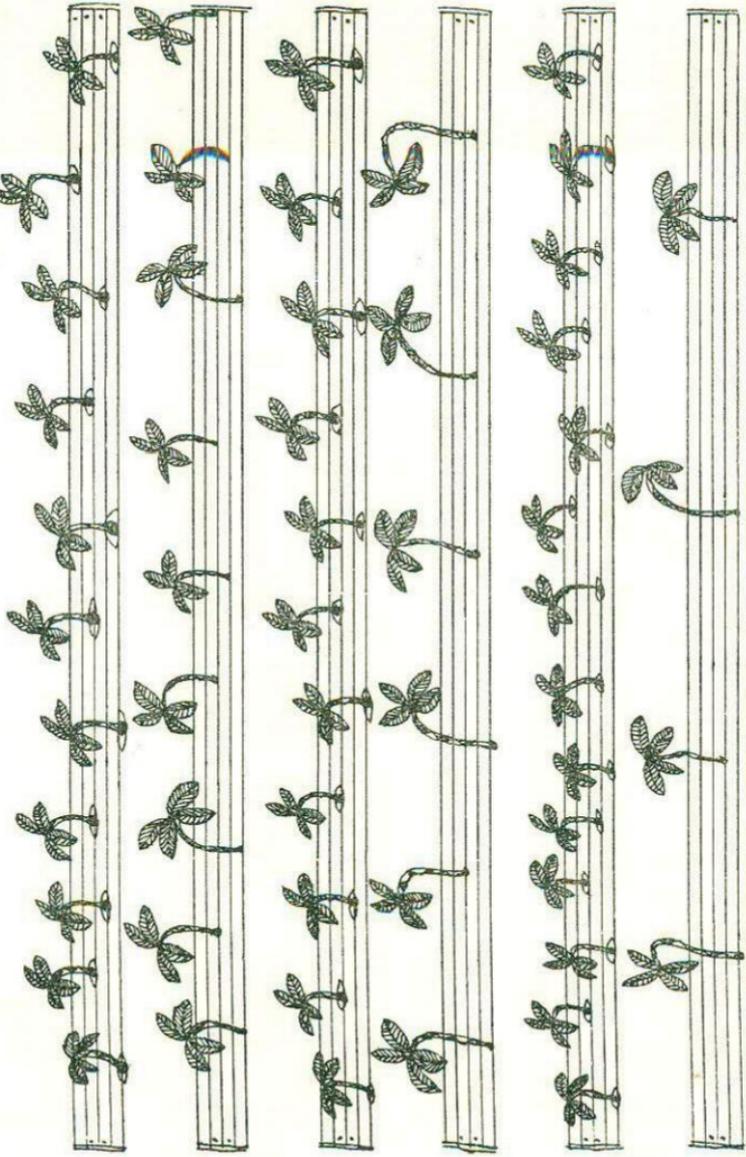
V

LENTO

FROTADO MANOS ENCIMA SUPERFICIZ PIEL TAMBOR METALICO

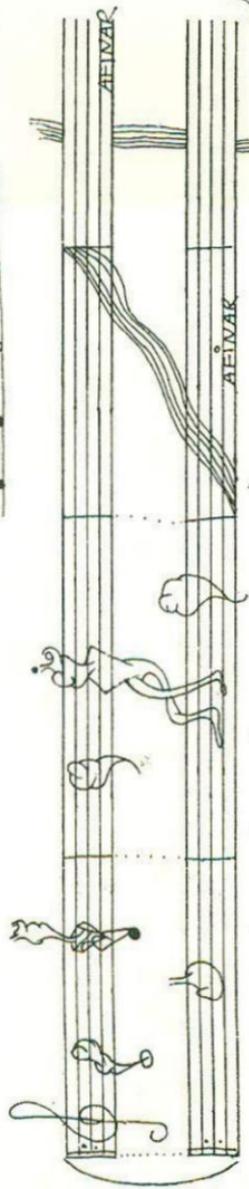
VOZ SOTA

II - "TEMA PARA SER TOCADO CON LOS OJOS..."



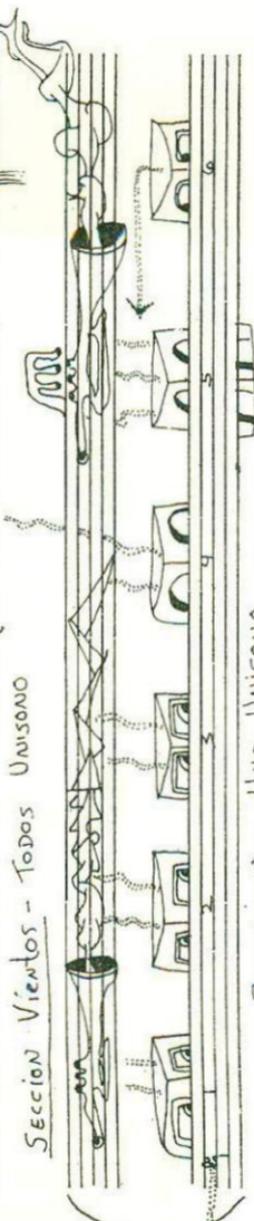


SECCION CUERDAS - TODOS UNISONO - "TEMA IMPOSIBLE" - ROMA 1500m



A musical staff labeled 'A' containing a treble clef and a single melodic line. Below the staff are sketches of string instruments: a violin, a viola, a cello, and a double bass. The word 'AFINAR' is written vertically on the staff.

A
UNMSM

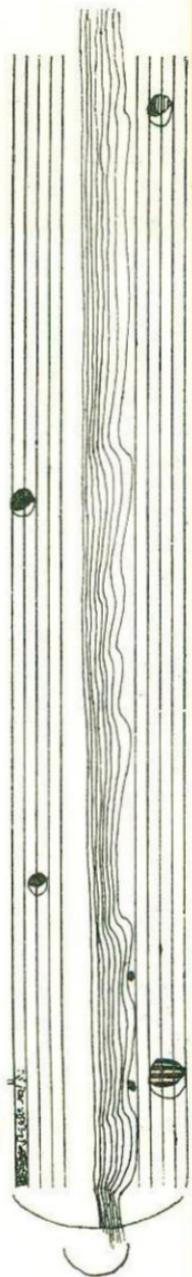


A musical staff labeled 'B' containing a treble clef and a single melodic line. Below the staff are sketches of woodwind instruments: a flute, a clarinet, a saxophone, and a trumpet. The word 'AFINAR' is written vertically on the staff.

SECCION VIENTOS - TODOS UNISONO

B

SECCION PERCUSION - UNO UNISONO



A musical staff labeled 'C' containing a treble clef and a single melodic line. Below the staff are sketches of percussion instruments: a snare drum, a tom, a cymbal, and a bass drum.

C

SECCION NOSTALGIA - TODOS UNISONO

D

1 sombacero (pianisimo)
2 sombacero (molto allegro)
3 sombacero (andante)
4 sombacero (forte)
5 sombacero (piano)
6 sombacero (piano)
7 sombacero (sombacero...)

SECCION CORTINAS - TODOS CERRADAS

E

1 VOZ RONCA: LADIES AND GENTLEMEN ACT ME PRESENT TO YOU
2
3
4
5
6
7

SECCION HOSPITAL - TODOS ABIERTOS

F

1 EX - MUSICO
2 EX - BAILARIN
3 EX - MISTICO
4 EX - PINTORA
5
6
7

RECAPITULACION - TODOS - TODO -

G

1 1234
2 4321
3
4
5
6 6543
7

EL TIGRE CONTAGIOSO / LUIS LOAYZA



ENRI Montes de Montejanos, el barón brasileño que aparece en *La prima Bette*, es un tigre, un jaguar, un hombre-felino. La mirada de sus ojos claros es tan feroz, dice Balzac, que sin duda un jaguar asustó a la madre mientras lo llevaba en el vientre. "Mi lindo jaguar, surgido para mí de las selvas vírgenes del Brasil" lo llama su amante, Valerie Marneffe, y una persona de menos confianza, Carabine, emplea casi como una fórmula de cortesía: "mi querido tigre". Montes fue el primer amor de la suave y peligrosa señora Marneffe pero se volvió al Brasil y compró una hacienda solitaria lejos de la costa, donde pensaba vivir con Valerie en una especie de exilio sentimental. Esto no parece muy claro: si era tan apasionado bien podía llevársela consigo o quedarse en París a sufrir como los demás amantes. En realidad a Montes le pasa lo que a muchos sudamericanos que estamos siempre un poco atrasados con respecto a las últimas modas literarias: irse al desierto con la mujer querida es muy propio en la literatura romántica de comienzos de siglo, pero el pobre ignora que es un personaje de Balzac y que en *La Comedia Humana* estas soledades están condenadas al fracaso. En fin, tras una ausencia de varios años Montes reaparece en el salón de la señora Marneffe y la encuentra rodeada de su marido, cada vez más crapuloso y enfermizo (no tardará en morirse), así como de varios admiradores. Un tigre au-

téntico saltaría sobre ellos, pero basta una mirada del dueño de casa para que Montes disimule y el lector está a punto de creer que, según una expresión reciente, el brasileño es un mero tigre de papel. A partir de ese momento Valerie se encuentra con él de tarde en tarde, lo suficiente para mantenerlo engañado mientras se ocupa, con esa extraordinaria diligencia en la pasión que tienen tantos miembros de la gran familia balzaciana, en esperar la muerte del marido, arruinar a uno de sus amantes, persuadir a otro de que se case con ella y enamorarse de un tercero. Un buen rasgo de ironía de Balzac: sustituir en el corazón de Valerie al feroz Montes por el indolente Steinbock. Entre los personajes de esta corte Montes es el más ciego; los demás saben que comparten los favores de la señora y acaban por encogerse de hombros, pero el jaguar está convencido de ser no sólo el preferido sino el único. Por lo demás, aunque viva dedicado a su pasión, se hace notar en París por su elegancia, su riqueza y sus servidores exóticos. Como oculta sus relaciones con la señora Marneffe no se le conoce ningún amorío y tan insólita castidad le vale el sobrenombre de Cambabas, quien según cuenta Luciano se castró a sí mismo para evitar la tentación: ese Abelardo voluntario, explica Balzac.

Los enemigos mortales de Valerie Marneffe quieren destruirla y Montes será el instrumento elegido. Lo primero es abrirle los ojos, darle a conocer la conducta escandalosa de una mujer que él cree honrada, aunque la revelación haya de causarle una seria contrariedad: "Era aterrador ver a Montes y aún más aterrador escucharlo. Rugía, se retorció, deshacía todo lo que tocaba, la madera de palisandro parecía de vidrio". Luego, como exige pruebas, lo llevan a sorprender a la culpable. ¿Saltará ahora sobre su presa? No, al menos no de inmediato. Se ha convertido otra vez en tigre, dice Balzac, ha recobrado la sangre fría y decidido la venganza. Uno de sus sirvientes padece de una enfermedad terrible, más eficaz que cualquier veneno: la transmitirá a Cydalise, muchacha dispuesta a todo, que a su vez se la pasará a él, a Montes, que infectará a Valerie; cuando la pobre mujer y su segundo marido se estén muriendo, los asesinos ya habrán llegado de vuelta al Brasil, único lugar donde el mal puede curarse. Montes ha revelado, al fin, su naturaleza ferina: el tigre se ha hecho contagioso.

La rara enfermedad intriga y entusiasma a Bianchon, el gran médico de *La Comedia Humana*:

Mañana anunciaré un descubrimiento ante la Academia de Medicina. En este momento estoy observando un mal que se creía perdido: una enfermedad mortal, contra la cual no tenemos armas en los climas templados aunque puede curarse en las Indias, una enfermedad que reinaba en la Edad Media (...) Se trata de un mal propio de los negros y de los pueblos americanos, cuyo sistema cutáneo es distinto al de las razas blancas. Ahora bien, no he logrado establecer ninguna relación entre los negros, los cobrizos, los mestizos y el señor y la señora Crevel. La enfermedad, hermosísima para nosotros, es atroz para todo el mundo. La pobre criatura, que según me dicen era bonita, sufre el castigo por donde ha pecado puesto que ahora es de una fealdad innoble, si es que llega a ser algo... Se le caen los dientes y el pelo, parece un leproso y se inspira horror a sí misma; las manos son un espanto, hinchadas y cubiertas de pústulas verdosas: al rascarse las uñas se le quedan prendidas en las llagas; en fin, todas las extremidades se destruyen en el icor que las corroe.

Este no es el único ejemplo de enfermedades misteriosas en la obra de Balzac. Dejando otros de lado (como el mal de Vanda de Mergi en *El revés de la historia contemporánea*) recordemos un caso más próximo, la muerte de Flore en *La rabouilleuse*, que tiene clara semejanza con la de Valerie. Philippe Bridau, después de fundar su fortuna casándose con la antigua querida y heredera de su tío, está empeñado en deshacerse de ella, que se ha convertido en un estorbo para un nuevo matrimonio más ilustre: su método consiste en iniciarla a ciertos placeres costosos —el adjetivo es de Balzac— y luego presentarle a un joven suboficial que la aficiona a los licores. El lector no puede sino preguntarse cuáles son los licores que bebe el suboficial, pues cuando vuelve a ver a Flore, que era una mujer tan lozana, la encuentra "verde como una ahogada de dos días, flaca como una tísica un par de horas antes de morir. El infecto cadáver llevaba un trozo de ruán sobre la cabeza

calva, tenía los ojos rojos y hundidos, los párpados como películas de huevo. El cuerpo, que había sido deslumbrante, no era sino una osteología inmundada”.

No ha faltado quien se pregunte si estos síntomas, tan vívidamente descritos, corresponden a verdaderas enfermedades. Para un médico como R. F. Marilleau, autor de una tesis sobre Balzac, la enfermedad de Flore es una cirrosis y la de Valerie puede ser el pián o frambesia, mal de los trópicos que empezaba a estudiarse por los años en que se escribió la novela. Es posible que así sea, pero en ambos casos se advierte una connotación sexual. No sólo hace pensar en esto la intervención del suboficial y la cadena de contagio que va del servidor de Montes a los esposos Crevel. Las invenciones tienen un fondo de verdad, como sucede muchas veces con Balzac, y la fuente se hallará en las cartas que escribió a la señora Hanska a fines de 1837. En una de ellas, la del 7 de diciembre, le cuenta el último escándalo de París. Un par de médicos ha logrado curar a una dama inglesa, Lady Lincoln, hija del Duque de Hamilton —a Balzac le encanta citar estos nombres de aristócratas— de una enfermedad “de formas horribles” muy semejantes a aquellas que destruirán en sus novelas a las pobres muchachas. Lord Lincoln les ha pagado diez mil francos pero los médicos piden cuatrocientos mil, seguros de que la familia querrá evitar el escándalo, pues quien transmitió la enfermedad a la señora fue un amigo, en ausencia del marido. El lord prefiere ir a los tribunales. Todo el asunto es infame, piensa Balzac, pero en la carta del 20 de diciembre ha cambiado de opinión: el amigo Heine le ha contado el fondo de la historia, el único infame es Lord Lincoln y los médicos, por el contrario, son semidioses. El caso nos permite comprobar lo que ya sospechábamos. Al escribir sus novelas Balzac pensó seguramente en la sífilis, por entonces mal incurable que podía llevar a la extrema miseria física, enfermedad que atacaba en la intimidad, a un nivel profundo de la conciencia, corroborando antiguos terrores represivos. Tanto Flore como Valerie han abusado de la sexualidad al emplearla como instrumento de dominación y el horror de su muerte tiene una simetría que no sorprenderá al lector que ha frecuentado a Balzac. Valerie “sufre el castigo por donde ha pecado” dice Bianchon: “por do más pecado había” como en el romance castellano. La sugerencia de la sífilis, alia-

da a los síntomas de otras enfermedades (por lo demás, los síntomas de la sífilis y del pián son muy similares) otorga a estas páginas su plena dimensión imaginaria. La sífilis fue durante el siglo diecinueve una presencia aterradora y casi secreta, un tema que Balzac prefería no tratar abiertamente por una convención de la decencia: tema prohibido, negro, subterráneo, parte de lo *no dicho* que existe en todas las literaturas y en todas las épocas. Las pobres muchachas desfiguradas son víctimas de un castigo que es casi una venganza, pagan por una transgresión y el verdugo es un elemento desesperado y cruel en la imaginación de Balzac, algo cuya imagen es el tigre, fiera de peligro y belleza.



EN LA MASMEDULA / LOPEZ SORIA, LAUER

LOS INTELLECTUALES Y LA CULTURA

*un diálogo
de sordos*

Se trata de la cultura. La realidad social tolera ya difícilmente al sabio de gabinete y no acepta con gusto al intelectual que, ganoso de salvar su alma, se refugia en una pasiva actitud de no-reconciliación. Los intelectuales se ven forzados a la particidad, a la toma de partido en la lucha entre lo viejo y lo nuevo. En los años 60, cuando la posición de no-reconciliación con la realidad se revisió de un vanguardismo voluntarista, buena parte de los intelectuales solucionó este dilema incorporándose a la acción armada. Más tarde el vanguardismo guerrillero mutó en vanguardismo político y los intelectuales acudieron presurosos a llenar los puestos claves de las nuevas organizaciones políticas. **Ni una ni otra forma de vida permitió, sin embargo,** hermanar actividad intelectual y praxis política. Hoy preocupa y angustia a los intelectuales su inserción en el movimiento revolucionario pero sin perder su identidad como intelectuales. Y creen encontrar una salida a esta dialéctica trasgrediendo los estrechos límites de las disciplinas particulares para enfrentarse a un saber de la totalidad. Sin armas apropiadas y sin más herramientas teórico-metodológicas que las heredadas de su práctica profesional, intentan una reflexión sobre la cultura, una especie de filosofía de la cultura que les permita saber a qué atenerse. Marxistas

muchos de ellos, se enfrentan a la nueva tarea que les impone la realidad desde un marxismo entendido como ciencia particular. Surge entonces la polémica sobre la cultura que es gustosamente recogida e incluso auspiciada por las nuevas publicaciones periódicas, las mesas redondas, los libros colectivos y los ciclos de conferencias organizados por institutos y centros de estudio y difusión. El resultado es, en gran medida, un diálogo de sordos en el que cada dialogante trata de saber a qué atenerse, intenta recompensar su descompensada función como intelectual.

la identidad nacional como ideología

Los primeros en sentir la crisis de descompensación fueron los hasta ayer ideólogos del velasquismo. Despojados de su papel de mandarines de la política cultural, se ven en la necesidad de definir su función en la lucha ideológica que sigue al fracaso del populismo militar. Su búsqueda de identidad se orienta —si nos atenemos al grueso volumen *Perú: identidad nacional*— por los cauces del primer aprismo, remozado ahora con postulados de la tradición democristiana. Lo que queda en claro en esta búsqueda es que los mejores teóricos del aprismo no están ya en Alfonso Ugarte sino en el CEDEP y alrededor de la revista *Socialismo y participación*. Mucho más no se puede decir de ellos porque descalifican a priori a todo adversario que los critique desde otra “dimensión”, es decir desde otra perspectiva ideológica y teórico-metodológica.

la dialéctica entre clase y nación

Los trabajos sobre Mariátegui de Aníbal Quijano (*Encuentro y debate. Una introducción a Mariátegui*)¹ y de Alberto Flores Galindo (*La agonía de Mariátegui. La polémica con la Komintern*)² son algo más que una reconstrucción de la vida y la obra del Amauta. Elaborados a partir de las necesidades actuales del movimiento revolucionario, recogen el “problema nacional” pero desde una perspectiva que no sólo no oculta sino que pone de relieve la dialéctica clase-nación. No desconocemos que hay

1. Lima, Mosca Azul Editores, 1981.

2. Lima, DESCO, 1980.

diferencias entre ellos: Flores Galindo acentúa el polo de lo nacional, mientras que Quijano se inclina abiertamente por lo clasista. En cualquier caso se trata de trabajos en los que aparece con nitidez esta dialéctica, generalmente ausente u oculta en las reflexiones de los científicos sociales sobre el "problema nacional".

el perfil de los historiadores No es ajena a esta problemática la polémica sostenida recientemente en *La Revista* (Nos. 3 y 5) por Bonilla y tres historiadores. La cosa comenzó con una reseña de Heraclio Bonilla destinada a presentar los últimos trabajos de historia económica y social sobre el Perú. Franklin Pease, Manuel Burga y Alberto Flores Galindo comentan y critican la reseña de Bonilla.

Los comentarios de Pease difieren sustancialmente de los de Burga y Flores Galindo. A Pease le interesa sobre todo completar la información aportada por Bonilla, anotando de paso un criterio que va al meollo del problema. En historiografía, la modernidad —en oposición a la tradición— no consiste, según Pease, ni en la ruptura del aislamiento de nuestros historiadores ni en la incorporación de nuevas temáticas o en modificaciones terminológicas. Lo que hace a la historia más científica es la capacidad para perfeccionar sus evidencias y para elaborar hipótesis contrastables con otras propuestas y con nuevas evidencias. Fiel a la tradición del cientifismo positivista, preocupa a Pease dejar bien establecidas las reglas del juego científico; sólo olvida que la capacidad para ampliar y perfeccionar las evidencias e incluso para elaborar hipótesis realmente —y no sólo apariencialmente— nuevas no flota en el aire. Esa capacidad está en íntima —aunque no necesaria— conexión con posiciones ideológicas. Por eso pone Pease la dialéctica de lo viejo y lo nuevo en el plano de los juicios de hecho y no en el único terreno en el que se decide esta dialéctica: la realidad social.

Muy otra es la posición de Bonilla, Flores y Burga. A pesar de las evidentes discrepancias, los tres coinciden en señalar que lo nuevo en historiografía brota tanto del avance de los estudios históricos cuanto de las nuevas exigencias planteadas por la realidad social. A Burga le preocupa "construir un nuevo rostro, más andino y nacional" de nuestra his-

toria. Flores Galindo centra sus inquietudes en la búsqueda de encuentro entre las dos corrientes —la marxista y la andina— que caracterizan a la historiografía peruana. La “vuelta a Mariátegui” sería, también en este punto, el camino hacia la confluencia.

