

hueso húmero

II

ROMUALDO

*"Yo de esta sociedad
no podía esperar nada"*

ENCUESTA

*Las obras preferidas
de la arquitectura
peruana del s. xx*

LOPEZ SORIA / RUFFINELLI

Sobre Vargas Llosa

ACHA / PERNIOLA

Sobre arte

FERRE / BRACHO

HINOSTROZA

Poesía

MONSIVAIS

Cuentos

Francisco Campodónico F., Editor
Mosca Azul Editores

UNMSM

hueso húmero

Nº 11

octubre — diciembre

1981

SUMARIO

M. Lauer y A. Oquendo / <i>"Yo de esta sociedad no podía esperar nada": una conversación, con Romualdo</i>	3
Rodolfo Hinostroza / <i>Dos poemas</i>	
<i>Escena prima</i>	28
<i>Paisaje con infante</i>	30
Carlos Monsiváis / <i>Nuevo catecismo para indios remisos</i>	32
Coral Bracho / <i>Poema</i>	39
Luis Loayza / <i>Valdelomar en sus cartas</i>	41
Rosario Ferré / <i>Contracanto</i>	53
Gerardo Mario Goloboff / <i>La pasión según San Martín</i>	58
Mario Perniola / <i>El arte como categoría histórica</i>	65
Rossana Agois y Carmen Rosa Martínez / <i>Preferencias en arquitectura peruana del s. xx. Encuesta</i>	75
Luis Pásara / <i>Por qué no vivo en el Perú. Comentarios a una encuesta</i>	95

EN LA MASMÉDULA

Jose Ignacio López Soria / <i>Vargas Llosa y sus 'críticos': sobre la cultura</i>	101
Juan Acha / <i>Polémicas artísticas contra la realidad</i>	107
Julio Ortega / <i>La parte del objeto</i>	112

LIBROS

Jorge Ruffinelli / <i>Vargas Llosa: dios y el diablo en la tierra del sol</i>	116
---	-----

Luis Fernando Vidal / <i>Calderón Fajardo o ese disturbio llamado memoria</i>	130
Bibliografías / <i>Guía del Boletín Titikaka (Puno, 1926-1930)</i> / Miguel Angel Rodríguez Rea	140
En este número	160
DIBUJOS A LÁPIZ DE CARLOS REVILLA	

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, Rodolfo Hinostroza,*

Luis Loayza, José Ignacio López Soria, Mario

Montalbetti, Julio Ortega

ADMINISTRADOR: *Jaime Campodónico V.*

CUIDADO DE LA EDICIÓN: *Roxana Carrillo*

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Lima 5.

Suscripción y canje: Conquistadores 1130, San Isidro,
Lima, Perú.

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

Precio del ejemplar en el exterior:

US\$ 4.50, vía aérea
US\$ 3.50, vía superficie

UNMSM

**"YO DE ESTA SOCIEDAD NO PODIA
ESPERAR NADA": UNA CONVERSACION
CON ROMUALDO / MIRKO LAUER y
ABELARDO OQUENDO**



PARA la poesía peruana los años cincuenta son tiempo de enfrentamientos: con la dictadura de Odría, en primer lugar, y con las ideas más convencionales acerca de la literatura. Juan Gonzalo Rose, con sus poemas a la revuelta de Arequipa; Washington Delgado, vertiendo ácidas ironías sobre rentistas, terratenientes y coroneles; Pablo Guevara, poroso a la realidad inmediata, criticando a "los bribones"; aun Francisco Bendezú, contando melancólico desde la cárcel días que "pasan como tranvías", manifiestan lo que aquí y entonces resultaba una actitud nueva: el compromiso de los poetas con los problemas de su pueblo. Ese movimiento poético tiene un centro indudable: Alejandro Romualdo. Las polémicas que suscitó hicieron que se le viera como un "duro", como el representante más notable de las posiciones radicales en nuestras letras. Las páginas que siguen muestran a un Romualdo mucho más amplio, flexible y reflexivo que la imagen estereotipada por su fama.

HUESO HÚMERO: En el campo de nuestra literatura, todo lo que es radical de alguna manera se remite, en uno de sus aspectos, a los años veinte: Mariátegui y esa generación; pero, en otro de sus aspectos, quizá en uno más urgente, más áspero, se remite a la militancia de los años cincuenta, y esto es mucho más acentuado en el caso de la poesía y los poe-

tas. Pensamos que hubo un sueño radical de los años cincuenta en la literatura —tú lo encarnas de varias maneras— y que la esencia de ese sueño está, por un lado, en la fe en que la poesía era capaz de transformar políticamente el mundo y, por el otro, en la esperanza de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina. Esa es la sensación que se tiene al leer la poesía social de entonces: se hablaba del día de mañana, del día venidero, y los poetas transmitían —especialmente tú—, mucho optimismo. Creemos que no es una exageración decir que las ideas por las que gente como tú luchó, hoy se han impuesto de una punta a otra en la literatura. Hoy, como ha dicho no sin malicia Luis Loayza, el *establishment* intelectual es de izquierda; sin embargo, un hombre como tú no es precisamente lo que se llama un hombre exitoso. ¿Qué pasó con el sueño radical de los años cincuenta, si admites que ese sueño existió tal como lo planteamos?

ALEJANDRO ROMUALDO: En realidad en ese momento, para nosotros, para los que escribimos en esa época, no era un sueño utópico la realización inmediata de una revolución, porque, en primer lugar, la situación que atravesaba el Perú era una situación muy concreta: la dictadura de Odría, y naturalmente la lucha contra la dictadura, en el plano artístico, concentraba la atención mayor en el aspecto poético, de ahí que se hayan manifestado todos los movimientos de poesía de los cincuenta alrededor del tema político y del tema social.

HUESO HÚMEROS ¿Era hacer de la necesidad política, virtud poética?

ALEJANDRO ROMUALDO: Era así. No solo se tenía la intención de transformar la realidad aun cuando no había un pensamiento marxista coherente entre nosotros; había también deseo de contar lo nuevo, de oponerse a lo dado y luchar, en la medida de lo posible, naturalmente, por la transformación social, concretamente por el socialismo. Pero de inmediato teníamos el problema de esta dictadura. Los poemas, por ejemplo, de *Poesía concreta*, tratan de temas que en ese momento mundialmente estaban en el aire (y que siguen estando). De ahí que muchos de los temas de ese libro sigan teniendo vigencia: los problemas de la paz, los problemas de la guerra, ingresan a la literatura, por primera vez, con una secuencia que no ha sido frecuente en otros grupos ge-

neracionales, ni en otros poetas, precisamente porque después del cincuenta están presentes en el contexto mundial la guerra de Corea y el macartismo que sucede a todo el proceso post-bélico de la segunda guerra. En ese momento, entonces, la poesía, la paz, la guerra, el ingreso del pueblo en la acción, son los temas que mueven ese libro.

El otro problema es la resolución artística del problema político. La actitud política frente a la realidad es el primero; y lo otro es la resolución artística de ese problema. A mí se me planteaba no solamente una actitud política frente a la realidad de ese momento, sino también cómo hacerla efectiva, eficaz artísticamente; me planteaba problemas estéticos: cómo llegar a un público, en primer lugar. En ese momento en que existía la ley de seguridad interior, las reuniones estaban prohibidas y solamente las reuniones culturales eran las que podían realizarse. De ahí que se hacían recitales. Yo he ido a los sindicatos, a construcción civil, a bancarios, a gráficos, a mineros, a las minas del centro, a recitar; y era una cosa curiosa porque uno recitaba en plena dictadura de Odría, al lado del jefe militar de la plaza y de un sacerdote. El público era obrero.

HUESO HÚMERO: Eran un poco los personajes de ese poema de Washington Delgado "Los pensamientos puros".

ALEJANDRO ROMUALDO: Allí estaban. Nosotros decíamos que se trataba de "la poesía secreta"... Eso fue fundamental. El problema se me planteó como un problema artístico, frente a la obra anterior. Toda esa urgencia, esa necesidad de comunicación, de buscar los nuevos métodos de llegar al público, las nuevas funciones de la forma, porque temas nuevos naturalmente traen nuevos léxicos.