En la respuesta, además de precisar los límites de su reseña, Bonilla aprovecha para insinuar una apología del empirismo anglosajón y una crítica del ensayismo latinoamericano. La distinción entre historiografía del Perú y sobre el Perú es, según confesión propia, ajena a las preocupaciones de Bonilla. Puesto en la necesidad de distanciarse de las posiciones de Burga y Flores Galindo, apunta Bonilla a un cientifismo pretendidamente apolítico que lo acerca a Pease. Nadie duda de la importancia de los “hallazgos” del empirismo anglosajón —especialmente cuando de lo que se trata es de acumular datos sobre la realidad— pero no me parece que pueda desconocerse que ese ensayismo (por ejemplo, el de Mariátegui y el de Haya de la Torre) ha pesado y pesa sobre nuestra realidad bastante más que el cúmulo de informaciones aportadas por los empiristas. Es fácil tildar de “ideológica” la distinción entre historiografía de y sobre el Perú, pero a nadie escapa que la no distinción obedece también a motivaciones ideológicas. Burga y Flores Galindo apuntan a una reflexión sobre la historiografía, a una especie de filosofía de la historia que no es ciertamente ajena a la problemática de la “cultura nacional”. Bonilla prefiere quedarse en la mera reseña de la producción historiográfica. Y como tampoco yo pretendo hacer de esta revisión de posiciones un “sermón doctoral”, añado simplemente una verdad de perogrullo: la investigación empírica, por más ajena a la teoría que se presente, obedece también a postulados teórico-ideológicos.

cultura nacional: Los institutos (Rosa Alarco y DESCO) abren el debate y los intelectuales acuden presurosos a decir su palabra. Y debajo del discurso de los intelectuales, perpolitado a veces y a veces apasionado, asoman su crisis de identidad y la necesidad de dar a sus preocupaciones y angustias una dimensión nacional.

Las conferencias desarrolladas en el Instituto Cultural Rosa Alarco y el libro *Problema nacional, cultura y clases*

*sociales*¹ son más importantes como testimonio de la posición de los intelectuales que como reflexiones sobre el "problema nacional". Lo que realmente preocupa a los intelectuales, sean o no de ello conscientes, es la redefinición de su función como intelectuales, la precisión de un papel definido en la lucha entre lo viejo y lo nuevo. La reflexión sobre el "problema nacional" o sobre la relación "cultura nacional/cultura popular" es, en gran medida, la forma de expresión de esa preocupación. Y ver así el problema no es decir nada en contra de los intelectuales, porque también ellos sienten la legítima necesidad de precisar su función en la lucha por lo nuevo. Buena parte de los intelectuales radicalizados de los años 30 encontró en el indigenismo una forma de expresión de su radicalidad y un cuerpo de doctrina que les permitió saber a qué atenerse. El actual neoindigenismo o "tercer indigenismo", para usar la fórmula de Rodrigo Montoya, desempeña con respecto a los intelectuales de izquierda una función parecida.

En un artículo publicado en *El Diario*,² "El Perú y el problema de los intelectuales", plantea Bonilla importantes puntos de crítica al mencionado libro de DESCO. Apunta luego, como línea de solución del "problema nacional" lo anotado por Antonio Cornejo: coexistencia de la diversidad. Ni Bonilla ni Cornejo precisan los caracteres de esa coexistencia. La solución apuntada es, sin duda, interesante si se plantea el problema sólo en el plano de la cultura. Pero como lo cultural no es ajeno a los demás aspectos de la realidad social, quedan siempre por debajo algunas preguntas: ¿qué tipo de relaciones existen entre los componentes de la unidad de la diversidad?, ¿qué grupo social sería el que cuenta con la "posibilidad objetiva" de llevar a cabo la unidad de la diversidad? La constatación de la existencia de la diversidad es sólo el establecimiento de un dato empírico del que hay que partir pero en el que no podemos quedarnos. Por eso se hace necesario precisar las conexiones profundas entre los diversos componentes (conexiones que son también datos de la realidad). El análisis de esas conexiones, hecho desde la categoría de totalidad, revela la existencia de relaciones de dominación de unos componentes

1. Lima, DESCO, 1981.

2. "El Perú y el problema de los intelectuales". *El Diario*, Lima, 16 de agosto de 1981.

sobre otros. No se trata, pues, de la nuda existencia de la diversidad, sino de una heterogeneidad trascendida por la dominación de clases. Lo que importa entonces no es sólo afirmar la heterogeneidad sino afirmarla de tal manera que quede fuera de juego la dominación. Pero ello supone una lucha contra lo establecido, que es evidentemente una **lucha de clases**. De ahí la preocupación, ciertamente legítima, de los intelectuales por definir el sujeto colectivo de la revolución. Tiene que tratarse de un sujeto colectivo que tenga la "posibilidad objetiva" de realizar la unidad de la diversidad, es decir de reunir en sus intereses de clase los intereses de la totalidad social. Se trata de un sujeto que —por decirlo filosóficamente— cuente con la posibilidad objetiva de convertir su particularidad en universalidad. Y esta preocupación no es ciertamente retórica, como piensa Bonilla, aunque el hecho de que los intelectuales se orienten hacia las soluciones del nacionalismo de los años 30 revele de suyo las limitaciones congénitas de los intelectuales como categoría social. Una vez más se manifiesta aquí algo que suele ser común a los intelectuales radicalizados: la capacidad para vivenciar los problemas sociales y la incapacidad para solucionarlos.

el papel que les toca

De una u otra manera, lo que está debajo de la actual problemática de los intelectuales es la necesidad de redefinir con precisión el papel que les toca desempeñar en la dialéctica real entre lo viejo y lo nuevo. La precisión comienza señalando los caminos que desembocan en un callejón sin salida: ni encerramiento en un profesionalismo atomizado que no entiende sino de aspectos particulares de la realidad, ni abandono de la función intelectual para perderse en un activismo político de cortas miras. Son las mismas urgencias planteadas por la realidad social las que están obligando a los intelectuales a buscar en la categoría de totalidad la mediación entre teoría y praxis, entre actividad intelectual e inserción en el movimiento revolucionario. Que lo hagan al comienzo como una manera de solucionar sus crisis de identidad, su necesidad de precisar el papel que les toca desempeñar en cuanto intelectuales, es algo que no se debe sólo a la novedad de la tarea o a la "inmadurez" revolucionaria de los intelectuales sino también

a la insuficiente articulación de los diversos componentes del movimiento revolucionario. Porque en la medida en que este movimiento inicia su proceso de articulación y enrola a los intelectuales señalándoles con precisión su papel, comienzan éstos a perderse como grupo aislado para ganarse como componentes de ese movimiento. Pero articulación no significa aquí eliminación de las diferencias sino armonización de la diversidad. Cuáles vayan a ser los términos de esta armonización conflictiva es algo que no depende de la elucubración de los intelectuales sino de las formas concretas que adopte la lucha de clases en el Perú. Puede señalarse, sin embargo, que en cualquier caso la función de los intelectuales que toman partido por lo nuevo consiste en contribuir a la elaboración teórica de las condiciones de existencia social. Nuevamente será el desarrollo de la lucha de clases lo que determinará las formas de esa contribución. [*José Ignacio López Soria*]

LA PLASTICA DE AMERICA LATINA: UN CONTINENTE DESCONOCIDO

*algunos
fenómenos
nuevos* Hasta hace algunos años parecía posible, para quien quisiera hacerlo, levantar la mano y decir "hasta aquí llegó el arte latinoamericano". Hay libros que documentan esa seguridad, varios de ellos con un tono fundacional y hasta demiúrgico. Sin embargo, de un tiempo a esta parte hay mucha novedad inesperada, mucho descubrimiento o mucho descontento —según como quiera verse— en la escena del arte latinoamericano.

Algunos fenómenos nuevos: una crisis de relación entre las vanguardias de las capitales de este continente y sus diversas contrapartes euro-norteamericanas; una modificación de las estructuras del mercado interno en muchos países; y una gradual transformación de los objetos, los objetivos y las metodologías de la crítica de arte.

Sin duda, estos tres fenómenos están amarrados entre sí: el fascismo, el nacionalismo, la revolución, el *boom* del capitalismo dependiente o su crisis, son factores que junto con otros le cierran el paso o se lo abren a diversos sueños

artísticos. Como lo han sugerido algunos críticos, hasta la geografía de lo establecido y lo convencional cambia de decenio a decenio en este continente.

*la llama y
la sombra*

Por esto la concepción de un latinoamericanismo plástico "emergente" (cf. el lán- guido álbum de Thomas Messer) cede el paso a la noción de uno "vulnerable" (en el título de un libro de Marta Traba) y desemboca en la interrogación: "¿Existe un arte latinoamericano?" Esta pregunta, como muchas otras que uno oye sobre la identidad del arte y de los artistas de este continente, es retórica, o cuando menos una forma grandilocuente de preguntarse qué está sucediendo en América Latina. A medida que crece y cambia el volumen de lo que debe tener en cuenta la crítica para sus análisis, se refuerza la tentación de los conceptos *portmanteau*.

A pesar de que han existido, y existen, lo que Francisco Stastny llama "tendencias panamericanas" (el impresionismo hasta los 20, el americanismo desde 1925, el expresionismo abstracto desde fines de los 40, por ejemplo), la plástica latinoamericana no ha tenido un equivalente del modernismo en literatura: incluso la coincidencia de diversos países en la pintura académica del siglo pasado y comienzos de éste no fue un fenómeno que pudiera identificarnos y diferenciar- nos frente a Europa y los EE.UU. a un mismo tiempo, como lo fue la escuela de Darío. Además, el academicismo se articuló por fuera del continente, en los salones europeos.

E incluso tendencias que recorren varios países, como el muralismo de inspiración mexicana o el "realismo socialista" no se realizan de manera homogénea en América Latina: vistas como experiencias continentales siempre de- jan cuestiones por resolver, y se agotan en la particularidad nacional o regional. Lo que en un lado es una llama, en otro es una sombra.

*una teoría de
la articulación*

Los cambios en la relación con los EE.UU. y Europa, en los mercados internos y en las perspectivas de la crítica han empezado a modificar los criterios de validez del arte en el continente, y con ello a entreabrir una caja de Pandora cuyas bisagras enmohecieron por medio siglo de do-

minación cultural indiscutida de diversos sectores de la burguesía. En la práctica de los críticos esto significa pasar de un énfasis en las labores de selección y catalogación de obras del arte erudito a un trabajo de identificación y articulación de *todo* el registro del arte continental.

Pienso que estos y otros desplazamientos de la crítica de arte ponen sobre el tapete la necesidad de una teoría de la articulación de las múltiples manifestaciones plásticas del continente, una teoría que permita avanzar hacia abstracciones significativas a partir de realidades concretas. Los problemas que esto crea son muchísimos. Hasta el momento los intentos de articular el arte del continente se han dado en un plano restrictamente "nacional" (un poco con un criterio de representatividad "un país, un voto", como en la OEA); el siguiente nivel de articulación, el de las "tendencias panamericanas", se ha dado dentro de una visión horizontal de la integración, y con tendencias a agrupar únicamente los niveles de excelencia asociados con el arte erudito.

Necesitamos conocer más acerca de las articulaciones verticales (aquellas que tienen que ver con las relaciones entre las clases y la dominación cultural entre ellas) en cada país o región. Sin duda este tipo de exploración cuestionará a la postre los grandes "yectores" que han ordenado el arte latinoamericano hasta ahora, y cuyas puntas se dirigen siempre hacia fuera del continente.

Pues la respuesta académica, erudita, a la variedad del arte latinoamericano ha tendido a ser "un lugar para cada cosa y cada cosa en su lugar". Es necesario ir más allá, al examen de los nexos internos de plásticas que hasta ahora han sido vistas como realidades totalmente separadas. Quizás esto requiera todavía un ciclo de reunión de datos **empíricos en áreas en que la crítica casi no ha puesto el pie**, y un trabajo de elaboración teórica que convocará a más ciencias de las que hoy colaboran con la crítica de arte. [M. L.] ~

MORO : UNA EDICION Y VARIAS DISCREPANCIAS / ANDRE COYNE

César Moro

OBRA POETICA I. Lima, Instituto Nacional de Cultura, 1981.

I

Los surrealistas inventaron el *hasard objectif* para designar —según el propio Breton— el “campo prodigioso de Arnheim mental”, “definido por Engels como *la forma de manifestación de la necesidad*”, que cubre todas aquellas “situaciones de la vida” caracterizadas por “el hecho de que parecen pertenecer a la vez a la serie real y a una serie ideal de acontecimientos”; o sea —de acuerdo con Carrouges— “el conjunto de las premoniciones, encuentros insólitos y coincidencias asombrosas que se manifiestan de tiempo en tiempo en la vida humana”.³

Uno no puede tratar de Moro sin evocar de entrada el surrealismo, pero a condición de recordar que él se separó pública y definitivamente de Breton en 1944, si bien nunca olvidó la deuda que con éste contrajera, y hasta el final siguió pensando que, de todos modos, el surrealismo fue el único *movimiento* de “nuestra época” “que haya intentado llevar la existencia humana a su punto máximo de incandescencia”.

1. Estas páginas derivan de las palabras que pronuncié en el INC de Lima, el viernes 25 de julio de 1980, con motivo de la presentación de César Moro: *Obra Poética I*.

2. In *Limites non frontières du surréalisme (La Clé des Champs)*.

3. In *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*.

Volveré sobre lo que, finalmente, sólo importa: el que la ruptura con el surrealismo no significó para Moro *canbiar* su poesía, sino más bien ahondar en sus *razones* y, consecuentemente, hacerla más intensa a la vez que —digamos— más enigmática. Por ahora, me contento con recoger la noción de *hasard objectif*, aunque podría llamarla de otro modo, ya que los surrealistas nombraron así algo que, de hecho, la Tradición, en su sentido lato, siempre conoció como el efecto de la *conciencia* que en lo invisible rige nuestros *destinos*: propiamente los *predestina*.

De hecho, antes de presentar y valorar el tomo de la poesía de Moro recientemente lanzado por el Instituto Nacional de Cultura del Perú (INC) bajo el rótulo *Obra Poética I*, me es forzoso destacar, una vez más, cómo mi *encuentro* con Moro, no bien llegué a Lima, a fines de 1948, fue algo *marcado*, y sigue siéndolo, más allá de la muerte: un *encuentro único* —constelación de *signos* y *señales*— que lo apuntan como uno de esos fenómenos sin medida humana, cuyo secreto reside— para citar nuevamente a Breton— “en que estamos persuadidos de que algo se oculta”⁴ detrás de sus sucesivas *ocurrencias*.

Ya en el primer texto de cierta extensión que dediqué a Moro, recogido en el folleto que publiqué a fines de 1956, indiqué hasta qué punto la amistad que nos ligó fue una *amistad pasión* y, tanto como el amor, *exclusiva*, aduciendo además, en calidad de *prueba*, la forma verdaderamente mágica, con intervención del *sol* y de los dioses tutelares del Perú, en que se inició, cuando Moro y yo bajábamos a la playa de Miraflores, a los pocos días de conocernos (pp. 37-38). No es este el lugar para multiplicar los ejemplos. Entre las muchas *memorias* intermedias que podría aducir, citaré simplemente una, relacionada con México, país al que Moro tanto amó y en el que también tanto amó. Cuando hacía ya tres años que yo había dejado Lima, me ofrecieron un puesto en la capital azteca: la dirección de una Alianza Francesa que había de abrirse en Villa Obregón para los estudiantes de la Ciudad Universitaria. Como las cosas aún no estaban listas y, por otra parte, se encontraba vacante la dirección de la Alianza de San Luis Potosí, me encargué provisionalmente de ésta, hasta poder inaugurar el nuevo centro capitalino: así mi propia “época mexicana”

4. In *Première Exposition Dalí (Point du Jour)*.

principió en la misma ciudad donde, unos veinte años antes, Moro había empezado a escribir los versos encendidos de *La Tortuga Ecuestre*.⁵

Corre el tiempo. Aunque nos parece increíble a cuantos vimos en él, "aún vivo", al Poeta, con mayúscula, "respondiendo por cada poro de su cuerpo al poderío" del *nom-*

5. Aprovecho para corregir el error que en la noticia sobre Moro de la, por otra parte, tan útil y felizmente presentada antología *Surrealistas y otros peruanos insulares*, de M. Lauer y A. Oquendo (Barcelona, 1970) —se deslizó amén de un equívoco sobre el año de nacimiento del poeta (dice 1904 en vez de 1903)— respecto a ese único poema de Moro en español, cuando se afirmaba que "lo produjo entre México y Bolivia". Supongo que tal error se debe a que, en mi *Nota* a la edición original de *La Tortuga Ecuestre*, yo señalaba que había sido escrita, primero "en San Luis de Potosí" (era la forma a la antigua adoptada por Moro), y, "luego en Ciudad México" —habiendo confundido los antólogos la antigua metrópoli de la plata mexicana, con su homóloga de la plata boliviana, que le dio en parte su nombre. Ya que me he detenido, agregaré que Moro adoraba el *mar*, y asimismo las grandes *urbes*, con el misterio de sus noches y las *apariciones* que siempre lo acompañan. La *sierra*, en cambio, nada lo atraía. Podía admirar las antiguas civilizaciones andinas, a través de las descripciones de Garcilaso o de Cieza; la única vez que viajó a la cordillera, fue en sus años limeños de entre París y México: ese "viaje de sueño" a Huánuco que recuerda en su *Biografía peruana*, en la cual todas las demás evocaciones personales son evocaciones *costeñas*. A partir de 1948, cuando volvió definitivamente al Perú, manifestaba incluso una especie de horror, casi pánico, ante la perspectiva de escalar los Andes; lo más alto que en sus últimos años subió fue Chosica, y más de una vez trató de disuadirme de que yo pasara de dicha ciudad. Su fervor por la *costa* se había vuelto, en cambio, aún más intenso, extendiéndose, aparte de las *playas*, al *desierto*. Desde 1951 hasta su muerte vivió en la última casa de la Bajada de los Baños de Barranco, de donde la vista alcanzaba hasta Chorrillos y las islas de la bahía de El Callao, y en las pocas circunstancias que, durante ese período, se animó a viajar fuera de la Gran Lima, fue siempre para ir conmigo a la laguna iqueña de Huacachina. Estando en Francia, nunca había salido de París sino rumbo a Cannes o a Saint-Jean de Luz; en México, además de la capital, sólo conoció Veracruz y Acapulco; en su período limeño de 1934-1938, descontando la excepción de Huánuco, sus únicas salidas fueron a Pucusana y Ancón. De todos modos, para volver al caso de *La Tortuga Ecuestre*, en los diez años —1938-1948— que vivió en el antiguo Anáhuac, Moro nunca dejó el país, y ¿cómo imaginar, cuando se sabe cuánto le costaba *arraigar*,

bre, también mayúsculo, de la "Poesía";⁶ ya hace un cuarto de siglo que Moro se ha ido. No puedo entrar en detalles sobre la suerte que, entretanto, ha conocido su obra: una obra que, al morir, dejó casi toda inédita, pues para él la poesía —llama de fuego nacida en el núcleo del ser para devorarlo hasta consumirlo— siempre representó una actividad impostergable, pero que, a la vez, consideraba como algo socialmente prescindible, cuyo uso, por lo tanto, muy bien podía ser diferido, en espera de que las circunstancias la favorezcan, después de preparar al público que la merezca.

Me limitaré a remontarme a 1973, fecha de mi penúltimo viaje al Perú, que fue cuando, a raíz de una charla sobre Moro que di en el INC, en una conversación que tuve con su entonces directora, la Dra. Marta Hildebrandt, surgió la idea de las *obras completas*, a cargo del mismo Instituto, en edición bilingüe en todo lo tocante a la producción francesa, para lo cual me comprometí a enviar a Lima sin mucha dilación el conjunto del material que obraba en mi poder.

A principios de 1974 cumplí con ese primer paso, mandando cuanto ya tenía copiado y ordenado a Julio Ortega, quien, entre dos *exilios*, residía a la sazón en la capital peruana y me parecía el más apto para dirigir la edición, por el interés que hacía años venía demostrando por Moro y por la difusión de su obra.⁷

que, acabado de llegar en marzo, ya en mayo emprendiera un viaje a Bolivia, sin que se sepa por qué ni para qué? Lo cierto es que si los primeros poemas de *La Tortuga Ecuestre* están fechados en "San Luis de Potosí" —ciudad que probablemente, de no ser por eso, nunca hubiera visitado, a pesar de los escasos cuatrocientos kilómetros que la separan de la capital mexicana— es porque, durante algún tiempo, estuvo de guarnición en ella el inspirador de los poemas, Antonio A.A., entonces teniente del Ejército Nacional.

6. Cualquier lector habrá identificado, en mi cita, las palabras postreras de *Viaje hacia la noche*, el penúltimo poema de Moro en español, con su epígrafe premonitorio sacado del *Bhagavad-Gita* y atribuido a Krishna, el *divino Maestro* de la tradición vishnuista: "En mi morada suprema, de la que ya no se vuelve".

7. Desde su primer artículo en *Expreso* de Lima, 6-I-69, y su Nota sobre Moro incluida en *Figuración de la persona*, 1971, hasta la reedición de *La Tortuga Ecuestre* que integraba *Palabra de Escándalo* y las *Versiones del surrealismo*, entonces por salir en Tusquest Editor de Barcelona.

La empresa, de todos modos, tenía que demorarse, pues la parte francesa del *corpus* moreano era, con mucho, la más extensa y no muy fácil, para no decir más, de verter al español, aun cuando se admitiera, en los casos extremos, versiones meramente aproximadas, que perdiesen parte de los *equivocos* de tantos versos propiamente intraducibles.

El INC no tardaría en cambiar de titular, y, en 1977, Ortega volvió a salir del Perú sin que se vislumbrara todavía cualquier publicación. Recogió el encargo Ricardo Silva Santisteban,⁸ quien, a partir de la fecha, empezó a idear un primer volumen de *poesía*, dedicándose él mismo a traducir *Le château de Grisou* y *Pierre des Soleils*, los dos poemarios franceses del período mexicano de Moro, así como algunos de los *Ultimos Poemas*, del postrer período limeño; recuperando la versión ya clásica, debida a E. A. Westphalen, de la *Lettre d'Amour* de 1942, y consiguiendo de Américo Ferrari y Eleonora Falco que, por su lado, vertieran, respectivamente, *Amour à Mort* y *Trafalgar Square*, los dos conjuntos organizados por Moro después de 1948. El resultado es esa *Obra Poética I* que, probablemente, se habría demorado aún más, o hubiera incluso tropezado con obstáculos dirimientes, de no haber asumido la dirección del INC Francisco Abril de Vivero, *ahijado* de Moro, junto al cual vivió parte de su infancia en París.

Por lo que a mí respecta, no puedo dejar de advertir, según lo anticipé, que, si el principio de una edición completa de Moro realizada por el INC se adoptó cuando mi paso por Lima, en 1973, el lanzamiento de su primer tomo correspondió, sin que yo nada supiera, ni tampoco los realizadores del mismo, a un nuevo viaje mío al Perú, manifestándose así, una vez más, y a pesar de todo lo que he podido evolucionar en tantos años, cómo, desde que cayó entre nosotros "la cortina de tinieblas" que evoqué al día siguiente de la muerte de Moro, en la página de homenaje que le rindió *El Comercio*, el 15-I-56, siguen unidas nuestras vidas en la distancia del tiempo y del espacio.

8. En adelante será: RSS.

II

Dicho lo cual, que tenía que ser dicho, paso a examinar esa *Obra Poética I* de César Moro, que acaba de ser publicada y cuyo título da a entender que ha de ser seguido —es de desear que en breve— por un segundo y un tercer tomos de idéntica importancia, ya que los inéditos son aún muy numerosos.

Ya alabé los esfuerzos, especialmente del organizador y prologuista del volumen, que han permitido que éste se realizase. La crítica que voy a hacer de él en nada contradice el agradecimiento que todos le debemos a RSS por ofrecer a un público que tan largo tiempo esperó una "imagen", si no del todo "cabal" —según él lo anuncia—, de cualquier modo, suficientemente "amplia" y "selecta" de la *poesía* de Moro.

Desde luego, de haber contado, desde un principio, con los fondos necesarios, y, asimismo, de no haber resuelto la editorial dar, de una vez, todo el *texto* francés con su traducción, lo más lógico habría sido, tratándose de una edición póstuma, recoger en ese primer volumen la *poesía* del primer período de Moro, el de su "iniciación melódica", el cual, en su caso, duró hasta el año 1928 y, luego, lo que corresponde a la gran explosión de los años 30-38,⁹ años *surrealistas* de París (hasta fines de 1933) y de Lima (1934-38). Pero, ya que no se podía respetar la lógica, RSS escogió, ante todo, "recopilar los textos que el propio poeta organizó en colecciones", o sea, *La Tortuga Ecuestre* y, junto con *Lettre d'Amour*, los cuatro poemarios franceses que ya mencioné: *Le Château de Grisou*, *Pierre des Soleils*, *Amour à Mort* y *Trafalgar Square*, con el añadido de unas *Cartas* y esos *Ultimos Poemas* a los cuales también ya me referí.

Caben algunos reparos. Anticipé el primero al advertir que, tal cual, el volumen proporcionaba una imagen "amplia" y "selecta", pero no exactamente "cabal" de la *poesía* de Moro, toda vez que nada recoge de la producción, importantísima no sólo por el número de sus versos (casi la mitad de la obra total), de la época de París y de la primera vuelta a Lima.

9. Nada se conserva del año 1929.

Por cierto, RSS ignoraba, cuando realizó su selección, que, entre 1934 y 1936, Moro, en realidad, había "organizado" dos primeras colecciones francesas: una muy breve, titulada *Couleur de bas-Rêves tête de nègre*; la segunda, mucho más amplia, sin título, pero con una dedicatoria "infinitamente admirativa" a André Breton y a Paul Eluard.¹⁰ De cualquier manera, teniendo en cuenta la cantidad de *sueños* que tenía entre sus manos, podía haber elegido algunos para mejor equilibrar el libro, sobre todo cuando adoptó para este un criterio, de hecho, más lato que el de "los textos que el propio poeta organizó en colecciones", pues —él mismo lo admite— ni la segunda, ni la última sección de *Obra Poética I* responden a tal categoría.

En efecto, las *Cartas* de la segunda sección agrupan, sin explicación alguna, un poema —"Antonio es Dios"— y cinco *cartas* propiamente dichas, en español, de enero a octubre de 1939, que, en el ínterin, yo confiara a Ortega, quien las publicó, por primera vez, en el N° 19 de *Creación y Crítica* (Lima, 1976). Estas últimas constituían el principio de un tomo que no sé qué extensión habría tenido, ya que Moro nunca lo acabó, llegando tan sólo a escribir unas cuantas líneas de una sexta *carta*, que cabrán en las *obras completas* cuando verdaderamente acaben siéndolo. Así las cosas, la inclusión, junto con el poema a Antonio, de las *cartas* que éste simultáneamente inspiró, viene a respaldar los versos de *La Tortuga Ecuéstre*, obra con la cual configuran, de ese modo, lo que podemos llamar el "ciclo de Antonio".

Dicha inclusión, en cambio, vuelve más lamentable el que RSS haya descartado los "poemas separados de *La Tortuga Ecuéstre*", según los calificué en mi edición de la poesía española de Moro, de 1957: cuatro poemas que, efectivamente, figuraban en el primer original de *La Tortuga*, habiendo sido retirados después por Moro "con miras a una

10. *Ces poèmes et leur ombre conséquente/ et leur lumière conséquente sont dédiés à André Breton/ à Paul Eluard/ avec l'admiration sans fin de/ CÉSAR MORO*. Cuando, en 1974, mandé a Ortega el material de las *obras completas*, que luego heredaría RSS, me faltaba copiar dos cuadernos manuscritos, que eran aquellos que contenían las dos colecciones citadas. Mis repetidas mudanzas, desde entonces, y la demora que sabía que corría la empresa del INC, hicieron que no me apurara en pasarlos en limpio, lo que basta para explicar que RSS siguiera desconociéndolas.

posible publicación", de acuerdo con lo que yo mismo apuntaba en una nota de la misma edición.

El hecho es que Moro nunca se afaná por publicar, pero sin que eso signifique que no le interesase hacerlo, simplemente que juzgaba indigno de un poeta ir a solicitar editores, para venderles su poesía, como puede hacerlo un novelista con sus novelas, género que, aun en sus más excelentes cultores, algo tiene siempre de comercial, cosa que no sucede con el *trabajo* de la Musa, el cual bien vale que uno le deje tiempo al tiempo, sin molestarse por la fatalidad que, las más de las veces, parece encarnizarse con él. Moro no concebía, pues, entre otras cosas, que la poesía, al *aparecer* públicamente, no se presentara con cierto lujo, para un número reducido de lectores, los que de verdad la merecen. Las tres obras que publicó en vida, las publicó en ediciones limitadas, con unos pocos ejemplares numerados, sobre papel especial, reservados a los suscriptores.¹¹ En los tres casos, la publicación se hizo porque, amén del ilustrador, lo ayudó algún amigo: en México, Xavier Villaurrutia y Wolfgang Paalen, respectivamente; en Lima, Enrique Molina. El que Moro, fuera de las que llegó a lanzar, haya dejado otras colecciones listas para salir a luz (la primera de ellas —repito— de 1934), demuestra, además, que, de habersele presentado la oportunidad, nada le hubiese impedido entregarlas también a la imprenta.

Ahora bien, en el caso de *La Tortuga*, como ya lo señalé en mi *nota* a la edición de 1957, encontré boletines de suscripción para una edición que hubiera constado sólo de 75 ejemplares, con un frontispicio de Manuel Alvarez Bravo, y cuyo lanzamiento estaba previsto para "julio de 1940", es decir, a los dos años de llegar Moro a México, muy poco después de escribir su libro español, y tres años antes de que pensara editar su primer libro francés: *Le Château de Grisou*. Tal hecho basta —notemos de paso— para invalidar un aserto, entre otros de RSS, cuando en su *Prólogo* afirma que "en vida, Moro se preocupó únicamente por editar sus textos franceses".

11. El caso extremo es el de *Lettre d'Amour*: cincuenta ejemplares en total, todos numerados, con un aguafuerte de Alice Rahon, amén de una página de título bastante extraordinaria, en más de treinta idiomas.

Ignoro por qué, finalmente, no se realizó el proyecto mexicano que acabo de recordar (lo más probable es que faltaran suscriptores), pero no me parece arriesgado deducir que, si Moro, en cierto momento, retiró cuatro poemas de *La Tortuga Ecuestre*, se debió a que, al encarar la forma de materializar su plan editorial, estimó que éstos no cabrían, **sin que entrara ninguna consideración de tipo estético**, ya que dichos poemas en nada desmerecen de los restantes del libro —basta haberlos leído para convencerse.¹² Por eso, reitero que resulta arbitraria su exclusión de ese primer tomo de las “poesías completas”.

Mi siguiente advertencia será relativa a la última sección del conjunto recopilado por RSS: los llamados *Ultimos Poemas*, que, al igual que las *Cartas*, no corresponden a una “colección organizada por Moro”, sin que, esta vez, su in-

12. Así lo entendería —supongo— J. Ortega, quien en su antología de Monte Avila: *La Tortuga Ecuestre y otros textos* (Caracas, 1976), los incluyó como apéndice a *La Tortuga* propiamente dicha. Con lo cual, de antemano refutaba una nota como la que sigue de RSS (pág. 47 de su edición): “André Coyné nos informa que los poemas: *La guerra de los siglos*, *Si la tierra que produce oro...*, *El agua lenta* y *Cuando el amor sonríe* fueron separados de la versión primitiva de *La Tortuga Ecuestre*. Como, evidentemente, el criterio de Moro para separarlos se debe a la calidad de los mismos con relación a los que integran la colección, no los recogemos en apéndice”. “¿Evidentemente?” No. Para que no se me impute que estoy conjeturando, sin base alguna, en lo que toca a la forma cómo, al ofrecérsese una oportunidad de publicar, Moro tenía en cuenta el lado material del proyecto —y, así, en el caso de *La Tortuga Ecuestre*, en 1940, muy bien pudo retirar varios poemas únicamente porque no iban a caber en la edición ideada—, citaré las circunstancias, de las que fui testigo, de la publicación de *Trafalgar Square*. Ya expliqué una vez que ésta se llevó a cabo porque estaba en Lima Enrique Molina, quien trabajaba en la tipografía Ugaz S.A., donde le era fácil asegurar al menor costo la impresión y el tiraje de algunos libritos. Moro ya tenía escrito entonces *Amour à Mort*; si se decidió por *Trafalgar Square*, se debió exclusivamente a que la edición que le proponía Molina no podía pasar de una *plaque*, lo que cuadraba con el segundo título y no con el primero. Agregaré que, simultáneamente, yo publiqué entonces, en idénticas condiciones, *L’Absence à Habiter*, mi primer poemario editado, que también elegí —entre los muchos versos de que disponía, la mayoría de los cuales permanecen aún inéditos— en función de lo materialmente factible y no por razones deliberadamente *poéticas*.

clusión se justifique, como en el caso de aquéllas, por conformar un "ciclo" poético. Desde luego, no me quejo de que se ofrezca al lector unos poemas más de Moro de su época final, pero no veo bien por qué tal sección arranca con unos versos de "octubre-noviembre de 1952-marzo de 1953", en vez de cualquier otra fecha, anterior o posterior, ni tampoco por qué incluye una sola de las dos versiones de *Quand il fait tout à fait nuit* y asimismo excluye varios textos que, si bien no llevan fecha, podrían también pertenecer al período 1953-1955.

Last but not least, reprocharé a la edición de rss que coloque después de *Le chapeau sur Trafalgar Square*, para rematar el volumen, la secuencia de aforismos: *Il faut porter ses vices...* que, en la edición original de dichos textos, como segunda parte de *Amour à Mort* (París, 1957), a pesar de la fecha que los acompaña (8 de agosto de 1955), yo había dispuesto un poco antes, por motivos nada arbitrarios, y de los que hubiese podido dar razón al editor si me hubiese consultado al respecto.¹³

13. Para ser breve, diré que los "últimos poemas" —los cuales, en realidad, arrancan de *bébé centenaire*, unos versos que me dedicó el 14 de diciembre de 1948— figuraban en hojas sueltas, algunos manuscritos, otros pasados a máquina, todos los fechados, con fechas que correspondían a su composición: puedo afirmarlo porque generalmente Moro me los enseñaba a medida, entregándomelos bajo sobre o dejándolos debajo de mi puerta cuando no me encontraba. En cambio, las series de aforismos de ese mismo período venían en un cuaderno, cada serie con la fecha del día en que fuera copiada, y que no tenía nada que ver con la de su composición, pues, desde luego, no todas las sentencias que las integraban eran contemporáneas, las más de ellas originalmente escritas en cualquier pedazo de papel o al margen de algún libro, de donde el autor las recogía para organizarlas. Uno de los aforismos de *Il faut porter ses vices...* —por ejemplo— dice simplemente así (cito la traducción de rss): "Geo Ostensoir, llamado *Royal Splendor*"; se refería a un muchacho amigo mío, de nombre Jorge Custodio, que le presenté a Moro, el cual quedó deslumbrado, pues efectivamente había motivo para ello. De ahí, los dos apodos que le dimos a ese muchacho y la nota en que Moro los recoge. Por razones que atañen a mi propia biografía, recuerdo exactamente la fecha —enero de 1953— de un encuentro que no tuvo secuelas, pues, a raíz de mi presentación, *Royal Splendor* desapareció del cielo de Lima, por lo menos de nuestro cielo, y nunca más, ni Moro ni yo, lo volvimos a ver. Bas-

III

Paso a algo que, en definitiva, es lo que más importa: toda vez que la obra de Moro, gracias al INC, se está volviendo más asequible a un público también mayor, quiero **hablar de la lectura de la misma que el Prólogo de RSS sugiere**, y que, por lo que conversé con él, parece haber compartido quien estaba sentado junto a mí en la tribuna del Instituto Nacional de Cultura el día de la presentación del libro.¹⁴

Dicho Prólogo afirma, en buena cuenta, dos cosas de las cuales discrepo totalmente: en primer lugar, que "la fuerza de *La Tortuga Ecuestre*" —la única colección española de Moro— sería "a todas luces superior a su obra en francés", a pesar de ser ésta mucho más cuantiosa así como mucho más extensa en el tiempo; en segundo lugar, que la misma poesía francesa habría seguido una curva, culminando en la "etapa mexicana", la "más accesible y feliz", especialmente a través de *Le Château de Grisou*, el "libro más hermoso y sostenido de toda la obra de Moro",¹⁵ pa-

taría para justificar el que yo incluyera los aforismos de la serie en que figura "Geo Ostensoir", dentro del conjunto de los *Ultimos Poemas*, en página ligeramente anterior a la de los, de verdad, *últimos versos* de Moro: *Le chapeau sur Trafalgar Square*. El que RSS haya desplazado dicha serie, para disponerla como final del libro y de la obra toda de Moro, resulta aún más enojoso cuando llega a cerrar la *Obra Poética I* con un verdadero *sinsentido*. Efectivamente, RSS traduce el "Reviens-moi fantôme de mes nuits. Revois-moi que je me trouve", que es el último aforismo de la serie, por: "Vuelve a mí, fantasma de mis noches. Vuelve a verme *que yo me encuentro*" —lo cual, en la parte por mí subrayada, que viene a ser la línea final de todo el libro, no quiere decir absolutamente nada (la traducción exacta debiera haber sido: "para que yo me encuentre").

14. Se trataba de Ricardo González Vigil, pues ni Ricardo Silva Santisteban, ni otras figuras limeñas que el INC invitara al acto, habían podido concurrir.

15. RSS se cuida de agregar: "con lo cual no quiero decir que es el mejor"; ya hemos visto que, "a todas luces", para él, el mejor no podía ser sino *La Tortuga Ecuestre*, por tratarse del único escrito en el idioma "materno" del poeta.

ra luego empezar a sufrir un "descenso", que se haría ya sensible en *Pierre des Soleils*,¹⁶ y se acentuaría, a partir del segundo "regreso" a Lima, tanto en *Amour à Mort* como en *Trafalgar Square* y en los últimos poemas.

Desde luego, cada quien puede leer a un poeta de acuerdo con su sensibilidad propia, pero, en el presente caso, tratándose de una edición que en cierto modo tiene carácter de *editio princeps*, juzgo, por lo menos, inoportuno que el editor presente como evidencias puntos de vista que le son eminentemente personales, nada objetivos, como quisiera dar la sensación: en suma que, con una misma pluma, exalte la "aventura individual y sin concesiones" de un "auténtico creador dentro de la poesía hispanoamericana contemporánea" y dé, asimismo, a entender que, no obstante, no es tanto "lo que perdura de esta aventura", ya que "parte de la fama que ha ganado" Moro ha "estado envuelta en el prestigio que le otorga su dificultad", "por estar escrito en otro idioma" que "el materno", "y además porque su textura" se ha vuelto, a medida, "más difícil de penetrar".

No seré yo quien niegue la *excelsitud* de *La Tortuga Ecuestre*, que fui el primero en celebrar en la *nota* antes citada, que integraba mi edición de 1957. Pero me parece absurdo decretar, escudándose en que "es importante el uso de la lengua materna en un poeta, lengua que fue también de sus ancestros y la de su tradición literaria", que Moro, en toda su obra francesa (que cubre unos veinticinco años y varios cientos de páginas) pudo alcanzar, a veces, "brillantez y excelencia", pero que, de todos modos, su escasa obra española (si descartamos lo que llamé su "iniciación melódica", y fuera de algunas composiciones dispersas, limitada a unos pocos meses y a un solo poemario) resulta más "atrevida", y consecuentemente más "intensa".

En una entrevista que, con motivo de la salida del libro del INC, se me hizo para el *Suplemento Dominical de El Comercio*, a una pregunta sobre el "misterio" que representa "la adopción que hizo Moro del francés como lengua de su poesía", respondí que tal "misterio" derivaba de una "vocación", lo que bastaba para quitarle mucho de "misterio"

16. Cabe anotar, ya que nadie hasta ahora —por lo menos que yo sepa— lo ha advertido, que ese título de Moro es de 1944-1946, más de diez años anterior a *Piedra de Sol*, de Octavio Paz.

y volver más bien "misterioso" el que, en una ocasión —precisamente la que originó *La Tortuga Ecuestre*— Moro haya abandonado el francés para adoptar el español como idioma poético.

No cabe duda de que el caso de Moro es un caso único, ya que los otros dos poetas hispanos que, en el ámbito de la *vanguardia*, han dejado una obra francesa de cierta envergadura —Huidobro y Larrea— se distinguen de él por haberle dedicado tan sólo una etapa de su actividad literaria: el primero, volviendo al español no bien regresó a Chile, después de sus años parisinos, en que, por lo demás, nunca había dejado por completo de usar la lengua de su infancia; el segundo, a la vez que abandonaba el francés, abandonando asimismo el verso y la poesía *stricto sensu*, para entregarse a investigaciones de tipo *teleológico*.¹⁷

Pero, por lo mismo que el caso de Moro es único, habría que tratarlo con más consideración: reconocer, en primer lugar, que la elección del idioma que será el de su poesía constituye el primer derecho del poeta, sin que haya "lengua materna" que valga como argumento en contra, aunque lo más corriente sea que los poetas se atengan, efectivamente, a la "lengua que fue también de sus ancestros y la de su tradición literaria"; luego, en segundo lugar, aceptar que, una vez que ha demostrado ser —como RSS lo admite para

17. Sobre el tema, estoy escribiendo un libro del cual Moro es figura central, y en el que, entre otras cosas, examino su singularidad con respecto, precisamente, a las figuras del chileno y del español. De todos modos, cabe aquí apuntar, como más próximo al de Moro, aunque su idioma "materno" era otro, el caso de Chirico, cuya "obra poética", si bien principalmente "en prosa", fue también escrita en francés; es conocida, además, la admiración que Moro le tenía a Chirico, manifiesta en la "pequeña antología" de su obra que, en México, organizó para los lectores de *El Hijo Pródigo*. No podemos tampoco olvidar que el francés sirvió, años antes, a Marinetti para lanzar el Futurismo —cronológicamente el primero de todos los *ismos*— a través de un *Manifiesto* publicado en 1909 en *Le Figaro*, y que sólo más tarde salió traducido al italiano. Alejándonos de la vanguardia y de la poesía hasta acercarnos a nuestros días y a otros géneros literarios, ¿cómo no citar asimismo nombres como los de Beckett y Ionesco, ambos integrados a la literatura francesa, por decisión propia, sin que nadie se preocupe de que su lengua "materna" sea el inglés o el rumano?

Moro— un “auténtico creador”, es él el mejor juez en la materia, de modo que resulta riesgoso para el crítico querer enmendarle la plana.

Moro, hasta el final, y más que nunca en los últimos años, no siguió fiel a su elección del francés sino porque la lengua *prima* de su poesía hacía tiempo que no podía ser otra que el francés, quedando el español como lengua *segunda*, en la que tuvo aciertos cuando acudió a ella, pero siempre consciente de que no era su verdadera *vía*, la que más íntimamente correspondía a su genio.

Con eso queda descartada la tesis de que, a pesar de ser mucho más breve, la obra española de Moro resultaría, por quién sabe qué milagro, superior “a todas luces” a su obra francesa.

En cuanto a que esta última habría culminado en *Le Château de Grisou* para, en seguida, empezar a “decaer” hasta llegar a “agostarse” —son expresiones del Prólogo de RSS,— nada igualmente más discutible. Sin duda, los poemas de *Le Château de Grisou* “son de más breve extensión, más contenidos y de versificación más regular” que los que irían a seguirle. ¿Será suficiente para que *Pierre des Soleils*, por ejemplo, tres años posterior, nos parezca un libro “menos coherente” y, en cierta forma, “subsidiario” del anterior?