HUESO HÚMERO: ¿Qué pasó con eso? Puesto tú en crítico, ¿qué pasó con todo ese esfuerzo ¿Qué importancia tuvo, qué consecuencias, cómo lo rastrearías en la historia siguiente, en la literaria?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo creo que el resultado ha sido positivo. Creo que el esfuerzo poético, político y social de ese momento, repercutió. Yo veo el proceso en esta forma: cuando vuelvo al Perú, el año 53, comienzan estos recitales y naturalmente traían una poesía totalmente distinta a la anterior. Entonces produjo un impacto en el público, en la crítica, y tuvo bastante acogida, bastante éxito, caló mucho. ¿Porqué caló? No sólo porque se estaba interpretando lo que se sen-

tía en ese momento, sino que las formas de decirlo coincidían con ello. No era un lenguaje "sectario", en el sentido de que no era estrictamente partidario, el lenguaje de *Poesía concreta*. Yo tenía en cuenta que no le hablaba a gente que pensaba como yo, y al dirigirme a un público que no pensaba como yo, y al que le debía mi pensamiento, me vi obligado a utilizar determinadas formas, lugares comunes con distinto sentido, frases hechas y deshechas, para poder lograr una eficacia artística que fuera acogida, políticamente hablando, con una reflexión insólita.

HUESO HÚMERO: ¿Piensas que eso se logró?

ALEJANDRO ROMUALDO: Sí, se logró. Y más aún: todo el proceso, la lucha contra la dictadura, mantenía viva en los elementos populares la esperanza del cambio, de salida de este atolladero. Por otra parte se ve en mi obra posterior, ya en el 58, que *Edición extraordinaria* es otra experiencia estética, distinta a la de *Poesía concreta*. Se puede hablar de poesía política y de relaciones de la poesía con la política que es algo muy distinto. Creo que el proceso de radicalización ideológica trae por consecuencia la escritura de *Edición extraordinaria*.

HUESO HÚMERO: Pero, antes de entrar a *Edición extraordinaria* y todo lo que suscitó ese libro, retrocedamos un poco al sueño de los años 50, al sueño literario donde todo parecía muy inmediato y todo estaba destinado a encender la esperanza en los lectores. ¿Cómo lo ves hoy, cuando después de treinta años no se ha realizado nada de lo que entonces se soñaba?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo creo que sí ha pasado algo. Porque la posibilidad de una revolución (que quizás nosotros pensábamos era inmediata, aun cuando en los años cincuenta esa perspectiva no existía) aparece con el triunfo de la revolución cubana, el 59. Si se ven las fechas de publicación de las obras, del 52, fecha de *Poesía concreta*, al 58, en que aparece *Edición extraordinaria*, está presente todo el proceso de la revolución cubana que no está al margen de nuestra actitud. Entonces, entre el 53 y el 59, que son 6 años transcurridos, se va gestando este proceso, no en el Perú pero sí en el continente. Nos damos cuenta entonces de que no estamos aislados de la totalidad latinoamericana, sino que este proceso revolucionario nos toca de cerca, y la prueba

es que la radicalización comienza en todos los poetas y culmina naturalmente el 65, con el movimiento guerrillero.

HUESO HÚMERO: Pero, curiosamente, en el campo de la poesía hay una contradicción, porque todá esa esperanza de los 50, que desembocó, en el ámbito continental, en la revolución cubana, desemboca, en el ámbito poético peruano, en una poesía que, si bien permanece dentro de una visión más bien radicalizada políticamente, es una poesía del desencanto.

ALEJANDRO ROMUALDO: ¿La del cincuenta?

HUESO HÚMERO: No, la de los años 60. La generación posterior, ya no tiene la esperanza que tiene la del 50, a pesar que surge después de la revolución cubana.

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo pienso que la promoción del sesenta es la culminación de la del cincuenta. Es decir, el movimiento guerrillero estalla el 65 y fracasa por causas que todos conocemos, pero ha habido un hecho histórico en el Perú, que es naturalmente la repercusión de todo lo que pasa en el continente. Nosotros hemos contribuido en algo con eso, aun cuando nuestra intención en los primeros años del cincuenta no fuera esa, puesto que yo he llegado el 53, y recién en ese año se producía el asalto al cuartel Moncada. Nosotros aquí, frente a Odría, hacíamos una poesía de un tipo social que no existía incluso en Cuba, pero cuando continúa el proceso, del 53 al 53, ya está en vigencia continental la acción revolucionaria de Cuba. Luego termina el período de Odría, comienza el de Prado, etc. y empieza la radicalización política que culmina en la formación del Frente de Liberación Nacional, el 61, del cual fui dirigente. No hay que olvidarse que dicho Frente, hace exactamente veinte años, reunió más de cien mil personas en la plaza San Martín, cosa que hoy vemos solamente lograda a través de muchos partidos juntos.