El presupuesto en que estriba toda la argumentación de RSS viene a ser, en definitiva, que la poesía tiene que poder ser leída por cualquiera que sepa simplemente leer, y éste la “goce plenamente” ya en una primera lectura, como se puede “gozar” un chocolate que se le derrite a uno en la boca, sin que tenga que hacer el menor esfuerzo, ni, evidentemente, demostrar la más mínima *calificación*.

De ser cierto tal presupuesto, habría que recusar gran parte, y posiblemente lo mejor, de la poesía universal desde hace más de un siglo.¹⁸ No solamente eso, sino que, remontándonos en el tiempo, nos sería también forzoso decidir que Góngora —pongamos por caso— fue poeta inferior a Lope. No me voy a extender sobre las lecturas espa-

18. Moro tenía una especial devoción por Mallarmé, la cual fue creciendo con los años, y desplazando, en parte, la que tuviera por Rimbaud.

ñolas de Moro, pero puedo aclarar que él sentía mucho más afinidades con Góngora que con Lope,¹⁹ siendo su *gongorismo*, además, muy otro —mucho más hondo e iluminado— que el puesto de moda en España por la “Generación del 27”.

Hay lector y lector, y referirse *al* lector en general, como lo hace RSS a propósito de *Amour à Mort* (“muchas *alusiones* son crípticas y no llegan a comunicar plenamente al lector o a encantarle con su carga emotiva”), no creo que tenga mucho sentido. Considerar la “densidad” y el “hermetismo” como defectos en un poeta, para después advertir que arrastran consigo “cierta sequedad en el lenguaje” y “cierta rigidez de líneas y contención plástica en favor del sonido”, no pasa, por lo tanto, de una opinión subjetiva, que espero que aquellos para quienes Moro escribió sepan dejar de lado cuando empiecen a leerlo.

No olvidemos que el concepto de “poeta difícil” es un concepto sumamente relativo: a fines de los 40, cuando yo llegué a Lima, Eguren —el único poeta peruano anterior a su generación al cual Moro dedicó la más fervorosa de las admiraciones— era aún considerado por muchos como un “poeta difícil”, cuyos versos les permanecían tan “velados” como, hoy, los del último período de Moro, los que, sin embargo, se dedicó a publicar con un empeño que, por sí solo, merece todos los elogios.

Desde luego, para apreciar debidamente el problema de la poesía francesa de Moro, el primer requisito, para un lector peruano, es ser totalmente bilingüe, pues la poesía— es lo que la limita y, a un tiempo, la exalta como la primera de las artes— está íntimamente ligada al idioma en el que va elaborada. Propiamente, *toda* poesía, por el simple hecho de serlo, resulta *intraducible*, y fue ilusión de ciertos *vanguardistas*, como el mismo Huidobro y los discípulos que suscitó en España, los cuales felizmente no insistieron mu-

19. Admiraba igualmente la “musa heroica”, que tantos hoy juzgan por demás altisonante, del Divino Herrera, y todos sus amigos lo habrán más de una vez oído repetir, admirado, el principio del monólogo que abre *La Vida es Sueño* de Calderón —“Hipogrifo violento”, etc.—, una de las pocas secuencias poéticas que se sabía de memoria.

cho en el punto, "estimar que lo profundo de la poesía es lo que tiene de traducible".²⁰

Entre traducir una poesía tenida por límpida, y otra, al contrario, tenida por críptica en razón de su "rebuscamiento fónico", existe, de hecho, tan sólo una diferencia de grado en lo que atañe al *trabajo* del traductor.

En realidad, cuando se conozca algo mejor su producción de los años 1930-1938, se verá que, de un modo, por cierto, más difuso, ya era patente en Moro la tentación de *jugar* con las posibilidades subyacentes a la *forma* propia del francés. Armando Rojas, quien se ha lanzado a la tarea de verterla íntegramente al español, mucho podría decir sobre el asunto.

Queda que, en efecto, después de *Le Château de Grisou*, la "escritura de Moro se volvió cada vez más despojada y rigurosa" (la expresión es del mismo RSS, demostrando el contexto que, para él, mucho más que un elogio, encierra una censura). No por ello perdió lo que tenía de "deslumbrante", llena de "resplandores", ni tampoco significó que su creador haya "perdido el objeto de sus deseos" y la "pasión cósmica y deflagrante" que *envolvía* los "espacios" de *La Tortuga Ecuestre*, *Le Château de Grisou* y *Lettre d'Amour*.

Convendría, de cualquier manera, destacar el carácter especial de *Trafalgar Square*, donde RSS tiene razón en apuntar "la falta de un drama central", pero sin que dicha "falta" lo autorice a concluir que "la angustia que arrasaba el universo", en colecciones anteriores de Moro, habría entonces "desgastado el drama vital", para resolverse sólo "en trastocamientos gramaticales y en escenarios de un superrealismo" ²¹ trillado". Tanto *Amour à Mort* como los *suelos* posteriores, por poco que uno se adentre en su lectura, bastarían para desvirtuar semejante conclusión. Los tres poemas de *Trafalgar Square* representan —insisto— algo totalmente aparte hasta en la producción postrera de Moro: son como el desquite *poético* del *profesor* que, por necesidad, porque de un modo u otro hay que ganarse la vida, se ve

20. G. Diego: *Larrea traducido*, en *Juan Larrea: Versión celeste* (Barcelona, 1970).

21. ¿Hasta cuándo cierta crítica de lengua española, alineada detrás de G. de Torre, seguirá hablando de "superrealismo", cuando los propios creadores, y particularmente Moro, hace tiempo que naturalizaron "surrealismo"?

obligado a enseñar las primeras letras de un idioma extraño a alumnos a los cuales, más de una vez, no les importa un bledo aprenderlo. De alguna manera, aunque el registro sea diferente y el aspecto lúdico mucho más radical, se los podría relacionar con lo que, por la misma fecha, hacía Ionesco en una obra como *La Cantatrice Chauve*,²² parodiando las preguntas y respuestas de un curso de idioma, con lo que ya de por sí pueden ofrecer, fuera de todo contexto, cuando no de absurdo, de insólito, y asimismo los desvíos, aún más absurdos e insólitos, que suelen darles algunos educandos.²³

La traductora de *Trafalgar Square*, en *Obra Poética I*, no parece siquiera haberse dado cuenta de ello, por lo cual su traducción, no obstante los esfuerzos y el rompecabezas que habrá representado para ella, da la impresión de quedar al margen y no pocas veces llega a caer en errores manifiestos al no conseguir agrupar y cortar debidamente las secuencias semánticas de algunos versículos.²⁴

Con eso, creo haber dicho bastante para invitar al lector que quiera descubrir, sin limitarse a los más inmediatos, muchos de los tesoros que, sin duda, encierra la poesía de Moro, a que no tenga en cuenta la lectura que de ésta le propone su introductor, por lo que tiene de parcial, en todos los sentidos, y muy poco acordada a su verdadera singularidad.

Sospecho además, que si RSS puso tanto empeño, pese a las dificultades de todo género que encontró, en realizar

22. La experiencia que sustenta la *comedia* de Ionesco no es la del profesor, como en *Trafalgar Square*, sino la del alumno. Aunque la del profesor aparece en otra obra del dramaturgo rumano-francés: *La Leçon*.

23. Podría remitir también a una página maravillosa de poesía y de *humour* —que Moro conocía— sobre las relaciones entre profesor y alumno, de Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el País de las Maravillas*.

24. Daré un ejemplo sacado de “Le Cheval Oriental I”. El versículo: “—Nous mangeons aussi la partie bleue du ciel à gauche d'autres ont une même forme au masculin et au féminin”— está indudablemente compuesto de dos secuencias separadas y sin ligazón lógica alguna; el corte interviene entre “à gauche” y “d'autres”, lo que no vio la traductora, cuando escribe: “... a la izquierda de otras...”, organizando así en español una frase absolutamente ininteligible.

esa *Obra Poética I*, fue porque él mismo, más de una vez vislumbró que acaso tal lectura no era la más adecuada, a juzgar por algunas fórmulas de su Prólogo que parecen ir en contra de la tesis general que desarrolla— sea que confiese que la “última poesía” de Moro, “a la vez que en cierto modo inabordable”, “se despliega en múltiples haces de significación”; sea que, más sencilla y rotundamente aún, reconozca que “su abandono del surrealismo llevó a Moro a una escritura más libre”. Es cierto que, en esa segunda ocasión, como si tuviera miedo de su propia audacia, se apresura a agregar: “si pudiera hablarse de escritura más libre que la propugnada por el surrealismo”. Quitaremos nosotros la restricción declarando que, efectivamente, su ruptura con el surrealismo liberó a Moro y le permitió acceder a un tipo de poesía por, primera vez sin traba alguna, que vendría a constituir su poesía más *original*, y que, simultáneamente, lo llevaría hacia un tipo de expresión que algún día hará que se lo considere como un *adelantado* de la más radical poesía de hoy y de mañana, sin que eso en nada mengüe la grandeza de su *genio*, contribuyendo más bien a enaltecerlo.

No negaré que, por un tiempo más, la *dificultad* de su obra postrera ha de impedir que sean muchos quienes la *identifiquen* y, al mismo tiempo, *se identifiquen* con ella. Si-gue siendo más fácil, para la mayoría, mantener el *optimismo* de los años 20, cuando nació el surrealismo y Breton, entre otros, pensaba que la *revolución* podía llegar a disipar la *fatalidad* de la historia y abrir, para la humanidad, los caminos del Edén: “habrá una vez, etc.” Todas las *prosas* de Moro posteriores a su *farewell* al surrealismo, y contemporáneas de esa postrera etapa *poética* suya que estoy reivindicando, demuestran hasta qué punto, frente a la evolución del mundo en el ínterin, él había definitivamente renegado de toda fe en el futuro. “No se explica que el hombre pretenda llenar su soledad con ruido: la radio, la televisión, la arquitectura moderna son abyectos, abominables. El periodismo ya era suficiente como mecanismo eficaz de cretinización”, reza una nota de 1953; y habría que citar en su totalidad la admirable *Carta a Xavier Villaurrutia*, que concluye así: “El hierro y el cemento o la hoz y el martillo como argumentos definitivos para justificar la prodigiosa bestialización de la vida humana. Ese mundo no es el nuestro”.

Podríamos comentar la relación existente entre la *denuncia*, cada vez más crítica —lúcida y líricamente crítica— de los tiempos, y la creciente *velación* o *hermetización* de la poesía. Quien se dé al esfuerzo de *merecer* los poemas irá paulatinamente convenciéndose que el desapego del medio, que ambos fenómenos a su manera manifiestan, nunca dejó de correr parejas en Moro con la más estricta fidelidad a la vida: “la admirable, la pavorosa vida” de la misma *Carta a Villaurrutia*.

Por lo demás, ya en un texto de 1945, al año de haber roto con Breton, celebrando “el nombre de D’Annunzio”, contra los “incorruptibles guardianes de la llama revolucionaria”, Moro evocaba las *Pléyades* del Conde de Gobineau, que vendría a ser uno de sus libros de cabecera, y más especialmente lo que en esta novela se dice de los *Calenders, fils de Rois*. Remito a quien quiera saber más, a la aristocrática ficción del autor del *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas*.

IV

Antes de terminar, no puedo dejar de añadir algo respecto a una frase del Prólogo de RSS que, si bien de paso, toca el tema de la homosexualidad de Moro, con una condescendencia tampoco muy acertada que digamos, ya que huele a *proceso*, aunque con *circunstancias atenuantes* para el acusado: “Si ahora podríamos reprocharle a Moro no haber tenido la valentía de un Cernuda para publicar en vida ciertos versos de amor uranista, en su descargo le concederíamos haberla tenido para escribirlos y preservarlos, lo que es bastante”.

Hay el amor y hay la poesía. Sea homo o heterosexual, el amor es siempre un *tú* y *yo*, y en cuanto a la poesía, hay que juzgarla por su mayor o menor grado de *intensidad*, no por lo que tenga de más o menos directamente *confesional*.

“Cómo seré vivo,/ Tú muerto!...”; “puedo escribir así/ sobre ti/ y sobre mí y nada más/ qué tristeza/ tú y yo/ y nada más”: la primera cita pertenece a un fragmento ya antiguo de *Aloysius Acker* de Martín Adán; la segunda, a un

poema romano, mucho más reciente, de Jorge Eduardo Eielson. Adrede las extraigo de otros dos poetas *uranistas* del Perú. Cuando se publicó lo que el autor había salvado de su primera gran obra ¿algún crítico, acaso, disertó sobre sus peculiares tendencias eróticas? ¿Y quién censuró después al poeta de *La Rosa de la Espinela*, *Travesía de Extra-mares* o *La Mano Desasida* por no *confesarse* en sus versos? Lo mismo con Eielson: nadie, que yo sepa, en la época de su *Rolando*, insistió sobre lo que podía esconder de íntimo el flujo del *lamento*, y hay suficientes disfraces en los versos romanos que acabo de citar (“la puta del hotel/ rippetta, etc.”) para despistar a un lector mediano sobre el verdadero carácter del amor que en él se expresa.²⁵

Si salimos del Perú, pero no de la América Hispana, consta que la mayoría de los *Contemporáneos*, la única “generación poética que merezca tal apelativo en México, eran también homosexuales: basta leer algunos *nocturnos* de X. Villaurrutia —*Nocturno Amor* o *Nocturno de los ángeles*— para comprobar cómo la poesía puede tanto revelar como ocultar su secreto, según la sensibilidad de quien la lea, sin que eso nada tenga que ver con la calidad de su *mensaje*.

Ese aspecto “rabioso” que la crítica ha señalado en la poesía amorosa de Moro, y que la emparenta con la de Villaurrutia, si bien la *rabia* queda más contenida en el mexicano, basta para que ciertos lectores se enteren de su *secreto*. Nada impide que, entre los demás, algunos sientan hondamente la vivencia pasional que comunica, sin darse cuenta de que se trata de una pasión homosexual. Todo depende del lector, no sólo del poeta, y felizmente que es así, pues lo que vale es lo que *pasa* de poesía de uno a otro por medio de los versos, no la circunstancia —la anécdota— de tal o cual *signo*, que haya originado el poema.

Ignoro a qué “textos de amor uranista” alude exactamente RSS cuando le reprocha a Moro no haber “tenido la valentía” de “publicarlos en vida”. No vuelvo sobre lo que más arriba indiqué de las condiciones en las cuales Moro

25. Ya que he mencionado a M. Adán y a Eielson, señalaré que el primero fue, además de Westphalen, el único poeta peruano contemporáneo suyo por quien Moro sentía un verdadero aprecio. En cuanto al segundo, Moro sólo llegó a conocer su primera época, la de su retórica algo rilkeana, más aprendida, por cierto, que sentida, la cual no le llegó a despertar mayor interés.

publicó lo que pudo publicar de su poesía. De los tres títulos que lanzó, *Lettre d'Amour* es calificada en el Prólogo de *Obra Poética I* de "obra maestra" de la "poesía contemporánea" con el siguiente comentario: "El amante ideal de *Le Château de Grisou* aparece definitivamente perdido. La felicidad que se encuentra donde está el amado se ha perdido, y éste aparece oculto en un cúmulo de imágenes que..." Interrumpo aquí la cita, pues no me interesa discutirla. Sólo advierto que, al referirse tanto a *Le Château de Grisou* como a *Lettre d'Amour*, obras ambas editadas "en vida" de Moro, rss habla de *amante* o *amado* en masculino, lo que supone que, si bien los versos no son directamente explícitos, algo ha de haber en el clima que los baña que delata el carácter *uranista* de los mismos.

Sería fácil mostrar que tal carácter resulta mucho más sensible aún en colecciones como *La Tortuga Ecuestre o Amour à Mort*, que hemos visto que permanecieron inéditas hasta la muerte de Moro, no porque éste haya querido guardarlas escondidas, sino porque, en un caso como en el otro, le faltó la oportunidad.²⁶

Aparte de la "rabia", en sí típicamente homosexual (lo que no excluye, desde luego, que no pueda darse en el otro amor) que manifiestan, cualquier lector que no sea un lector cualquiera no tendría más que fijarse en el "demonio nocturno", junto con el *bestiario* del que va acompañado ("el cernícalo", "el milano", y, sobre todo, "el tigre"), de la primera colección, y en tanto "oiseau lutteur" o "oiseau de proie", así como en la "dioscuromachie" de la segunda, para quedar *enterado*. Podría agregar, asimismo, la presencia, en dos composiciones de *La Tortuga*, de "Luis II de Baviera", en su primera aparición al lado de Armodio, Nerón, Calígula, amén de Agripina, y, línea más abajo, de "Antonio", "Cretina" y "César": es decir el *amado*, el *amor* y el *amante*, los tres reunidos en un verso.²⁷

26. De todos modos, seis poemas de *La Tortuga*, por lo menos, entre ellos el que nombra a "Antonio", habían salido en revistas "en vida" de Moro: respectivamente en *El Uso de la Palabra* (Lima, 1940), *El Hijo Pródigo* (México, 1944) y *A Partir de Cero* (Buenos Aires, 1952).

27. Concretamente, *Cretina* era la *tortuga* de Moro: una tortuga con cierta trayectoria poética, ya que había firmado una de las sentencias que figuraban en el *catálogo* de la *Exposición* de la Aca-

No voy a continuar. Simplemente haré observar, ya que hablé del tema, que la *homosexualidad* nunca fue bien aceptada entre los *surrealistas* de la primera hornada, para quienes "el amor loco" o "el amor sublime" habían de entenderse siempre en su forma más ortodoxa, a pesar de que varios de sus inmediatos *antepasados* —y no los menores: Rimbaud, Nouveau, Lautréamont, Jarry— ostentaron una imaginación "a todas luces" homosexual (tratándose de poetas, es la imaginación lo que interesa, no los detalles más o menos *picantes* de su humano existir), y, asimismo, de que el mayor *prosista* del grupo, a quien no se le ha dado aún la importancia que merece, René Crevel, era también uranista, muy amigo de Marcel Jouhandeau (otro de los autores predilectos de Moro),²⁸ quien después del suicidio del autor de *Babylone*, en plena juventud, en 1935, no vaciló en atribuir el acto a las contradicciones que le impusieron su pertenencia al "grupo surrealista", con la confusión que en ese entonces reinaba entre "el amor, la poesía, la ciencia y la revolución",²⁹ y, por otra parte, sus apetencias, sus inclinaciones íntimas.

Es probable que la reprobación de Breton y los suyos por un amor que, aun con sus características propias, puede ser tan "sublime" o tan "loco" como el que une a un hombre y una mujer, no poco contribuyó a apartar a Moro del surrealismo, sobre todo cuando, en México, vivió una amistad apasionada con Xavier Villaurrutia, Agustín Lazo y otros poetas y artistas ligados a los *Contemporáneos*.

En honor a la verdad, agregaré —y será mi conclusión— que, no obstante haberse opuesto más de una vez a Moro, tanto en París como en México, en relación con las dos caras —digamos— del amor, el más furibundo enemigo de la homosexualidad entre los surrealistas, Benjamin Péret, fue

demia Salcedo, Lima, 1935. Se volvió, entretanto, el animal totémico del poeta: de ahí, más tarde, el título *La Tortuga Ecuestre*, y también que, en el poema aquí citado, "Cretina", figure entre "Antonio" y "César" como símbolo de su *amor*.

28. Moro consideraba *M. Godeau Intime*, la obra maestra de Jouhandeau, como una de las dos *prosas* máximas de la literatura francesa de la primera mitad del siglo, siendo la otra —huelga precisarlo— la novela de Proust.

29. El último libro publicado por Crevel se titulaba: *Au Carrefour de l'Amour, la Poésie, la Science et la Révolution*.

uno de los primeros en reconocer el alto valor poético de Moro, y siguió demostrándole su admiración hasta el final, mucho después de que él se alejara del surrealismo, ya que, cuando en 1957, publiqué en París *Amour à Mort*, el poeta de *Feu central* me escribió para que nos encontráramos y yo lo autorizara, como editor del libro, a reproducir varios poemas en la antología, muy selectiva, que estaba preparando para una editorial italiana, y que saldría en vísperas de su muerte, bajo el título *La poesía surrealista francesa*, ed. bilingüe, Milano, 1958.

[Abidjan, Junio de 1981]

LECTURA DE PURGATORIO : POR DONDE COMENZAR / RODRIGO CANOVAS E.

Raúl Zurita

PURGATORIO. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1979.

Este trabajo es un primer ensayo de lectura de *Purgatorio*, escrito por Raúl Zurita. La crítica oficial chilena ha celebrado esta obra de un modo bastante tendencioso: aplaude el valor artístico de algunos textos y censura la viscosidad de otros. Esta descalificación es explicada en un lenguaje médico: hay cuerpos saludables, que irradian pureza, y hay cuerpos enfermos, cuya visión repugna. La crítica abandona el texto malsano al silencio y se dedica a las secciones 'puras' del libro. La crítica nos dice que estos textos emocionan; pero cuando nos quiere explicar los procedimientos poéticos y culturales que generan esta emoción, confiesa asombrada que no los puede explicar. Así, este comentario se transforma en otro silencio. Este asombro es el síntoma de una mala conciencia: la crítica teme que la explicación ensucie la transparencia del texto; es decir, teme que el texto puro no sea tan santo. El silencio deviene una precaución ideológica: a nivel individual, el sujeto no quiere reconocer la imagen del otro como distinta; a nivel cul-

tural, entonces, no quiere cruzarse con otros discursos. Y, sin embargo, no puede dejar de emocionarse. Esta emoción es el registro sublime del regreso de lo reprimido. Nuestro comentario de "El desierto de Atacama" —cf. *Purgatorio*, pp. 29-39,— texto 'puro', pretende ser el registro escritural de ese regreso.*

o. "El desierto de Atacama" se construye como un conjunto de operaciones sígnicas que generan su propio espacio. Este espacio significativo es producto de una actividad textual que transforma un sistema fijo de signos en una red fluctuante. Actividad del texto que implica desarticular un sistema discursivo represor para generar el discurso censurado por ese sistema. "El desierto..." es, entonces, un espacio textual que recupera y da forma a una lengua censurada, a la vez que ensaya un registro posible del habla de esa lengua. Este cambio de signo engendra un nuevo sujeto, es decir, postula de un modo diferente la relación del hombre con su palabra, lo cual significa postular un mundo nuevo. En síntesis, "El desierto de Atacama" propone la subversión de un paisaje, no sólo poético, sino cultural. Especificaremos este gesto mediante el estudio de los procedimientos de articulación del texto, derivando las nociones de sujeto y de cuerpo social del discurso que los genera.

i. *El desierto es un blanco*

"El desierto de Atacama" hace circular de un modo productivo los soportes materiales de la escritura, incluyéndolos activamente en la construcción de un mensaje. Así, por ejemplo, la diagramación del texto otorga cuerpo y color al blanco transparente, generándolo de un modo simultáneo como un fondo fijo para la forma móvil de las letras negras y como una forma móvil que fija el mensaje de esas letras —al organizarlas sintácticamente mediante su espaciamiento. Así, el blanco significa su color y este color constituye el sistema de puntuación del mensaje en negro. En resumen, en una de sus vías, "El desierto de Atacama" es la construcción semántica del blanco de la página. Este blanco es un

* "El desierto de Atacama" se publicó en HUESO HÚMERO Nº 9. (N. de la R.).

signo poético superdeterminado. A nivel literal, es la hoja transparente, un espacio vacío que, a nivel simbólico, señala la carencia constitutiva del mensaje en negro que sostiene. En efecto, a nivel textual, el gesto vacío del blanco de la página es equivalente al gesto destructivo que realiza el mensaje de las letras con sus significados. El texto *se resuelve en una analogía proporcional*: la pantalla blanca sostiene una imagen que se borra. A continuación, señalaremos algunos procedimientos poéticos que ejercitan la abolición de las imágenes de este discurso.

ii. *El blanco es el otro de mí mismo*

El mensaje de los desiertos problematiza la estructura lógica del lenguaje. Su composición poética es un extraño tejido mental que socava los principios tradicionales que sostienen la codificación de la palabra. Ejemplifiquemos esta operación a través del estudio de la estructura de "El desierto de Atacama V" (cf. *Purgatorio*, p. 36).

Este desierto —al igual que los demás— se construye según el procedimiento de la 'cota poética': su último grupo de sintagmas es el resultado paradigmático de los sintagmas anteriores. Este último conjunto es un modelo reducido de producción de significaciones, pues procesa un material anterior, a través de una lógica determinada, produciendo un material nuevo. Por lo tanto, cumple el rol metalingüístico de lectura de una escritura y de re-escritura de ésta, constituyéndose como la memoria que el texto guarda de sí.

Traduzcamos la lógica transformativa de esta cota a un esquema. Copiemos la parte pertinente del texto:

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

He aquí el esquema:

$$\begin{array}{l} \text{Si } A \in B \rightarrow C \neq A \\ \text{Si } A \notin B \rightarrow C = A \end{array}$$

es decir:

Si A pertenece a B entonces C es distinto de A.

Si A no pertenece a B entonces C es igual a A.

Uno de los nódulos semánticos de este desierto V se condensa en la oposición aquí/allá. Si hacemos circular esta oposición en la fórmula —siendo A, aquí; B, el par aquí/allá; y C, allá— el resultado es el siguiente:

Si AQUI ε AQUI/ALLA \rightarrow ALLA \neq AQUI

Si AQUI $_{no\varepsilon}$ AQUI/ALLA \rightarrow ALLA $=$ AQUI

es decir, si el demostrativo aquí pertenece al par aquí/allá, entonces decir allá es opuesto a decir aquí y si el demostrativo aquí no pertenece al par aquí/allá, entonces decir allá es lo mismo que decir aquí.

Pregunta: ¿dónde está el desierto de Atacama?: ¿está aquí o está allá? Aquí y allá son demostrativos de ostensión que sirven a la categoría de persona para crearse un contexto lingüístico. Lo que se interroga, entonces, es la posición del sujeto en relación a su discurso. En efecto, ¿quién habla en este texto?

A nivel manifiesto, las categorías pronominales se desplazan desde *tú* a *uds.* y de *uds.* a *nosotros* (“Di tú... Como el viento siéntanlo... Mírenlo... y nosotros nos veríamos...”.) Más estrictamente, hasta antes de la cota el texto dialoga en el ámbito circular yo/tú. Esta correlación está regida por la primera persona. La espiral poética permuta la correlación yo/tú por un ‘nosotros a través de un él’. En este caso, el nosotros no constituye la ampliación de un yo, sino más bien su reducción y autonegación: en vez de una marca personal, obtenemos la marca de la no-persona. En la última línea el yo es tragado por “el color de esta pampa”, es decir, es constituido desde el desierto de Atacama, que es, lingüísticamente, la tierra de Nadie.

Al reducir la categoría de persona a nuestra fórmula —siendo A, yo; B, la correlación yo/tú; y C, él— el resultado es el siguiente:

Si YO ε YO/TU \rightarrow EL \neq YO

Si YO $_{no\varepsilon}$ YO/TU \rightarrow EL $=$ YO

Retomemos: la ubicación de la pampa (¿aquí o allá?) depende de la persona que la señala; pero esta persona depende de la ubicación flotante y vacía de la misma pampa,

lugar Ninguno de la no-persona. Ahora bien, si traducimos "el color de esta pampa" como "el blanco de esta hoja", entonces el sujeto no es más que una letra impresa sobre la página, un fino relieve en el vacío de la luz: la creación de la subjetividad material a través de la práctica de la escritura.

En síntesis, este texto subvierte el discurso poético de la primera persona, proponiendo la equivalencia de las oposiciones lógicas que sustentan el yo, creando así un espacio donde yo es un otro. Si él es yo, entonces allá es aquí y arriba es abajo.

Concluyendo, el texto de Zurita —todos— propone la siguiente permutación: en vez del yo de mi discurso, el modelo inconsciente que lo diseña para mi engaño.

iii. Paisaje borrado, paisaje recuperado

La subversión del sujeto significa una subversión del paisaje cultural en que éste está inmerso. Así como el yo es retrotraído al espacio no-personal que lo constituye, el paisaje que habita ese yo es transformado en un espacio de silencio. En efecto, el paisaje chileno es concebido en una disyunción cartográfica: Chile o los espacios habitados por el yo / el desierto de Atacama o los espacios vacíos de Nadie. Es decir, el texto semantiza ideológicamente nuestra geografía, poniendo en tensión dos sistemas antagónicos de signos: a nivel semiótico, el discurso-producto de los significados y la escritura producida por la red significativa de ese discurso; a nivel semántico, el discurso oficial de la cultura chilena y el discurso clandestino que la socava; y, a nivel del sujeto colectivo, el cuerpo social represor de un yo y el cuerpo censurado que habita en el silencio de esa sociedad. El texto conjuga esta disyunción mediante un acto metonímico subversivo: la parte asimila al todo, borrándolo del mapa; es decir, a nivel topográfico, el vacío del desierto ocupa Chile, que es lo mismo que decir que el discurso inconsciente de la letra fractura el orden real del discurso represor de una sociedad. Atacama se impone a Chile como el regreso de lo reprimido. El signo del desierto adquiere entonces una valencia ideológica: su tejido tiende una red que libera un cuerpo fragmentado, aboliendo la imagen que lo censura.

En síntesis, los desiertos modelan un espacio de lectura que recupera el discurso censurado de un cuerpo social.

Este cuerpo extraviado construirá su habla desde la elaboración y transformación de dos estereotipos culturales: el discurso patriótico y el discurso evangélico.

iv. *Por la Patria...*

¿Cómo generar el habla de un discurso cultural censurado? Quizás sea ésta una de las preguntas que permite situar la especificidad del texto hispanoamericano. Zurita ensaya la siguiente respuesta: lo censurado habla en la medida que utiliza el mismo sistema de representaciones ideológicas que la censura. La generación de esta habla inaugura un discurso cuyo rasgo distintivo es el de concebirse como un texto poético 'nacional'.

En nuestra cultura, existe un repertorio de signos vacíos que crean una precaria unanimidad en el auditorio nacional. Nos referimos a los registros emblemáticos de un país —el himno patrio, su bandera y su escudo. Las sociedades represivas se caracterizan por manipular obsesivamente los emblemas. Estos se despliegan entonces como símbolos de un discurso ideológico coherente: los signos nacionales devienen signos nacionalistas.

En uno de sus registros, el paisaje del desierto de Atacama es una cita de emblemas ya vistos, dibujados o escritos. Ejemplifiquemos este gesto citacional leyendo rápidamente el fragmento final de "El desierto de Atacama III" (cf. *Purgatorio*, p. 34). Copiemos ese fragmento:

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

Ya hemos señalado cómo los desiertos anulan las oposiciones lógicas que ubican espacialmente a un yo en su discurso. Del mismo modo como aquí = allá, abajo = arriba; es decir, Chile es Atacama y el desierto (de abajo) es el cielo (de arriba), un cielo azulado sostenido en la transparencia del aire. Y si el desierto es azul, entonces, es el Oasis Chileno, el Edén del Cielo. En otras palabras:

Puro, Chile, es tu cielo azulado
puras brisas te cruzan también

y tu campo de flores bordado
es la copia feliz del Edén.

"El desierto..." se construye con la misma retórica y el mismo repertorio de imágenes que anima nuestro himno patrio. Es como si escucháramos una versión libre de la Canción Nacional, una versión que recorta en una sola imagen a un país, su himno y su bandera.

¿Qué ha pasado? La escritura poética se apropia del repertorio emblemático manipulado por la cultura oficial, dándole un sentido diferente. En la medida que utiliza el mismo léxico que el discurso hegemónico, evita la censura; y en la medida que inscribe ese léxico en una constelación ideológica de signos diferente, produce la autocensura del discurso hegemónico. En síntesis, los desiertos generan su voz en tanto movilizan poéticamente algunos signos diferenciales que señalan el patriotismo; es decir, cuando producen una escritura que se define como 'nacional'.

v. ... en el nombre de Cristo, la locura de mi obra

Los desiertos realizan dos operaciones textuales: construyen un espacio de lectura que recupera un corpus discursivo censurado por la sociedad y generan el habla de ese cuerpo, habla que se modela a partir del sufrimiento corporal que la determina. Esta segunda operación evangeliza el desierto: la nueva voz se proyecta como una cita de la crucifixión de Cristo (cf. VII en *Purgatorio*, p. 38). A nivel de citas, entonces, el texto nacional es inscrito en el discurso de la tradición religiosa. ¿Por qué? Es como si fuera necesario acudir a una sólida tradición para devolver la imagen a un discurso fragmentado; es como si el sujeto de ese discurso buscara amparo en la imagen de Cristo, para retratarse en ella. Sin embargo, "El desierto..." hace circular el mensaje humanista-cristiano de un modo particular: el sujeto habla en la medida que sufre en carne propia el dolor del otro; es decir, en tanto sacrifique su cuerpo a una experiencia de dolor. Deducimos, de esta imagen, una concepción de la escritura: ésta es la transposición sublime del cuerpo del dolor. ¿Cuál es este cuerpo? En Zurita, es el corpus de discursos marginales que han sido censurados y puestos en el espacio de la sin-razón, enclaustrados en el Hospital de la Locura. *Purgatorio* es la explosión del si-

lencio de ese discurso: el sujeto textual de los desiertos teje la voz de un Artaud sublime.

En síntesis, el texto utiliza el mensaje de Cristo para proponer la locura de su obra.

o. Concluycamos: *Purgatorio* genera un espacio significante que organiza su material a través de la figura del quiasmo: su escritura constituye aquel punto ciego en el cual los códigos culturales regentes se ausentan y las prácticas censuradas se manifiestan. Este punto ciego se proyecta como el negativo fotográfico de una nueva mirada perceptiva, el revelado de una imagen generada desde los mismos códigos que la socavan.

SANCHEZ LEON: LA MADUREZ ALCANZA AL POETA / PETER ELMORE

Abelardo Sánchez León

OFICIO DE SOBREVIVIENTE. Lima, Mosca Azul Editores, 1981.

Abelardo Sánchez León (Lima, 1947) aporta una voz singular en el concierto de la poesía peruana surgida alrededor de los años 70. Esta década, signada por el entusiasmo grupista de Hora Zero y adláteres, vio aparecer también a unos pocos poetas insulares (José Watanabe, Antonio Cillóniz, el propio Sánchez León) que prefirieron el ejercicio individual del oficio poético a la estridencia de los manifiestos "urgentes". La insularidad de Sánchez León —y es importante resaltarlo— obedece también a su extracción de clase burguesa y a su pertenencia a un universo cultural refinado. Los poetas de Hora Zero, por su parte, procedían mayoritariamente de pequeñas ciudades de provincia y, clasistamente, se reclutaron en los estratos más pauperizados de la pequeña burguesía: este sello de clase y su origen provincial no explicarían, eventualmente, el rechazo a la ciudad y al sistema desde la óptica del individualismo exacerbado propio de los grupos sociales en disolución y carentes de proyecto histórico propio.

A diferencia de la mayor parte de los poetas del 70, Sánchez León testimonia el malestar de los individuos críticos al interior de un conjunto de instituciones caducas y fosilizadas, conjunto al cual rechazan pero del que no quieren (no pueden) sustraerse. Desde la doble y paradójica situación del individuo existencialmente marginal pero socialmente instalado en la pequeña burguesía acomodada, Sánchez León explicita una situación de destierro, un desarraigo que es diferente al del inmigrante provinciano acuciado por penurias estrecheces económicas. Desde ese peculiar y ambiguo destierro, Sánchez León realiza una poesía del desaliento y del disgusto de vivir en una realidad enclaustrante y empobrecedora. La poesía, sin embargo, no constituye el puerto ideal desde el que esta realidad es exorcizada; se trata más bien de una instancia en la que se refuerza con lucidez ese malestar del cual hablaba líneas atrás. El propio Sánchez León se encarga de explicitar esto cuando declara: "Debe ser el origen burgués de la mayoría de los poetas peruanos, que ubica su preocupación política en lo ético, teóricamente, pero en la práctica es conscientemente contradictoria, blanda y deficiente. De allí que crea que ser poeta en el Perú es estar en una posición bastante incómoda".¹

Abelardo Sánchez León, en la poesía peruana actual, representa la actitud de alejamiento espiritual extremo respecto del medio en el que se desenvuelve. A lo largo de su obra publicada (*Poemas y ventanas cerradas*, 1969; *Habitaciones contiguas*, 1972; *Rastro de caracol*, publicado en 1977 pero escrito entre 1973 y 1975; *Oficio de sobreviviente*, 1980) el poeta ha ido desarrollando una serie limitada de tópicos, ligados a la rutina, a la crítica de la institucionalidad vigente (en especial a través de la crítica a la familia), a la reflexión sobre la identidad personal en una sociedad despersonalizadora y alienante. Sánchez León se ha mantenido siempre leal a su problemática y la evolución de su poesía se mide no tanto por la evolución formal (él mismo expresa: "No rompo moldes ni abro nuevos caminos de expresión, experimento muy poco o nada. Yo sólo me siento a escribir lo que salga")² sino por las distintas estancias a las que arri-

1. En: Oviedo, José Miguel: *Estos 13. Poemas, documentos*. Lima, Mosca Azul Editores, 1973. Pág. 151.

2. *Ibid.* 153-154.

ba en el proceso de maduración personal. De hecho, la diferencia esencial entre *Poemas y ventanas cerradas* y *Oficio de sobreviviente* es la que media entre la adolescencia conflictiva y la madurez igualmente conflictiva.

El lenguaje de Sánchez León prosigue en este último libro las características que tipificaban sus libros anteriores: el discurso fluye en versos sumamente largos, con frecuentes encabalgamientos, produciendo la impresión de un ritmo cercano al de la prosa; la imaginería poética está prácticamente ausente en el lenguaje austero y coloquialista de Sánchez León, quien opta por el expediente de otorgarle jerarquía simbólica a las anécdotas trágicas y cotidianas. Las metáforas, estrictamente hablando, están casi ausentes, excepto en el caso de estar ya lo suficientemente trilladas como para no parecer artificio poético. El léxico "oficial" de la poesía no encuentra alojamiento en el verbo de este poeta descarnado y crudo, que no aspira a gustar sino a exactamente todo lo contrario: a producir en el lector un asco equivalente al suyo ante una realidad que no tiene nada de poética y sí mucho de pésima prosa. Se ha pensado ubicar a Sánchez León en la órbita de la anti-poesía; para ello parecen contribuir su deliberado prosaísmo y su admiración por el chileno Enrique Lihn. Sin embargo, y aun considerando poemas que tematizan la desconfianza ante la palabra poética, como "A la sombra de Calígula", de *Rastro de cacacol*, Sánchez León no aspira a hacer una poesía contra las tendencias estéticas dominantes (una poesía teórica, en última instancia); su proyecto es el de graficar una situación existencial y no el de renovar la poesía, como él afirmaba en declaraciones antes citadas.

Su último libro, *Oficio de sobreviviente*, parece extraer su título del *Oficio de vivir*, del italiano Cesare Pavese, gran poeta del destierro existencial y del desaliento. El poeta retorna al lugar de origen, afincado ya en las responsabilidades y rutinas de la edad madura y su ojo crítico y solidario se cierce sobre la miseria vital de la pequeña burguesía, masificada y solitaria; sobre la familia, estática y tradicional; sobre sí mismo, descontento y auto-censurado perdedor de ilusiones rebeldes de la adolescencia.

El libro que reseñamos se divide en tres partes de similar extensión: la primera, "En cara", realiza básicamente un

autorretrato poético en el que domina una nota de amargura autocrítica; la segunda, "La glorieta", une al poeta, ahora padre de familia y hombre integrado al sistema productivo, con las "pequeñas gentes" solitarias y mediocres; la tercera y última parte, "Arroyo", gira sobre los problemas de la opción activa o la pasividad en el marco de una sociedad deshumanizadora y sublevante. Sin recurrir a un tono épico y triunfalista, el poeta asume una actitud de ruptura ética, si no política, con el orden de cosas existente.

"En cara", la primera sección del libro, se inicia con el poema que le da título: el poeta realiza un juicio introspectivo a partir de una situación en la que las aspiraciones juveniles han quedado truncas; describiéndose con honda insatisfacción señala: "Sin distingos, esa masa de acné entre la barba de algunos días/hace más saltones los ojos,/ los labios más delineados, las cejas encorvadas. Sé bien qué es mirarse a la cara pues demoro en hacerlo".

El tema del retorno, dominante en esta parte del libro, se esclarece a través de la parábola presente en "Los bigotes del salmón": "Cuando llegaste a Saint Lazaire/ no conocías la historia del salmón/ ni cuánto tarda en envejecer en su recorrido./ Luego supiste que regresa maltrecho para morir al fondo de su pozo".

El lugar al que se ha vuelto no se ha modificado en lo sustancial, la rutina prosigue marcando la existencia diaria y es sobre ella que el poeta habla: "No todo son revoluciones ni terremotos,/ no todo brilla como el sueño encima de la montaña" ("De vuelta a casa").

Las expectativas de la juventud parecen imprecisar al poeta instalado en la inanidad de la vida diaria. En "La golondrina del verano- 67-68" dice: "Nunca me diste la oportunidad de treparme al tren de la historia,/ famosa frase que inquietaba mi espíritu". Esa imposibilidad de comprometerse es la que deja como saldo al individuo derrotado y lúgubre de "La última comida": "La imagen de quien cava su fosa es mía./ Qué puede dar lástima si lo valioso se dejó consciente y a voluntad".

Con violencia, sin hacerse concesiones, el poeta hace un balance de sí mismo en el que no hay lugar para la conmisericordia: es la indefinición, la inercia, las que han conducido al autor a esta fase de su malestar.

La segunda sección, "La glorieta", eleva a un plano primordial un elemento ya presente en la sección anterior: la solidaridad con aquellos desterrados que el poeta, fraternalmente, encuentra semejantes porque también viven la soledad y la frustración de sus esperanzas. En el poema "La glorieta" se habla de un "caballero solo", un alter ego envejecido del poeta: "Ella murió años después, infeliz en su matrimonio./ Lo engañó como se hace con los niños,/ para decirles verdad y mentira alternadamente,/ para llorar seguro sobre esos vestidos de lino en los veranos/más calurosos,/ dejándolo como ahora lo he visto de a oídas, caballero solo".

En otro poema, "Haciendo memoria", se encuentra también un personaje similar, un anciano solitario: un ser simbólico porque posee únicamente un pasado y su soledad para lamentarlo. Los versos finales de este poema dicen: "Nebuloso me fui quedando con mis propias sombras, mis balbucesos,/ el vejete ése que vive en los altos era por fin yo,/ la imagen última que tarda en desaparecer por los corredores/ del fondo".

La conciencia de ser ya un miembro más de la institucionalidad a la que rechaza y el sentimiento de culpa que aflora de esta conciencia se hacen palmarios en el poema "Lechos baldíos": "Soy yo, hijos, quien no supo encontrarle dignidad a la existencia,/ me hizo así, lo que fue su padre/-no indaguéis/-no claméis-". La inserción en una totalidad desgarrada, la certidumbre de no ser un "maldito" baudeleriano sino apenas un testigo de parte en una miseria existencial propia y colectiva, signa esta segunda sección del poemario.

La tercera y última sección del libro, "Arroyo", se ubica en el centro de una reflexión ética sobre la necesidad de optar (y la dificultad de hacerlo) en un ámbito social marcado por la explotación y la deshumanización. El poeta no diseña una alternativa política frente al orden existente pero resulta claro que la pasividad es una manera de conciliar con un sistema que mutila las potencialidades humanas, haciendo de la vida un precario e insatisfactorio "sobrevivir".