HUESO HÚMERO: Alejandro, tú vas a considerarnos majaderos, pero cuando hablas sobre la poesía de los cincuenta, te refieres a la política de los cincuenta. Y hablas de la política de los sesenta y los setenta cuando nosotros hablamos de la poesía de esos años. ¿Cuál es la relación? Es decir, tú acabas de decirnos que la poesía del sesenta es un poco hija de la del cincuenta, que es su culminación...

ALEJANDRO ROMUALDO: No, no digo que sea su culminación, sino que el proceso político culmina el 65; entonces Javier Heraud es la culminación, yo lo veo así.

HUESO HÚMERO: Pero nosotros hablábamos de la contradicción que existe en el desenvolvimiento de la poesía porque, curiosamente, cuando la gente se decide a la lucha y cuando surge la revolución en América Latina, intentando propagarse en varios países, la poesía que hace la promoción del sesenta no es una poesía que comparte las esperanzas, ni la fe un poco simple del sueño de los años cincuenta, sino que, más bien, es una poesía crítica, desencantada. Está con la revolución pero es escéptica, poco dada a las ilusiones fáciles.

ALEJANDRO ROMUALDO: Efectivamente. Hay a partir del 65 un declive. Creo que es un reflejo de la situación, del fracaso de la guerrilla, ya que se creía en el triunfo inmediato. Hay naturalmente desencanto en esa promoción poética. Desencanto y amarga ironía. No hay esperanza.

HUESO HÚMERO: ¿Hay, entonces, un reflejo poético, políticamente hablando, del 65 acá?

ALEJANDRO ROMUALDO: Es otra poesía, en el sentido de que son otros los contenidos de acuerdo a la nueva situación. Pero yo me lo explico por el fracaso de la guerrilla.

HUESO HÚMERO: La muerte de Heraud.

ALEJANDRO ROMUALDO: Por eso es la culminación. El proceso viene y culmina el 65. Heraud aparece por tal razón como un paradigma.

HUESO HÚMERO: Uno imagina que hubo mucho lavado de manos el día en que Heraud murió: se dieron cuenta de que eso mataba.

ALEJANDRO ROMUALDO: Se dieron cuenta de que la revolución era una cosa concreta, en el sentido de hacerla. Ahora, claro, en un proceso revolucionario se lucha de distintas formas. No solamente con las armas, sino con una serie de medios, y el hecho de que nosotros, la generación del cincuenta, consideremos a Heraud como una culminación indica claramente que es el paso decisivo, el paso final que ha sido dado por todo esto, desde el 50, abonado por la lucha contra Odría, por la lucha contra el macartismo, por la defensa de la revolución cubana, por el Frente de Liberación Nacional, que se gesta el 61. No hay que olvidar que Heraud sale el 63 y se va.

HUESO HÚMERO: Se va y en la mochila, junto con el fusil, lleva otra cosa que morirá con él y que heredó de los 50: la influencia hispánica en la poesía. Hay además otra contradicción, que casi linda con la consigna, en la poesía social de los años cincuenta, especialmente la tuya de *Poesía concreta*: se insiste mucho en la paz y esto, en un contexto internacional como el que has descrito tenía sentido, pero en nuestro contexto, donde más bien había que incentivar la lucha de clases, donde de lo que se trataba era de pelear, de derrocar el orden existente, no tenía mucho asidero. ¿Por qué la paz?

ALEJANDRO ROMUALDO: Porque la paz es muy importante. Desde el punto de vista nuestro la paz en ese sentido es decisiva y es tema constante, porque es importantísimo tener presente el peligro de la conflagración mundial. Al menos para mí, el problema de la paz es fundamental en ese sentido. Ya en *Edición extraordinaria* se puede ver la radicalización, a partir de todos los incidentes políticos y sociales nacionales y continentales. Yo asistí, por ejemplo, en Europa, a la muerte de Stalin, el 53, y luego a la crítica del culto a la personalidad. Tampoco había mucha conciencia sobre esto en los escritores de ese momento. No teníamos idea de lo que había acontecido el 48 con la ruptura entre Tito y Stalin. Si hubiéramos tenido una preocupación mayor, nuestras actitudes hubieran sido distintas, pero éramos muchachos de poco más de 20 años, totalmente ignorantes del revisionismo staliniano.

HUESO HÚMERO: Cuando dices nosotros, ¿a quiénes te estás refiriendo?