El poema "Arroyo", que inicia esta sección, encuentra al poeta aún sumido en una ambigüedad paralizante. Frente a la disyuntiva "asumir-negar", él se sitúa en una posición intermedia: "He negado lo que he asumido,/ habito en el lin-

dero que la cabeza me permite, sin acción,/ única manera de constatar que acá se estuvo y se está".

Sin embargo, existe ya una convicción fuertemente internalizada: la degradada existencia de los individuos en la sociedad actual no se debe a la incapacidad intrínseca de esos mismos individuos sino a su sumisión. El poema "Mueve la cola" desarrolla esta idea con un agresivo sarcasmo, cuando postula: "Ten menos siempre, sé menos feliz,/ que cuando compare sea él ganador,/ imítalo con el agrado de las manos, y/ revuélcate en su reino recogiendo lo que en gracia, compasión y humor/ decida lo que es tuyo para servirlo mejor".

En otro poema, "Fray Luis y el baño del Queirolo", el poeta atestigua que vivimos una época que nada tiene de heroica ni apasionada. De esa conciencia de no estar situado en una realidad maravillosa surge la estética de lo feo en lo cotidiano, cuya plasmación estilística es el prosaísmo consecuentemente aplicado en todo el libro (y en toda su obra anterior). En unos versos del poema antes nombrado señala la falta de espíritu épico de nuestros tiempos (y de nuestras existencias particulares) cuando dice: "Acá no hay ningún cantor de gesta,/ alguien que lírico se alce ataviado de luces,/ robusto y ejemplar sobre un potro brioso".

El poema final del libro, "La Paz y la Guerra", resume las constantes temáticas del poemario al otorgarle al asco de vivir en una realidad antihumana la salida de la rebeldía, del descontento activo; este descontento activo, tal como lo formula el poema, abarca un espectro de alternativas que van desde el alejamiento crítico frente al sistema hasta la asunción de un proyecto revolucionario. En unos versos particularmente nítidos el poeta grafica su posición mediante una mezcla de ironía ácida y rabia sentenciosa: "Querida avestruz, excelente imagen del ciudadano promedio, fin de semana y mis calmantes, la costumbre del excremento,/ consigo y con el mundo/ en este país estarse en paz equivale a estarse muerto".

Oficio de sobreviviente, en suma, se inscribe en la poesía de Abelardo Sánchez León como un hito importante en su proceso de maduración de la neurosis y el descontento: el poeta alcanza la madurez y en ella persiste en la soledad y el desaliento, consciente de la imposibilidad de la salida individual pero sabedor de la existencia de una "ventana

abierta", de la posibilidad de superar la estrechez del orden reinante. La esperanza aparece embrionariamente luego de un minucioso recorrido por la desesperación. Habrá que aguardar una fase nueva en el desarrollo de Sánchez León, en la que se unan la lucidez de *Oficio de sobreviviente con* la realización formal de *Rastro de caracol*, poemario que constituye el punto más alto de una obra que ya tiene su estilo entre lo más relevante de la poesía peruana contemporánea.



UNMSM

BIBLIOGRAFÍAS / GUIA DEL BOLETIN
TITIKAKA (PUNO, 1926 - 1930*) /
MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

A Alejandro Lostaunau

Dirigido por los hermanos Peralta (Alejandro y Arturo), el *Boletín Titikaka* se inició como un discreto boletín de la Editorial Titikaka, con el propósito de difundir "el éxito de sus publicaciones". El título inicial fue *Editorial Titikaka — Boletín*; al cabo de un año, en 1927, se alteró el orden, *Boletín — Editorial Titikaka*. A partir del N° XXV, diciembre de 1928, adopta el título con el que se identifica toda su aparición.

Desde el primero hasta el último número este periódico literario tuvo 4 páginas, sin numerar. Tuvo dos formatos, los números 1 al 25, 32 x 22 cm., y del XXV al XXXIV, 44 x 34.5 cm. Cabe señalarse que el cambio de un formato a otro, ocasionó que se numerara inexplicablemente dos veces el número veinticinco (uno en arábigo y otro en romano). El último número, el XXXIV, se publicó sin fecha, tan sólo indicando que era el t. III. Asimismo, fue editada en diferentes imprentas: el N° 1 en los Talleres Tipográficos "Comercial"; los números 2 al 12 en la Tipografía "El Eco de Puno"; y los números 13 al XXXIV en la Tipografía Fournier.

El *Boletín Titikaka* al ser portador de las inquietudes políticas, sociales y culturales del Grupo "Orkopata", estuvo

* Debido a su extensión, publicaremos esta *Guía* en dos partes. La segunda aparecerá en nuestro próximo número.

adscrito a los sectores de izquierda más notorios de la época. No deja de ser un buen indicio de ello la colaboración de escritores que representan en el Perú y América Latina espíritus o progresistas o abiertamente izquierdistas. Además, debe situársele con relación a publicaciones de su misma estirpe que se gestaron en otros ámbitos del país como, por ejemplo, *Attusparia* (Huaraz), *Boletín Kuntur* (Sicuani), *Chirapu* (Arequipa), *Inti* (Huancayo), *Puna* (Ayaviri), *La Sierra* (Lima), *Serranía* (Huánuco), *La Región* (Lima), *Vórtice* (Sicuani), y *Waraka* (Arequipa); algunas de ellas ampliamente comentadas en sus páginas.

En la guía del *Boletín Titikaka* que presentamos, hemos indicado cada número en forma unitaria para presentar la imagen más cercana de la producción recogida, que fue, en su mayor parte, literaria. Por otro lado, hemos estimado conveniente consignar avisos de libros próximos a editarse, así como de exposiciones pictóricas, con la finalidad de poner en evidencia la actividad cultural del medio. El registro de las ilustraciones lo consideramos de gran importancia por cuanto la contribución de las artes plásticas en esta revista —que, por lo demás, significa un aporte en el movimiento indigenista— imprimió un sello personal en el conjunto de las publicaciones de su género.

Los artículos, composiciones literarias e ilustraciones están asentados en estricto orden alfabético de la siguiente forma: autor, título y número de página en que aparece. Debemos anotar que se han conservado los nombres y apellidos tal como figuran. (No debe olvidarse el carácter vanguardista que asumió en todos los órdenes el *Boletín*). Al final, un índice temático y otro onomástico sirven de ayuda para el manejo de esta *Guía*.

La fuente de nuestra consulta ha sido una copia xerográfica del *Boletín que obra en poder de la Oficina de Investigaciones Bibliográficas de la Biblioteca Nacional*. La única descripción completa del *Boletín* la ofrece el *Apéndice del Diccionario enciclopédico del Perú; ilustrado*, preparado por Alberto Tauro (Lima, Editorial Mejía Baca, 1975).

Nº 1. AGOSTO DE 1926

Ande y la opinión de América, pp. 1-2.

Transcribe opiniones de escritores sobre el libro de poesía de Alejandro Peralta: Federico More, Enrique González Martínez, Gastón Figueira, Gustavo Adolfo Otero, Luis E. Valcárcel, J. Moraga Bustamante, y Oliverio Girondo.

[1]

Emilio Armaza en su viaje por las ciudades del Plata fue reporteador, acerca de las vanguardias literarias de Perú, por el primer vespertino de habla española, *Crítica de Buenos Aires*, pp. 3-4. El reportaje apareció en la tercera edición del 18 de enero de 1926, con el siguiente título: *Emilio Armaza, joven poeta peruano de izquierda, cae una mañana en Buenos Aires y nos dice algo sobre las literaturas recientes de su patria. La evolución literaria de Perú.*

Contiene. Armaza nos explica detenidamente la evolución literaria de su país.— Nueva sensibilidad.— Los muchachos.— Ciudad y campo.

[2]

Falo, p. 1.

Aviso de la aparición del libro de poesía de Emilio Armaza.

[3]

González, María Rosa. *Ególatra*, p. 2.

Poesía.

De su *Arco iris* (Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1925).

[4]

Mar, María del. *Invitación profunda*, p. 2.

Poesía.

De su *El alma desnuda* (México, Editorial Aztlán, 1925).

[5]

Nota editorial, p. 1.

Explica los motivos de la edición del *Boletín* de la Editorial Típtica, entre ellos, el de difundir "el éxito de sus publicaciones".

[6]

23 de mayo libro de Haya Delatorre, p. 2.

Aviso de la próxima aparición del libro, "que es la historia del memorable movimiento del Primer Frente Unico de Trabajadores Manuales e Intelectuales realizado en Lima en mayo de 1923, está en prensa en Buenos Aires".

[7]

Nº 2. SETIEMBRE DE 1926

Alejandro Peralta y su libro Ande, pp. 1-3.

Transcripción de opiniones: Federico Bolaños ("De Variedades de Lima"), Juana de Ibarbourou ("Doña Juana de Ibarbourou"),

J. S. Chocano ("La palabra de Chocano"), J. Antonio Encinas ("La palabra de un maestro"), Ramón Gómez de la Serna ("Una carta de Ramón"), César Vallejo ("Del poeta Vallejo" [texto de la carta enviada al autor]), y Mario Nerval ("El poeta de los Andes").

[8

Florit, Juan. *Side-car*, p. 4.
Poesía.

[9

Próximamente Faló. Libro de poemas izquierdistas. Por Emilio Armaza, p. 3.

Aviso de la pronta aparición. En recuadro se insertan juicios sobre el poeta con el título *Labor inicial del poeta*. Se transcriben opiniones de Percy Gibson, Federico More, José Santos Chocano, Alberto Ureta, y Alcides Arguedas.

[10

Nerval, Mario. *El poeta de los Andes*, pp. 3-4.
Comentario al libro *Ande* de Alejandro Peralta.
Reimpreso de *La República* (La Paz, Bolivia).

[11

Nota, p. 1.

Sobre los juicios al libro *Ande* publicados en el *Boletín*; y el anuncio de las ediciones de *Faló* de Emilio Armaza y *Tojiras* de Gamaliel Churata.

[12

Nº 3. OCTUBRE DE 1926

Marín, Juan. *Boxing*, p. 3.
Poesía.

[13

Nota, p. 1.

"Nos complace anunciar que desde este número, "editorial titikaka", además de sus propagandas editoriales, insertará selecta colaboración del continente".

[14

Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 4.
Firmado: A.P.

Reseña los siguientes libros: *El aventurero de Saba* de Humberto Díaz Casanueva; *El derecho de matar* de Magda Portal y Serafín Delmar; *El alma desnuda* de María del Mar; y *El halconero astral*, *El nunca usado mar* y *La colina del pájaro rojo* de Emilio Oribe.

[15

———. *Madre*, p. 3.
Poesía.

[16

- Próximamente Tojrras [de] Gamaliel Churata*, p. 2.
Aviso de la publicación. [17]
- Rodríguez, César. A. *A propósito de Ande*, pp. 1-2.
Antes del título: Nueva estética.
Comentario al libro de Alejandro Peralta.
Véase, al final, una breve nota de A. Peralta sobre C.A.R. [18]
- Un poeta de México*, p. 3.
Bajo este epígrafe se transcriben juicios sobre *Ande* de A. Peralta sobre *Ande* de Alejandro Peralta. [19]
- La vanguardia de América*, pp. 2-3.
Bajo este epígrafe se transcriben juicios sobre *Ande*: de A. Peralta: Juan Marín, José Carlos Mariátegui, Magda Portal, Serafín del Mar, y Hugo Mayo. [20]
- Nº 4. NOVIEMBRE DE 1926
- Díez de Medina, Lucio. *Ande*, pp. 1-2.
Comentario al libro de Alejandro Peralta. [21]
- Gamaliel Churata. *Gimnasia del hombre diurno*, p. 4.
Poesía. [22]
- List Arzubide, Germán. *Ciudad número 1*, p. 3.
Poesía. [23]
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 3.
Firmado: A.P.
Reseña libros de autores chilenos: *Arco iris* de María Rosa González; *Mirador* de Rosamel del Valle; *Simbad el marino* de Luis Enrique Délano; y *Erambe* de Alejandro Gutiérrez. [24]
- [*Sobre Ande*], pp. 2-3.
Transcripción de juicios de Alberto Guillén ("De *Amauta* de Lima" [Nº 2, octubre de 1926, p. 41]), Emilio Romero ("De *Touring Club* de Lima"), y Luis Alberto Sánchez ("De *Mundial* de Lima" [Nº 326, 10 de setiembre de 1926, p. 46]). [25]
- Vallejo, César. *Poema*, p. 2.
Reimpreso en *Trilce*.
"Madre me voy mañana a Santiago. . ."

Nº 5. DICIEMBRE DE 1926

- Cerruto, Oscar. *Carne que han llorado ciudades y mujeres*, p. 3.
Poesía. [27]
- Estética andina*, pp. 1-3.
Bajo este epígrafe se transcriben opiniones sobre el libro *Ande*:
María del Mar, José María Eguren, y José Gabriel Cosío. [28]
- Camaliel Churata. *Panoramas de América*. La torre de las parado-
jas. César A. Rodríguez. Ediciones "Nuestra América". Buenos
Aires, 1926, p. 4.
Firmado: g.
Comentario. [29]
- Mamani, Pacho. *El ídolo*, p. 1.
"Ensayo xilográfico". [29a]
- Mayo, Hugo. *Cosecha*, p. 3.
Poesía. [30]
- Portal, Magda. *Cualquier paisaje*, p. 3.
Poesía. [31]
- Seguel, Gerardo. *Noche*, p. 3.
Poesía. [32]

Nº 6. ENERO DE 1927

- Azócar, Rubén. *Poema*, p. 4.
"estoy solo niña querida desata mi sollozo". [33]
- Bazán, Armando. *Ande*, p. 4.
Comentario al libro de Alejandro Peralta.
Reimpreso de *Amauta* (Lima, Nº 1, setiembre de 1926, p. 37). [34]
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 3.
Firmado: A.P.
Reseña los siguientes libros: *Tu libro*, *Química del espíritu* y
Simplismo de Alberto Hidalgo; *Agua del tiempo* y *Poemas na-
tivos* de Fernán Silva Valdés; *Anillos* de Pablo Neruda y To-
más Lago; *Oriental* de Julio Silva; e *Índice de la nueva poesía
americana* de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis
Borges. [35]

Rutas de Ande, p. 1.

Transcripción de opiniones sobre el libro de Alejandro Peralta: Raúl Haya de la Torre ("Una carta de Haya Delatorre" [firmada en Londres]), Carlos Medinaceli ("De Gesta Bárbara" [revista de Potosí, Bolivia]).

[36]

Sabás Alomá, Mariblanca. *México*, p. 2.

Poesía.

[37]

Nº 7. FEBRERO DE 1927

Délano, Luis Enrique. 5, p. 4.

Prosa poética.

[38]

Gamaliel Churata. *Barricadas de América*, p. 4.

Firmado: g. ch.

Reseñas al Nº 3 de *Rascacielos*, revista dirigida por Serafín Delmar, y a la revista *Horizonte*, revista de Jalapa, México, dirigida por List Arzubide; y una breve nota sobre *Ande* de Alejandro Peralta.

[39]

Moraga Bustamante, J. *Sahara*, p. 3.

Poesía.

De su *El lanzador de hondas*.

[40]

Pavletich, Esteban. *Los poemas de la revolución*, p. 2.

Poesía.

Dedicatoria: Para Haya Delatorre.

[41]

Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 3.

Firmado: A.P.

Reseña los siguientes libros: *Andamios interiores* y *Urbe* de Maples Arce; *Un hombre muerto a puntapiés* de Pablo Palacio; y *30 poemas de mi tierra* de Jorge Reyes.

[42]

———. *Lecheras del Ande*, p. 1.

Poesía.

[43]

Serafín del Mar. *Himno*, p. 3.

Poesía.

[44]

Tronkoso, Arturo. *El poeta de Ande*, p. 2.

Comentario al libro de Alejandro Peralta.

[45]

Nº 8. MARZO DE 1927

- Bolaños, Federico. *Candilejas*, p. 3.
Poesía. [46]
- Gamaliel Churata. *Signos de la raza*, p. 4.
Firmado: g. ch.
Reseña revistas y periódicos literarios hispanoamericanos: *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica), *Martín Fierro* (Buenos Aires), *El Libertador* (México), y *Panorama* (Chile). [47]
- . *Versos del achachila*, p. 1.
Poesía. [48]
- Guillén, Alberto. *Overall*, p. 2.
Poesía.
Dedicatoria: A Alejandro Peralta. [49]
- Lago, Tomás. *Aguas turbadas*, pp. 3-4.
Prosa poética. [50]
- Nuestro libro*, p. 2.
Transcripción de opiniones sobre *Ande*: Lucas Oyague (De la sección "Revista de libros" de *El Comercio*), Julián Petrovick (De *Hélice*), y Carlos Sabat Ercasty ("Desde Uruguay"). [51]
- Urquieta, Felipe. *Día en fiesta de robo*, p. 3.
Relato. [52]
- Nº 9. ABRIL DE 1927
- Barrenechea, Ramón. *Los poemas Ande*, pp. 2-3.
Comentario al libro de Alejandro Peralta.
Reimpreso de *El Comercio*. [53]
- Blas, Camilo. *Paisaje andino*, p. 3.
Ilustración. [54]
- Borges, Jorge Luis. *Leyenda policial*, pp. 3-4.
Cuento. [55]
- Gamaliel Churata. *Panorama periodístico*, p. 4.
Firmado: Ch.
Reseña revistas literarias hispanoamericanas: *Gesta Bárbara* (Potosí, Bolivia), *La Cruz del Sur* (Montevideo), y *Nuevos Rumbos* (Santiago de Chile). [56]

- Guillén, Alberto. *Yo*, p. 2.
Poesía.
Dedicatoria: A Luis de Rodrigo. [57]
- Mamani, Pacho. *El ídolo; ensayo litográfico*, p. 1.
Ilustración. [58]
- More, Federico. *El andinismo*, p. 1.
Fragmento transcrito de su *Debcres del Perú, Chile y Bolivia*.
Está precedido de una nota firmada por Gamaliel Churata. [59]
- Tronkoso, Arturo. *Fertigsein*, p. 3.
Poesía. [60]
- Nº 10. MAYO DE 1927
- Borges, Jorge Luis. *La noche de San Juan*, p. 3.
Poesía. [61]
- Délano, Luis Enrique. *Alejandro Peralta autor de Ande*, p. 2.
Comentario reimpresso de *La Estrella* (Valparaíso). [62]
- Díaz Casanueva, H. *Poema*, p. 2.
"Está mi soledad nutrida con su presencia innumerable". [63]
- G[amaliel] Churata. *Septenario*, p. 4.
Comenta un artículo de Vallejo aparecido en *Variedades*.
Reproduce "Siete logos". [64]
- Morales Cuentas. *Arte indoamericano; escultura preinkaika*, p. 1.
Dibujo. [65]
- Nota*, p. 4.
Sobre el juicio que sigue la Editorial Titicaca contra José G. Herrera, "que se apoderó de su nombre [de la editorial] para explotarlo con fines meramente utilitarios". [66]
- Peralta, Alejandro. *Andinismo*, p. 3.
Poesía. [67]
- . *Glosario de arte nuevo*, pp. 2-4.
Reseña los siguientes libros: *Maelestróm* de Luis Cardoza y Aragón; *Una esperanza y el mar* de Magda Portal; *Un hombre que se comió un autobús* de Alfredo Mario Ferreiro; *Levante* de Blanca Luz Brum de Parra del Riego; *Radiogramas del Pa-*

- cífico de Serafín Delmar; y *La guitarra de los negros* de Ildelfonso Pereda Valdés. [68]
- Pereda Valdés, I. *La guitarra*, p. 2. Poesía. [69]
- Vallejo, César A. LXVIII, p. 3. Poesía. Reimpreso de *Trilce*. [70]
- Nº 11. JUNIO DE 1927
- Brum, Blanca Luz. *Poema*, p. 4. "en los trenes nocturnos/ van los viandantes de la angustia". [71]
- Cardoza y Aragón, Luis. *Poema*, p. 1. "Estoy un poco en cada vapor que parte". [72]
- Cuenca, Héctor. *Ande*, pp. 2-3. Comentario al libro de Alejandro Peralta. Dedicatoria: Para Alejandro Peralta. [73]
- Gamaliel Churata. *Pompas de jabón*, p. 4. Comentario sobre "el complot comunista" descubierto en Lima y la prisión de José Carlos Mariátegui, Carlos Cox, Jorge Basadre y otros. [74]
- Guillén, Alberto. *Del libro Eiffel*, p. 3. Poesía. [75]
- Miró Quesada, César Alfredo. *Plaza*, p. 2. Poesía. [76]
- Pavletich, Esteban. *Poemas revolucionarios*, p. 2. Poesía. [77]
- Portal, Magda. *El arte peruano antiguo como elemento de afirmación racial*, p. 4. [78]

Nº 12. JULIO DE 1927

- Brum, Blanca Luz. *Semilla divina*, p. 2. Poesía. [79]

- Gamaliel Churata. *Indoamérica*, p. 4.
Firmado: ch.
Bajo este epígrafe reseña el libro de poesía de Carlos Sabat Er-
casty, *El vuelo de la noche*. [80]
- Maples Arce, Manuel. *Urbe*, p. 3.
Poesía. [81]
- Mayo, Hugo. *Poema*, p. 2.
"así grabando como radiogramas de risa". [82]
- Méndez, Evar. *Música prohibida*, p. 4.
Prosa. [83]
- Morales Cuentas. *Wachachskan; terracota preinkaika*, p. 1.
Dibujo. [84]
- Romero, Emilio. *La sierra y un gran poeta*, pp. 2-4.
Comentario al libro *Ande* de Alejandro Peralta. [85]
- Ureta, Alberto. *Opinión de un catedrático*, p. 4.
Comentario al libro *Ande* de Alejandro Peralta. [86]