ALEJANDRO ROMUALDO: A todos los de la generación. La generación la componían Washington Delgado, Juan Gonzalo Rose, Pablo Guevara. Todavía no constituíamos un grupo entre nosotros, sino que había una solidaridad emocional ante ese fenómeno, pero no había una reflexión, una exploración frente a la situación mundial. Pasados los años, visto ahora con perspectiva, el análisis artístico de *Poesía concreta* por ejemplo, hubiera sido censurado en esa época, en la época del stalinismo. Era una poesía social, pero no era "realismo socialista". En eso había una gran confusión. Nuestra poesía, que trataba el tema social y político, (que había sido vedado antes, que no tenía entrada en la poesía peruana por ser un tema tabú) hubiera sido criticada por la estética sta-

linista. Entonces, viene el XX Congreso del 56. *Edición extraordinaria* se produce al margen de estas revelaciones. Y también hubiera sido criticada antes, puesto que no sólo lleva el mensaje político directo, sino también elementos mágicos, como cuando hablo por ejemplo del "Ruisefñor de las garras de tigre" o de "la ciudad de los cabellos blancos" que alude a Arequipa, a la revolución del 50. Me refiero a que artísticamente, estéticamente, escapa a los parámetros del Zdanovismo.

HUESO HÚMERO: Eso es mucho más "romanticismo revolucionario" que "realismo socialista".

ALEJANDRO ROMUALDO: Por eso es que cuando yo veía que la crítica se hacía en nombre del "realismo socialista", venía el problema, porque no se tenía noción clara de lo que se estaba discutiendo, cada uno tenía una idea distinta del "realismo socialista".

HUESO HÚMERO: Cuando hablas de esta heterodoxia, que se da básicamente en tu poesía, estás centrando el problema en una realidad supranacional, donde el eje vendría a ser la Unión Soviética, los dictámenes de la Unión Soviética, frente a los cuales —dices— te ubicas en la heterodoxia. Sin embargo, ya estás poniendo el eje en ese lugar. Así, todo *Poesía concreta* está situado en un ámbito de la realidad que no es precisamente tu realidad inmediata, que no es el Perú. Incluso esa poesía se hace bajo la mediocre dictadura de Odría y bajo la feroz dictadura de Franco mientras viviste en España, y en esas circunstancias tú hablas de la paz. Hablas de la paz cuando de lo que había que hablar era de la guerra, incitar a la guerra en España y a la guerra en el Perú, la guerra contra las dictaduras. Entonces el eje se ha trasladado fuera de la realidad que más íntimamente tocaba a los autores de la poesía social de los 50.

ALEJANDRO ROMUALDO: Sí, pero hay esto también...

HUESO HÚMERO: Cuando el eje estaba, para otro tipo de poetas, los llamados puros, en las metrópolis foráneas de la poesía, tú desplazas ese eje, pero no para regresar a lo nacional, al menos hasta *Edición extraordinaria*.

ALEJANDRO ROMUALDO: No. En *Poesía concreta* está presente el tema del Perú, hay un poema llamado "Perú en alto" donde comienza esta preocupación. Es cierto que ha sido escrito fuera del ámbito, pero ya la politización mía viene de fuera del Perú; concretamente de Italia. Yo salgo del país el 51,

hay algunos poemas que traducen vagamente un interés por la política como "Disco rayado" por ejemplo, que no pertenece a ningún libro, y hay otro llamado "Dios material", tampoco recogido en antología y que sin embargo encuentran su expresión en *Poesía concreta*, que es la toma de contacto directo con una inmensa manifestación contra la guerra bacteriológica en Corea. Yo escribo en el Perú "Dios material" y "Disco rayado" pero no encuentro todavía la politización; está comenzando pero no encuentro respuesta y es entonces cuando viajo a Europa. Al llegar a España, a la dictadura de Franco, y al encontrarme con esta realidad, hay un cambio. Y salgo a Italia, lo que significaba salir a otra cosa. Allí comienza entonces el proceso ideológico que repercute en la actitud política y en la poética porque incluso siento la necesidad de solucionar los problemas que no podía solucionar en el Perú, como el problema del realismo.

HUESO HÚMERO: En el Perú, una persona de las nuevas generaciones no puede dejar de pensar en Romualdo cuando le hablan en términos polémicos de la generación del 50. Tú protagonizaste una serie de polémicas sonadas, cuyo recuerdo perdura de alguna manera como una especie de ejemplo de contención y de pugnacidad en el medio. ¿Cómo entraste a ellas? ¿Qué significaron en ese momento? ¿Qué te dejan?