Nº 13. AGOSTO DE 1927

- Arráiz, Antonio. *Plegaria de un tranvía*, p. 3.
Poesía. [87]
- . *Un voto venezolano*, p. 3.
Carta firmada en Caracas el 15 de agosto de 1927, de "solidari-
dad con José Carlos Mariátegui, Blanca Luz Brum, Magda Port-
tal, Alfredo Miró Quesada, Serafin Delmar, Carlos Cox, Jorge
Basadre, Manuel Bustamante y demás compañeros de *Amauta*
que han brindado su libertad personal por el advenimiento de
la libertad americana". [88]
- Díaz Casanueva, Humberto. *Elogio a la madre soltera*, p. 2.
Prosa. [89]
- Gutiérrez, Alejandro. *Poema*, p. 4.
"sacudo mi entusiasmo desnudo lo cuelgo". [90]
- Kunurana, Diego. *Mamacuna*, p. 1.
"Xi[lografía]". [91]

- Miró Quesada, Alfredo. *Acuarela*, p. 2.
Poesía. [92]
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, pp. 3-4.
Firmado: A.P.
Reseña los siguientes libros: *Los sapos y otras personas* de Alberto Hidalgo; *El movimiento estridentista* de Germán List Arzubide; y *Así hablan los mexicanos* de Luis Cardoza y Aragón. [93]
- Rivera, Diego. *Estética antiimperialista*, p. 4.
Ensayo. [94]
- Silva Valdez, Fernán. *Poemas nativos*, p. 4. [95]
- Nº 14. SETIEMBRE DE 1927
- Guillén, Alberto. *Viaje en un imperial*, p. 2.
Poesía. [96]
- Kunurana, Diego. *El ayllu*, p. 1.
"Xil[ografía]". [97]
- Nota*, p. 4.
Sobre el juicio de la Editorial Titikaka contra el señor José G. Herrera. Se reproduce el "Recurso de transacción" emitido por el Juez de Primera Instancia de Puno, dando fin a la querrela. [98]
- Pavletich, Esteban. *Hacia nuestra propia estética*, I, p. 3.
Ensayo. [99]
- Peralta, Antero. *Indoamericanismo estético*, p. 2.
Ensayo. [100]
- Rodrigo, Luis de. *Parto*, p. 3.
Poesía. [101]

Nº 15. OCTUBRE DE 1927

- Ferreiro, Alfredo Mario. *La ronda de los palos*, p. 4.
Poesía. [102]
- Gamaliel Churata. *Ricardo Güiraldes*, p. 2.
Firmado: g.ch.
Noticia y comentario de la muerte del escritor argentino. Acom-

- pañá al texto una xilografía de Güiraldes debida a Diego Kunurana. [103]
- Letelier, Maturana. *Puerta de sol junto al mar*, p. 4.
Poesía. [104]
- Manifiesto, que dirige Federico Ramírez, de Huaraz, en nombre de la revista Attusparia*, p. 4. [105]
- Mar, María del. *Forjadores*, p. 2.
Poesía. [106]
- Mostajo, Alberto. *Poema*, p. 4.
"Tiemblan doloridos/ los huesos del hombre de la tierra". [107]
- Pavletich, Esteban. *Hacia nuestra propia estética, II. Alejandro Peralta*, p. 3.
Epígrafe de la sección: Huanacaure. [108]
- Peralta, Alejandro. *Dolora del Ande*, p. 3.
Poesía. [109]
- Urquieta, Miguel A. *Proloquios*, p. 4.
Prosa.
Contiene. Juventud.— El escudo. [110]
- Valcárcel, Luis E. *La nueva actitud*, p. 1.
Poesía. [111]
- Villaurrutia, Xavier. *Camino estético*, pp. 1-3.
"Consideraciones alrededor del libro *Máscaras mexicanas* del pintor Roberto Montenegro, 1926. Ediciones de la Secretaría de Instrucción". [112]

Nº 16. NOVIEMBRE DE 1927

- Gamaliel Churata. *Matinas*, p. 4.
Poesía. [113]
- . El pueblo del sol, p. 3.
Firmado: g.ch.
Reseña la novela de Manuel Aguirre Morales. Acompaña al texto una xilografía sobre el novelista debido a Kunurana. [114]

- García, J. Uriel. *El neoindianismo*, I, p. 4.
 Ensayo. [115]
- Julián Petrovick. *Poema*, p. 2.
 "se despereza la tarde/ con un grito". [116]
- Pavletich, Esteban. *Hacia nuestra propia estética*, III. *Serafín del Mar*, pp. 2-3.
 Ensayo. [117]
- Pereda Valdés, Ildefonso. *Canto a la luna nutritiva*, p. 3.
 Poesía. [118]
- Poesía y pintura andinas*, p. 4.
 Aviso para "afrontar la edición de dos libros de importancia in-
 cuestionable: Un álbum de pintura andinista y una antología
 de poemas de igual carácter". [119]
- Rodríguez, César A. *Paisaje de caballete*, p. 2.
 Poesía. [120]
- Sabás Alomá, Mariblanca. *Su excelencia Francisco de Paula Rome-
 ro*, p. 1.
 Poesía. [121]
 Antes del título: Indoamericanismo.
- Nº 17. DICIEMBRE DE 1927
- Bustamante y Ballivián, Enrique. *Madurez*, p. 2.
 Poesía. [122]
- Cerruto, Oscar. *Puna*, p. 2.
 Poesía. [123]
- Chuwankwa, Francisco. *Ortografía indoamericana*, p. 1. [124]
- Ferreiro, Mario. *Cortina de agua*, p. 2.
 Poesía. [125]
 Ilustra el texto un dibujo de René Magariños Usher.
- Gamaliel Churata. [*Francisco Chuquiwanka*], p. 1.
 Firmado: g.ch.
 Sobre la "contribución que [...] presta a la ideología revolucio-
 naria de América por medio de su ortografía fonética que per-
 mite una mayor unidad expresiva tanto como acerca el caste-

- llano a los ricos idiomas nativos estableciendo leyes comunes que les rijan. . .” [126]
- García, J. Uriel. *Neoindianismo*, II, pp. 2-3. [127]
Ensayo.
- List Arzubide, Germán. *Túnel*, p. 3. [128]
Poesía.
- Miró Quesada, C.A. *Ciudad iluminada*, p. 3. [129]
Poesía.
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 4. [130]
Firmado: A.P.
Reseña los siguientes libros: *La musa de la mala pata* de Nicolás Olivari; *Icono* y *Los asesinos de la niña* de Letelier Maturana; y *Poemas interdictos* de Maples Arce.
- Solidaridad en la rrevolusyon*, pp. 3-4. [131]
Carta dirigida desde México, y fechada en diciembre de 1927, “por la Célula del APRA en México”. Firman: Esteban Pavle-tich, Martí Casanovas, C. M. Cox, Serafín Delmar, Magda Portal, y Manuel Vásquez Díaz.
- Nº 18. ENERO DE 1928
- Cadenazzi, Edgarda. *5 sonrisas geométricas*, p. 4. [132]
Poesía.
- Gamaliel Churata. *Tempestad en los Andes*, p. 1. [133]
Firmado: g.ch.
Reseña del libro de Luis E. Valcárcel. Ilustra el texto un dibujo de Valcárcel firmado por Kunurana.
- González, María Rosa. *Brea*, p. 2. [134]
Poesía.
- Ibarbourou, Juana de. *Los días*, p. 3. [135]
Poesía.
- List Arzubide, Germán. *Valores. Magda Portal*, p. 4. [136]
Comentario a *Una esperanza y el mar*, libro de poesías de Magda Portal.

- Maccheroni, Teresa. *El silencio de la hora*, pp. 3-4.
 Ensayo sobre la condición de la mujer. [137]
- Sáenz, Raquel. *Vértigo*, p. 2.
 Poesía. [138]
- Valle, Rafael Heliodoro. *La fiesta de los niños luminosos*, p. 2.
 "Bello discurso de Rafael Heliodoro Valle, dicho en la exposición de pintura y dibujo de las escuelas primarias de México". [139]
- Nº 19. FEBRERO DE 1928
- Abril, Xavier. *Naturaleza viva*, p. 4.
 Prosa poética. [140]
- Fusco Sansone, Nicolás. *El viento del mar*, p. 3.
 Poesía. [141]
- García, J. Uriel. *Neoindianismo, III*, pp. 2-3.
 Ensayo. [142]
- Kunurana. *Sandino*, p. 1.
 "Xil[ografía]".
 Al pie de la ilustración, y en un recuadro, se lee el siguiente texto: *jayer fue bolivar! hoy es sandino el hombre de niquihomo genio de la violencia libertaria -bolivar nos salva de la metròpoli castiza- sandino desplaza la fuerza del espíritu contra la materia hecha fuerza - su resistencia es el símbolo de una nueva conciencia frente al gigante rubio jindoamérica contra cartago!* [143]
- Latorre, Roberto. *La carroña*, p. 3.
 Poesía. [144]
- Mamani, Inosensyo. *Teofanoj gutinunka*, p. 2.
 Poesía.
 Dedicatoria: (a José G. Cosío).
 Texto bilingüe, quechua-castellano. [145]
- Moraga Bustamante, J. *Mitin*, p. 4.
 Poesía.
 Dedicatoria: a serafín delmar allá en méxico. [146]
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, pp. 3-4.
 Firmado: A.P.

Reseña los siguientes libros: *2 campanarios a la orilla del cielo* de Gerardo Seguel; *Esquinita de mi barrio* de Juan C. Welker; y *Esquinas* de Benjamín Morgado.

- Rodrigo, Luis de. *Poemas del Titikaka*, p. 4. [147]
 Tronkoso, Arturo. *Instantes de aldea*, p. 2. [148]
Poesía. [149]

Nº 20. MARZO DE 1928

- Casanovas, Martí. *Afroclubanismo artístico*, p. 3. [150]
 Ensayo.
 List Arzubide, Germán. *Valores. Serafín Delmar*, p. 4. [151]
 Mayo, Hugo. *Foto*, p. 4. [152]
Poesía.
 Oyague, Lucas. *Literatura de la Costa; a propósito de Jarana*, p. 2. [153]
 Comentario a la revista dirigida por Jorge Basadre.
 Peralta, Alejandro. *Onfano*, p. 1. [154]
Poesía.
 Pérez Concha, Jorge. *Montuvio*, p. 3. [155]
Poesía.
 Dedicatoria: Para Fernán Silva Valdés.
 Reyes, Jorge. *Poema*, p. 4. [156]
 "Quito, arrabal del cielo, con ángeles que ordeñan".
 Urquieta, Miguel Angel. *Proloquios*, p. 4. [157]
Prosa.
Contiene. La esperanza inmortal.— Las espadas.— Hordas, no más.

Nº 21. ABRIL DE 1928

- Bustamante y Ballivián, Enrique. *Puna*, p. 3. [158]
Poesía.
 De su *Antipoemas.*
 [Editorial], p. 1.
 Sobre los escritores que sufren persecución política en Hispano-

américa, y su deseo de que en las colaboraciones al *Boletín* aparezca el país de su origen y no el de residencia forzosa.

[159]

Figueira, Gastón. *Alegría*, p. 4.

Poesía.

[160]

González, Carlos Alberto. *Plasma*, p. 2.

Poesía.

De su *El poema de los 5 sentidos*.

[161]

Jaika, Mateo. *Un indio*, p. 3.

Cuento.

"Auténtico".

[162]

Lucifer, Charles. *La legion des solitaires*, p. 3.

Poesía.

Texto en francés.

[163]

Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, p. 1.

Firmado: A.P.

Reseña los siguientes libros: *Esta es mi sangre* de Aníbal Mestre Fuenmayor; *Palacio salvo* de Juvenal Ortiz Saralegui; *Aquellarre* de E. González Lanuza; y *Un chullo de poemas* de Guillermo Mercado.

[164]

Peralta Basques, A. *Adán*, p. 4.

Prosa poética.

Epígrafe de la sección: Huanacaure.

"De *Chirapu* menstrual".

[165]

Sabás Alomá, Mariblanca. *Ley estética*, p. 4.

Sobre la poesía de vanguardia.

[166]

Serafín Delmar. *3 puntos del antimperialismo estético*, pp. 2-3.

Epígrafe de la sección: Proscritos.

Al final, se reproduce el texto de una carta de Manuel Ugarte dirigida, desde Niza (abril de 1928), a Serafín Delmar.

Contiene. Contra el imperialismo yanqui.— Por la unión de los pueblos de Latino América.— Por la realización de la justicia.

[167]

Suráh, Zaida. *Canción VII*, p. 4.

Poesía.

[168]

Valcárcel, Luis E. *Sajsawaman*, p. 2.

Poesía.

[169]

Nº 22. MAYO DE 1928,

- Azócar, Rubén. *De calendario*, p. 4.
Prosa poética. [170]
- Gamaliel Churata. *Indoamericanismo*, p. 1.
Firmado: ch.
Ensayo. [171]
- . *Nuestros canjes*, p. 4.
Firmado: ch.
Reseña revistas literarias: *Ulises* (México); *La Gaceta Literaria* (Madrid); *Der Sturm* (Berlín); *Orientación* (Buenos Aires); y *La Quincena Literaria y Artística* (Santiago de Chile). [172]
- Haya Delatorre. *Un mensaje de Haya, a los jóvenes renovadores de Puno*, p. 3.
Epígrafe de la sección: Proscritos.
Firmado: San Salvador. [173]
- Latorre, Roberto. *Manchas serranas*, p. 4.
Poesía. [174]
- León, Miguel Angel. *Al reloj*, p. 3.
Poesía. [175]
- Molina La Hitte, A. *Poema*, p. 2.
"Equilibrista en el agua se para en una hoja". [176]
- Novo, Salvador. *Palabras extrañas*, p. 3.
Poesía. [177]
- Rokha, Pablo de. *La raza obscura*, p. 2.
Epígrafe de la sección: Plataforma de extranjeros.
Fragmento de su *Heroísmo sin alegría* (Santiago de Chile, Klog, editor, 1927). [178]
- Silva Valdés, Fernán. *Amanecer*, p. 2.
Poesía. [179]

Nº 23. JUNIO DE 1928

- Hidalgo, Alberto. *Dibujo de niño*, p. 2.
Poesía.
De su *Descripción del cielo*. [180]

- Kunurana. [*Dibujo tiawanaqu*], p. 1.
 "Xil[ografía]". [181]
- List Arzubide, Germán. *Proletarios*, p. 3.
 Sobre la revolución mexicana. [182]
- Magariños Usher, René. *Ilustración*, p. 2.
 "Linóleum". [183]
- Marín, Juan. *Poemas de Yankilandia*, p. 4.
 Contiene. Yankilandia.— Claxon. [184]
- Peralta, Alejandro. *Glosario de arte nuevo*, pp. 2-3.
 Firmado: A.P.
 Reseña los siguientes libros: *Débora* de Pablo Palacio; *Panchito Chapopote* de Xavier Icaza; *Descripción del cielo* de Alberto Hidalgo; *Suramérica* de Pablo de Rokha; *Formas de sueño* de Winétt de Rokha; y *El poema de los cinco sentidos* de Carlos Alberto González. [185]
- Portal, Magda. *Espumas*, p. 3.
 Poesía.
 De su *Una esperanza y el mar*. [186]
- Nº 24. JULIO DE 1928
- Arráiz, Antonio. *Manifiesto*, p. 4.
 Poesía. [187]
- Cardoza y Aragón, Luis. *La quinta estación*, p. 1.
 Poesía. [188]
- Fuente, Nicanor A. de la. *Poema*, p. 3.
 "solo para ti podían ser estas palabras". [189]
- Huaco, Víctor M. *Cromos andinos*, pp. 2-3.
 Prosa poética.
 Dedicatoria: Para el amigo y compañero de arte, Gastón Figueira, en Montevideo. [190]
- Miró Quesada, César A. *Poema pentatónico*, p. 2.
 Epígrafe de la sección: Proscritos. [191]
- Nuestros canjes*, pp. 3-4.
 Reseña de las revistas *Forma* (México), *Atuei* (La Habana), *Li-*

- toral (Valparaíso), y *La Gaceta del Sábado* (Buenos Aires). [192]
- Pavletich, Esteban. *La leyenda de Sandino*, p. 3.
Epígrafe de la sección: Proscritos
Firmado: Campamento del Ejército Libertador de Nicaragua,
junio de 1928. [193]
- Pérez Concha, Jorge. *Lago*, p. 3.
Poesía. [194]
- Nº 25. AGOSTO DE 1928
- Bustamante y Ballivián, Enrique. *Pastoril*, p. 2.
Poesía. [195]
- Casanovas, Martí. *Plástica mexicana*, pp. 3-4.,
Epígrafe de la sección: Proscritos. [196]
- Estrella, Omar. *Poema*, p. 3.
"Cabalgando sensaciones de sueño". [197]
- List Arzubide, Germán. *Valores. Alejandro Peralta*, p. 2.
Comentario al libro *Ande*. [198]
- Magariño Usher, René. *Peregrín, cazador de figuras*, p. 1.
"Lin óleo". [199]
- Martelli, Sixto. *Creo*, p. 4.
Prosa poética. [200]
- Nuestros canjes*, pp. 2-3.
Reseña a las siguientes revistas: *Columnas de ambos lados* (La Paz), *Ahora* (Rosario, Argentina), *Reflector* (Concepción, Chile), *La Revista de América* (México), *Le Cri des Peuples* (París), y *Escocia* (Arequipa). [201]
- Peralta, Alejandro. *Faena matinal*, p. 3.
Poesía. [202]
- Primer tramo de "Titikaka"*, p. 4.
"Tócanos, pues, clausurar el primer tomo del boletín "Titikaka". [203]
- Silva Valdez, Julio. *Plaza de deportes montevideana*, p. 2.
Poesía. [204]

EN ESTE NÚMERO:

“Pese al aislamiento y al encierro —en el más amplio y polisémico sentido de ambos términos— se escribe; y es estimulante que ustedes lo puedan comprobar, lo que no quita que esas condiciones sigan reinando en nuestro territorio como la mala peste”, nos escriben de Chile. Y también: “Lamentablemente la literatura nacional, en especial la poesía, no tiene medios de difusión; no por lo menos con la calidad y regularidad necesarias para constituirse como tal. Además, y es bueno que lo sepan, las editoriales de mayor tradición o prestigio están dedicadas prácticamente solo a la importación, las que han logrado sobrevivir al bien articulado aparato legal que proscribiera toda manifestación del ingenio nacional, desde la industria a la literatura”.

Gracias a ese corresponsal, HUESO HÚMERO ha podido leer a varios de los nuevos poetas chilenos, entre ellos al excelente Raúl Zurita (Santiago, 1951), de quien publicamos “El Desierto de Atacama” en nuestro número anterior. En éste colaboran otros dos: JUAN CAMERON (Valparaíso, 1947), autor de tres libros de poemas, el último de los cuales —*Perro de circo*— le valió en 1978 el Premio Nacional Rudyard Kipling, y MAURICIO ELECTORAT (Santiago, 1961), colaborador de *Ganymedes*, revista que se esfuerza —con la editorial del mismo nombre que la publica —por superar los obstáculos con que la poesía tropieza para su circulación en el Chile de hoy. Los poemas que de ellos damos corresponden, respectivamente, a sus poemarios inéditos *No leas a Shakespeare* y *Un buey sobre mi lengua*.

Precisamente un poema aparecido en el sexto número de *Ganymedes* (Stgo. Nov., 1980, pgs. 18-23), “Restricción de los desplazamientos nocturnos”, de ENRIQUE LIHN, originó problemas serios a su autor, hasta entonces profesor activo de la Universidad de Chile. De Lihn (Stgo., 1929) apareció hace poco en Lima una *Antología al azar* (Ediciones Ruray, 1981), a cuya presentación pública iba a concurrir el autor, quien habría de pasar entonces por nuestra capital en un viaje de regreso a su país. El acto se frustró: Lihn había olvidado pedir visa para ingresar al Perú y no pudo salir del aeropuerto Jorge Chávez. De él damos un poema que si bien está fechado en Isla Negra, en enero de 1954, solo fue recogido en libro en 1975 (*Por fuerza mayor*, Ocnos, Barcelona)

y publicado antes en el suplemento literario de un periódico de Buenos Aires. Aunque el autor es un poeta muy leído en Latinoamérica, el volumen de *Ocnos* no ha circulado en el continente y "Beata Beatrix" es todavía, pese a su antigüedad y a su valor, un poema casi desconocido.

Menos distraído que su compatriota en lo que a viajes y pasaportes se refiere, PEDRO LASTRA (Stgo., 1932) sí anduvo por Lima en este último setiembre, volviendo de su tierra a Stony Brook, Universidad del Estado de Nueva York donde ejerce la docencia. Profesor honorario de la Universidad de San Marcos, Lastra es autor de dos poemarios, diversos trabajos críticos y un volumen de *Conversaciones con Enrique Lihn* recientemente editado en México por la Universidad Veracruzana, libro que solo por milagro llegaría a nuestras desatentas librerías.

La relación de los colaboradores chilenos de este número se cierra con RODRIGO CÁNOVAS, "assistant instructor" del Departamento de Español de la Universidad de Texas en Austin, joven estudioso inclinado a la crítica psicoanalítica lacaniana que sale a la luz por primera vez. CARLOS LEPPE, actor de 29 años, con trabajos en distintas ramas del arte, compatriota de los anteriores, llega a estas páginas de manera indirecta: como sujeto y destinatario verbal del discurso de NELLY RICHARD (Francia, 1948), quien ha dedicado un libro a las *performances* escénicas de Leppe: *Cuerpo correccional* (Santiago, 1981). Richard reside en Chile desde 1970, donde ha sido investigadora y coordinadora del Museo Nacional de Bellas Artes, Directora de la Galería Cromo, editora de la revista CAL y conduce el Seminario "Arte Actual". Especialmente interesada en el arte no-objetual, Richard estuvo en el Encuentro celebrado este año en Medellín sobre esa expresión artística, y anteriormente en el Symposium de Crítica Internacional de Buenos Aires, donde presentó una ponencia sobre "Corporalidad y gestualidad como modalidades críticas de producción de arte latinoamericano".

Frecuente colaborador de *Amaru*, la revista que dirigió Emilia Adolfo Westphalen a fines de los años 60, ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ (Nicaragua, 1923) estuvo unos días en Lima en agosto último. Actual embajador de su país en Argentina, Mejía Sánchez recibió el año pasado el Premio Internacional Alfonso Reyes, en reconocimiento tanto a sus importantes estudios latinoamericanistas como a la calidad de su obra poé-

tica. Uno de los poemas que le publicamos debe ubicarse en el contexto de las controversias en torno al apoyo que, como Ministro de Cultura, Ernesto Cardenal viene dando a los talleres de poesía en Nicaragua. Las iniciales C.M.R. son las de Carlos Martínez Rivas quien, con Cardenal y el propio Mejía, integra la trinidad de los más notables poetas de la generación nicaragüense del 40.

El cuento de JULIO RAMÓN RIBEYRO pertenece al próximo volumen —el cuarto— de *La palabra del mudo*, donde habrá un buen número de relatos relacionados con escritores, como el que aquí aparece. De ALFREDO BRYCE adelantamos algunas páginas de la novela que acaba de concluir: *La vida exagerada de Martín Romaña*. La edita Carlos Barral, en España, dentro de la Biblioteca del Fénice que publica Argos Vergara bajo su dirección. Aunque independiente, esta novela es la primera de un conjunto narrativo mayor que Bryce proyecta y al que le ha puesto de nombre *Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire*.

En nuestro número anterior Maruja Barrig trató, desde el punto de vista social, el tema de la mujer en la nueva narrativa peruana. SARA CASTRO KLARÉN (Vid. H. H. N° 8) ahonda en él, si bien el interés principal de su ensayo es más amplio. Ambos trabajos abren una veta nueva y fecunda a las (los) estudiosas(os) de nuestra literatura, valor que nos apresuramos a reconocer no sin dejar constancia de que discrepamos de la interpretación que Castro Klarén hace del pensamiento de Sebastián Salazar Bondy.

Ya no sobre el papel atribuido a la mujer en la vida de los hombres, como en los estudios que acaban de citarse, sino al de las mujeres en la vida de un hombre, en este caso Lewis Carroll, trata el ensayo de HELOISA DE ARAUJO VILLENA, *diplomática brasileña residente en Lima*, cuyo doctorado en la Universidad de Londres fue con una tesis sobre la obra de Joao Guimaraes Rosa.

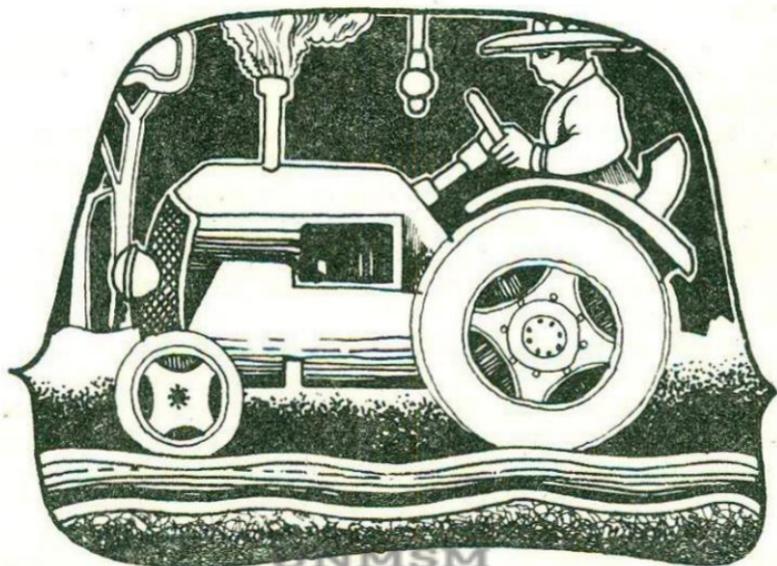
El artículo de NÉSTOR GARCÍA CANCLINI (Vid. H. H. Nos. 1 y 5/6) fue leído por su autor en el II Coloquio Latinoamericano de Fotografía (México, 1981). Como para corroborar sus observaciones sobre las imágenes fotográficas en el lenguaje, Rodrigo Cánovas termina su nota sobre Zurita con una de ellas, según habrán advertido nuestros lectores más atentos.

ANDRÉ COYNÉ (Vid. H. H. 5/6) está concluyendo un libro sobre Moro y su tiempo. Poeta además de crítico, su sétimo

libro de poemas fue impreso en Lisboa, en 1976: *Sept tois du toi*.

MANUEL MUJICA PINILLA, joven compositor peruano, estudió en Londres y Viena, ha sido integrante del conjunto musical "Solos" y las partituras que publicamos derivan de sus investigaciones en el terreno de la percusión. EMILIO MANTARI, burilador de mates, ha realizado una serie de dibujos para la revista de tecnología *Minka*, de Huancayo. De allí hemos tomado, con las autorizaciones del caso, las viñetas que aparecen en este número.

Sobre los demás colaboradores hay información en anteriores entregas de esta revista.





Cuando
el idioma
busca
un nuevo
lenguaje...

 **BANCO DE CREDITO** 
El Banco



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

socialismo y participación 15

SETIEMBRE, 1981

EN ESTE NUMERO

Carlos Amat y León.

El manejo del sistema
económico y la inflación

Carbonetto, Martínez, García Lamas.

Precios y excedente agrícola

Teodoro Petkoff

Del socialismo existente
al nuevo socialismo

Juan Carlos Portantiero.

El socialismo como construcción de
un orden político democrático

José Adolph.

El socialismo
como multiplicidad

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación No. 15,
revista político-social y de arte.

Impresa en **INDUSTRIALgráfica S.A.**

SUSCRIPCIONES:

6 de Agosto 425
Jesús María — Tel. 320695
Apartado 1 — Lima 4

DISTRIBUYE:

Promotora Peruana de Publicaciones
"Realidad y Cultura"
Huamachuco 1927 — Jesús María
Telf. 233234

UNMSM



EUROPA \$999

IDA y REGRESO en el Jumbo 747 por sólo

*PASAJE INDIVIDUAL 14-60 DIAS

Consulte a su Agente de Viajes o en:

AIR FRANCE



LIMA: Colmena Derecha 699, Telf. 28-9490
Reservaciones: 27-9467 - 27-9468 - 27-9715

AREQUIPA: Mercaderes 321 - 2do. Piso Of. 1 Telf: 213120

AGENTES GENERALES

CUZCO: Establecimiento Brailard, Av. El Sol 700 Telfs: 2581-4220

IGUITOS: Explorama Tours, Jr. Putumayo 130 Telfs: 235471-235063

TRUJILLO: José Monge, Almagro 480 (Plaza de Armas) Telfs: 231331-245843

UNMSM

REVISTA
DE
CRITICA
LITERARIA
LATINOAMERICANA

Director:
Antonio Comejo Polar

En circulación el No. 12: Homenaje a Arguedas con estudios de Rama, Escobar, Dorfman, Lastra, Gutiérrez, Lienhard y otros; y el No. 13: artículos de Morales, Cavallari, Verani, Urdanivia, Vitier, Díaz sobre la poesía venezolana actual, Marechal, Galeano, Eielson, Martí-Vallejo, Eguren, etc.

En preparación: número especial dedicado a las vanguardias con estudios de Jitrik, Osorio, Verani, Sarlo, Lauer, Cándido y otros.

Avenida Benavides 3074. Lima - 18

la revista

de arte, ciencia y sociedad

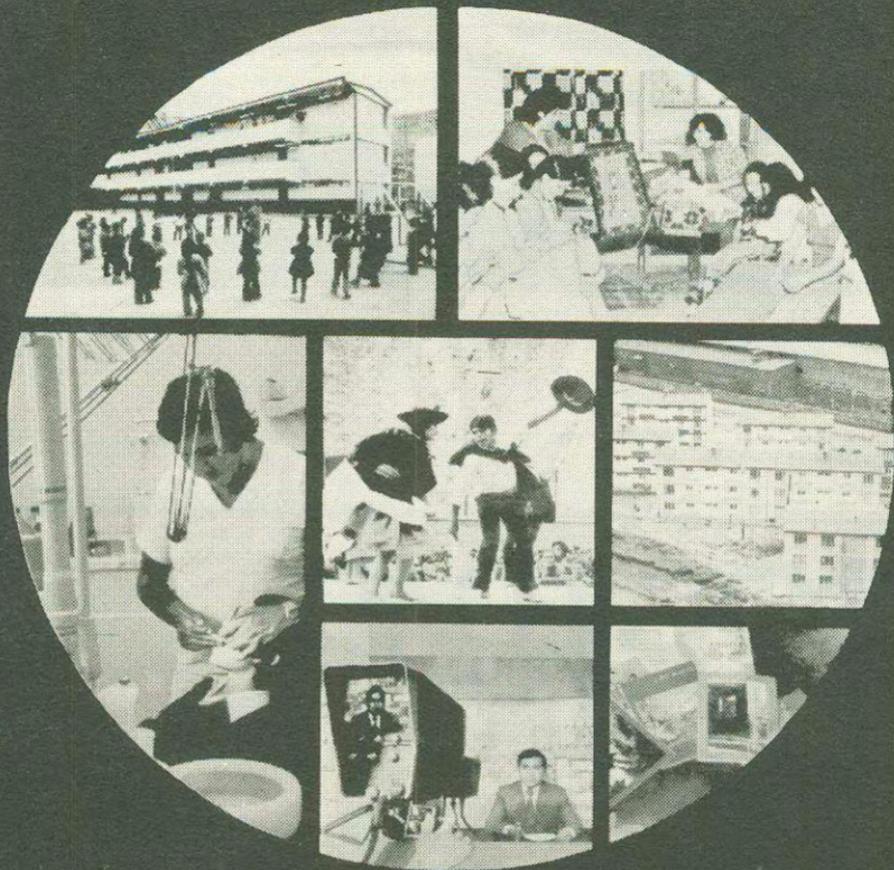
El número 6
trae textos de:

Max Hernández: familia y pensamiento psicoanalítico;
Enrique Crousillat: desarrollo eléctrico y planificación;
Luis Mayra: los supuestos de la política latinoamericana de Reagan;
Elena Alvarez: agricultura y alimentación;
Abelardo Sánchez León: relatos de migrantes en Nueva York;
Luis Pásara: la ley en la literatura peruana;
Norman Myers: la tierra exhausta;
y poemas de Martha Galín.

Suscripciones y correspondencia:
Pachacútec 1155, Lima 11

Centromin

ES: EDUCACION, BIENESTAR SOCIAL, SALUD, ARTE, VIVIENDA, COMUNICACION Y CULTURA



Angina

**SIEMPRE PRESENTE
EN EL DESARROLLO
DEL PAIS**



EMPRESA MINERA DEL CENTRO DEL PERU

UNMSM

QUEHACER

REVISTA DE LA REALIDAD NACIONAL - PROBLEMAS Y ALTERNATIVAS

una publicación de:

desco

Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo
Salaverry 1945 - Lima 14

SOCIEDAD Y POLITICA

en el No. 12

César Germaná: *La oposición burguesa ¿hasta dónde va?*

Peri Paredes: *El movimiento popular bajo el belaudismo.*

Aníbal Quijano: *Poder y democracia en el socialismo.*

Jaime Insignia: *La resistencia sindical en Chile.*

Rui Mauro Marini: *La revolución nicaragüense y Centroamérica.*

pídalo en su librería o
a Conquistadores 1130, San Isidro

Tlf. 415988

UNMSM

TRANSACCIONES INTERNACIONALES

- DEPOSITOS EN MONEDA EXTRANJERA
- CERTIFICADOS BANCARIOS
- CREDITOS DOCUMENTARIOS
- GIROS EN MONEDA EXTRANJERA
- CREDITOS DE EXPORTACION
- 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. Ruseñores 200 Ate Tel. 366617
- EN LA VICTORIA: Av. Luna Pizarro 1599 (esq. Av. México)
- EN COMAS: Av. Tipac 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

diseño: eliseo guzmán

Mensaje autorizado por la Superintendencia de Banca y Seguros, según oficio N° 2115-81-EFC/97-30 del 25-05-81

UNMSM

MACHO CABRIO



explota la inteligencia salvaje

n° 1

poesía • crítica • música • cine • comic
relato • sicología • doctrina • ccss
sexo • violencia • otros

Correspondencia y Canje: Amoretti No. 127 - Lima 21, Perú

RURAY

EDITORES

En dos años de actividad hemos publicado los libros:

- Música de fagot y piernas de Victoria: J.A. Boccanera.
- Cactáceas: José Morales.
- Siete poetas chilenos: De Rokha, Rojas, Lihn, Lastra, Valdés, Hahn, Silva.
- Mientras una tórtola canta en el techo de enfrente: Edgar O'Hara.
- Violencia de sol: Enrique Sánchez.
- Canto ceremonial contra un oso hormiguero: Antonio Cisneros.
- Contaminado por la sombra del sol: E. O'Hara.
- Desde Melibea: E. O'Hara.
- Hipervivientes: Luis Rebaza.
- Antología al azar: Enrique Lihn.
- Antología de Spoon River: E. L. Masters (Edición bilingüe. Versiones al español de Claudio Tassara).
- Arte de Morir: Oscar Hahn.

Y los cuadernos:

- **Ruray 1** (David Sobrevilla: Una edición y un comentario sobre la obra vallejana. Carlos López: La poesía de Juan Ojeda. Luis A. Castillo: Sobre 'Carpe Diem' de Marco Martos. Además un conversatorio con Antonio Cisneros, poemas y reseñas).

Las ediciones de Ruray pueden adquirirse en las librerías Del Virrey, Rocinante, Juan Mejía Baca, El Caballo Rojo y Fausto.

Sala I: **Benito Rosas** (esculturas)
del 4 al 30 de noviembre
Sala II: **Ruggero Maggi** (holografías)
del 18 al 30 de noviembre
Diciembre: **VII Aniversario**
Muestra colectiva



GALERIA FORUM
Av. Larco 1150 – Sótano – Miraflores



GALERIA IVONNE BRICEÑO

FERNANDO DE LA JARA

17 noviembre - 15 diciembre

*Por el enigma y el asombro
por una realidad que no niegue el sueño
hay que devolverle a lo cotidiano
la dignidad de lo desconocido.*

Raymundo Morales de la Torre 132, San Isidro

UNMSM

ALLPANCHIS

Cusco, 1981

Número doble 17-18

CULTURA ANDINA: CONFLICTOS Y PERMANENCIA

Arte y lucha social: Los murales de Ambaná (Bolivia) // **Pablo Macera**

Resistencia y adaptación: el gobierno colonial y las élites nativas // **Karen Spalding**

El quechua en el mundo andino de hoy // **Manuel J. Baquerizo**

Del sexo, el incesto y los ancestros de Inkarrí // **Henrique-Oswaldo Urbano**

Continuidad y resistencia de lo andino // **Franklin Pease G.Y.**

Cultura y naturaleza andinas // **Jürgen Golte**

Problema nacional y lucha de clases en la Guerra del Pacífico // **Florencia Mallón.**

Instituto de Pastoral Andina, Apartado 1018, Cusco, Perú

Saúl Sosnowski
5 PUEBLO COURT
GAITHERSBURGH.: M. 20878 - U. S. A.

HISPAMERICA

Libros de Ediciones Hispamérica

María Luisa Bastos, **Borges ante la crítica argentina: 1923-1960**, 356 p., U\$S 8.00. **Hernán Vidal, Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis**, 120 p., U\$S 4.00.

Saúl Sosnowski, **Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo**, 120 p., U\$S 3.50.

Oscar Hahn, **Arte de morir (poemas)**, 186 p., U\$S 5.00.

Rose S. Minc, editor, **Latin American Fiction Today: a Symposium**, 198 p., U\$S 9.95.

Beatriz Pastor, **Roberto Arlt y la rebelión alienada**, 120 p., U\$S 7.95.

HISPAMERICA
revista de literatura

TARIFAS DE SUSCRIPCIONES

Bibliotecas e instituciones: :U\$S 21.00

Suscripciones individuales: U\$S 15.00

Patrocinadores: U\$S 30.00

UNMSM
(Excepción: Año I, nos. 1-2-3 U\$S 25.00)

Galería de Arte
*Enrique
Camino
Brént*

Burgos 170 San Isidro

LIMA - PERU

26 OCTUBRE – 26 NOVIEMBRE 1981

SZYSZLO

GALERIA DE ARTE



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

UNMSM

LITERATURA Y SOCIEDAD EN EL PERU

debaten

CORNEJO
DELGADO
LAUER
MARTOS
OQUENDO

moderador

MONTALBETTI

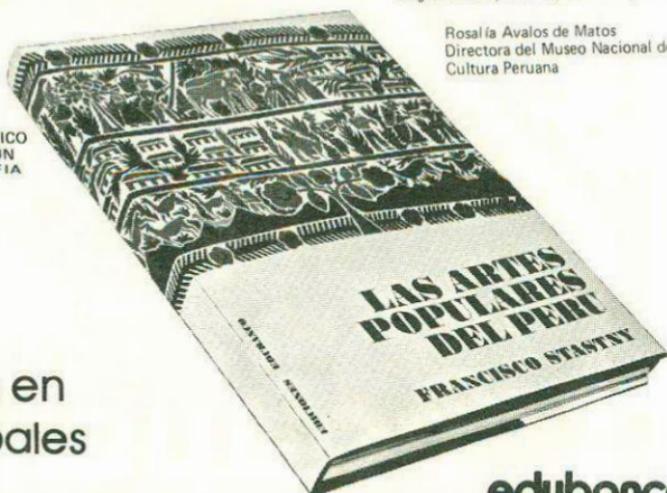
hueso húmero
ediciones
UNMSM

Una Obra Excepcional

"Su lenguaje conciso y elegante va acompañado de una magnífica documentación gráfica, una excelente diagramación y una impecable impresión"

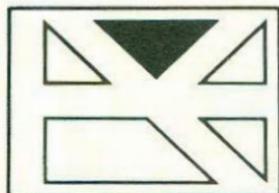
UN INVENTARIO ARTISTICO
DEL PERU QUE MARCA UN
HITO EN LA BIBLIOGRAFIA
NACIONAL

Rosalía Avalos de Matos
Directora del Museo Nacional de la
Cultura Peruana



Puede
adquirirse en
las principales
librerías

edubanco



Alianza Editorial

informa al público lector peruano que su fondo editorial **completo** estará disponible a nivel nacional a partir del próximo diciembre.

Pedidos al por mayor, a su distribuidor exclusivo en el Perú

Librerías **La Familia** S A

UNMSM



Francisco
Miró Quesada
Rada

POLITICA Y CIENCIA POLITICA

I

Francisco Campodónico F., Editor

pídalo en su librería o a:
Mosca Azul, Conquistadores 1130,
San Isidro, Lima. Tlf. 415988.

Francisco Campodónico F., Editor
Chavín 45, Breña, Lima.
Tlf. 312505.

Francisco Campodónico F., Editor

y

Mosca Azul Editores

anuncian la próxima aparición
de los primeros volúmenes de su

**BIBLIOTECA DEL
PENSAMIENTO PERUANO
ANTOLOGIAS**

El Pensamiento Fascista, selección y prólogo de
José Ignacio López Soria.

El Pensamiento Indigenista, selección y prólogo de
José Tamayo Herrera.

El Pensamiento Prehispánico, selección y prólogo de
Franklin Pease.

El Pensamiento Comunista, selección y prólogo de
Alberto Flores Galindo.

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 ineditéz en español

YA LEYO..?

PAGINAS
PAGINAS
PAGINAS

No. 40. Un año de
nuevo régimen... ¿Y de
democracia? Sta. Teresa de
Avila. Separata: El Dios de
la vida por Gustavo Gutiérrez.

No. 41. Comentario a la nueva encíclica de
Juan Pablo II. Derecho laboral. Organiza-
ción popular: testimonios. El Salvador.
Sep.: Oración del Señor, por M. Díaz Mateos.

Próximamente el
No. 42. Diez años de
Teología de la Liberación.
Entrevistas, y
Testimonios.

CENTRO DE ESTUDIOS Y PUBLICA-
CIONES Jr. Lampa 808 Of. 601LIMA

SUSCRIBASE



PREMIO COPÉ DE POESIA 1982

Petróleos del Perú instituye este galardón bienal para premiar el mejor libro de poesía, de tema libre, de acuerdo a las siguientes

BASES

1. Podrán participar en este certamen todos los poetas peruanos sin distinción.
2. El trabajo presentado deberá tener una extensión mínima de 500 versos y no superar a 1,500. Con libertad de tema, metro, rima y escritos en idioma castellano.
3. Los trabajos se presentarán en original y tres copias mecanografiadas a doble espacio, por una sola cara y foliadas a la siguiente dirección:

Oficina de Relaciones Públicas
Petróleos del Perú
Paseo de la República 3361 /Lima, 27

Las obras serán recepcionadas hasta el 30 de Diciembre de 1982. Los participantes que no residan en la ciudad de Lima podrán entregarlas en las oficinas comerciales o plantas de PETROPERU hasta el 15 de Diciembre.

4. Se otorgará un premio único de S/. 600,000. El Jurado podrá conceder, si lo estimara conveniente, diploma de honor y placa a los libros finalistas, reservándose el derecho de la primera edición del trabajo ganador y de aquellos que el Jurado recomiende por su calidad. Los derechos de autor pertenecen totalmente a los premiados, las obras deberán ser inéditas y presentadas con seudónimo, acompañando un sobre cerrado que en su exterior consigne el correspondiente seudónimo y en el interior el nombre, lugar de nacimiento y dirección del autor. Se considerarán inéditas las obras que hayan sido publicadas parcialmente.
5. El Jurado que dictaminará acerca de los trabajos presentados estará integrado por cinco representantes del Pen Club y uno de Petróleos del Perú. El fallo del Jurado será inapelable y se dará a conocer en la segunda quincena de Abril de 1983.
6. El plazo para retirar los originales presentados terminará el 5 de Mayo de 1983, transcurrido el cual los organizadores no serán responsables de los originales que no sean solicitados por sus autores o representantes.
7. Cualquier caso no considerado en las cláusulas anteriores, será resuelto a criterio del Jurado y los organizadores.