ALEJANDRO ROMUALDO: A mí me dejan una experiencia no solamente política sino fundamentalmente artística. Yo enfocaba la resolución artística de la situación política, como poeta, como artista. Esto naturalmente ampliaba el registro poético, temático y, como decía anteriormente, la función de la poesía.

HUESO HÚMERO: ¿Sugieres que fuiste tú quien planteó las polémicas, quien las provocó?

ALEJANDRO ROMUALDO: Bueno, indirectamente. Yo nací en realidad bajo el signo de la polémica. Desde que gané el premio nacional de poesía, se originó una polémica, aunque esta sin importancia. Pero me refiero más a las publicaciones políticas. Yo esperaba de *Edición extraordinaria* un análisis artístico, en general, me interesaba conocerlo, positivo o no. Pero se incidía mucho en el aspecto político.

HUESO HÚMERO: Pero hubo, si no un análisis de lo artístico, opiniones en el sentido de que este libro sacrificaba lo artístico en beneficio de lo político, como en el artículo de Ma-

rio Vargas Llosa publicado en *Literatura*, que fue el primero en pronunciarse en contra de *Edición extraordinaria*.

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo pensé que, en ese sentido, Vargas Llosa hablaba "en nombre de la poesía" y yo hablaba en nombre de cierta poesía. El concepto mismo de poesía, la noción que en ese momento se tenía, estalla con este libro, cuyo título mismo ponía en entredicho toda una literatura académica. El solo hecho de llamarse *Edición extraordinaria*, indicaba una intención de comunicación más directa con lo real, es decir, el tema vivo, inmediato; dejar la cita erudita por la cita diaria, la cita del periódico; el tema del día entra nuevamente a la literatura. Naturalmente que tiene una serie de altibajos en el proceso de creación, pero para mi desarrollo artístico me sirvió de mucho, ya que entonces ví nuevos horizontes para la poesía que en ese momento hacía y se hacía.

Ahora, sin dejar en ningún momento de buscar el efecto poético, también buscaba el político. Vargas Llosa ha comprendido este libro como nadie; hay una página en su artículo que yo podría reproducir textualmente, donde está comprendido todo lo que quiere decir cada uno de los poemas, como ningún otro crítico lo ha hecho. El no estaba de acuerdo con eso; pero todo lo que hay allí, por ejemplo "Tú no eres un ángel", un poema de amor en el cual estalla el romanticismo abstracto, él lo analiza correctamente en todo. En esa página hay una comprensión total del libro. El critica el aspecto literario, pero indudablemente hay una penetración sagaz y es por eso que nunca le contesté.

HUESO HÚMERO: Nunca le contestaste a Vargas Llosa; en cambio, sí le contestaste a José Miguel Oviedo. ¿Porqué?

ALEJANDRO ROMUALDO: Porque lo de Oviedo fue una crítica política, de signo contrario, y no sólo eso, sino que decía cosas que no pueden decirse en una crítica literaria, como que yo merecería "un puesto en algún partido", como que yo propiciaba "el asesinato, el robo y el sabotaje". Yo ni estaba en el partido ni propiciaba nada de eso; además, no creo que ningún partido me hubiera dado un puesto por escribir un libro. Eso es lo que pasó; entonces yo escribí una nota que no se publicó en ningún periódico, ni siquiera en el del Partido Comunista. Se llamaba "De la caverna de Platón a la cueva de Baquijano", porque entonces Oviedo debutaba en *La Prensa*. Fue un vendedor de libros viejos, Durán, el

que mimeografió y repartió mi carta de respuesta. Muchos creyeron que era el partido, pero el partido ni se enteró. Oviedo debutó con ese artículo, en la página editorial del diario de Beltrán. Había que vivir esos momentos de tensión violenta y sobre todo de macartismo. Ravines me había denunciado a mí el año 56, en la misma página editorial de *La Prensa*. Tampoco lo aclaré nunca, porque lo que Ravines buscaba era el chantaje, aunque sufrí las consecuencias de esto. Volviendo al aspecto artístico, cuando nosotros empezamos a escribir había palabras "poéticas" y "no poéticas", temas "poéticos" y "no poéticos"... Entonces sucedía lo siguiente: había que hablar de pensil y no de jardín. Y la política no podía entrar en la literatura porque eso era abominable, se hablaba de la literatura pura entre comillas, y contra todo esto aparece *Edición extraordinaria*. Además, el ingreso de palabras de todos los días es un cambio artístico, al margen de que un poema esté logrado o no. Es una noción poética que estalla. Y es el propio Wáshington Delgado en la revista *Lumbre*, de 1958, en una encuesta organizada por Tomás Escajadillo, quien habla de que *Edición extraordinaria* "inaugura un camino nuevo en la poesía". Ribeyro y Benezú opinan igual, todos los críticos de ese momento estaban a favor mío en ese sentido. Puede haber poemas artísticamente válidos y otros no, pero el hecho es que se suscitó esto, que era una ruptura con la noción existente de "lo literario". Los poetas de otras generaciones pueden ahora hablar tranquilamente de la Avenida Abancay, y de los ambulantes, cosa que no sucedía en el 50, al menos hasta donde tengo conocimiento.

HUESO HÚMERO: En el plano artístico, curiosamente, al mismo tiempo que tú haces estallar una serie de nociones o convenciones, y estableces rupturas, mantienes ciertas tradiciones. Una de ellas es la hispánica, ese cordón umbilical con España que está presente tanto en *Poesía concreta* como en *España elemental*. Esto corresponde más al lado del conservadorismo y de la derecha que de la izquierda; discurre por lo que alguna vez Porras llamó "los sagrados cauces de la hispanidad". Eso por una parte, y por otra el uso de palabras y tópicos religiosos en tu poesía configuran una aparente contradicción con tu posición revolucionaria. ¿Cómo lo explicas?

ALEJANDRO ROMUALDO: Es una contradicción aparente, poéticamente no existe. Yo lo veo como una totalidad. Como te decía anteriormente, veo a quién me dirijo. Yo me dirijo al pueblo del Perú, uso un lenguaje vivo y utilizo elementos religiosos, oraciones católicas que cambian de sentido. Así en "Oración total", escribo "en el nombre del padre, del hijo y de la madre": la sagrada familia se ha convertido en la familia terrestre.

HUESO HÚMERO: Es por eso que alguna vez, bromeando, decíamos: Romualdo tiene una Inmaculada Concepción de la realidad. Pero para volver a lo serio: la transformación poética tuya se opera en España, inicialmente bajo el signo de Vallejo. Hay un momento en que tú descubres a Vallejo y destierras a Rilke así como a otras influencias que operan en tus primeros versos, como Eielson y Adán. ¿Cómo y por qué ocurre eso y qué pasa, además, con un poeta español que de alguna manera tiene un parentesco bastante próximo con tu poesía, con Blas de Otero?

ALEJANDRO ROMUALDO: Las analogías con Blas de Otero son evidentes: somos poetas de la misma familia. Cuando yo llevo a España, inmediatamente siento la literatura española como nuestra. Para mí Quevedo es un poeta nuestro; veo a los poetas de la lengua española como una totalidad. Creo que en la literatura peruana y en la española hay una unidad. Y así como yo veo a Quevedo como nuestro, Blas de Otero ve a César Vallejo, que es nuestro denominador común, aunque transitorio.

Miguel Hernández, Machado, Lorca forman parte de nuestra literatura. Esto no solo acontece conmigo sino con Washington Delgado, Rose, Valcárcel, Florián, Belli. Todos tenemos una formación castellana en el sentido de apreciación literaria, de aprovechamiento de la poesía en nuestra lengua. Vallejo es también un poeta español en ese sentido, un poeta castellano.

HUESO HÚMERO: ¿Te parece?

ALEJANDRO ROMUALDO: Mira, cuando Vallejo entra a España, (hay un artículo muy interesante sobre esto, del investigador literario Willy Pinto), cuando Vallejo entra a España dice, "llego a mi tierra". Es curioso. Y luego Vallejo se emparenta con la poesía española a través de Quevedo. Y Quevedo está vivo en Neruda.

Siempre lo he dicho: Quevedo, Góngora, Cervantes, los poetas españoles del 27; Alberti sobre todo, son tan nuestros como la papa y el maíz.

HUESO HÚMERO: A propósito de la papa y el maíz, hablemos de "Canto coral a Túpac Amaru", que ciertamente es tu poema más célebre, y el que ha pasado a la historia en este país donde los poemas no pasan mucho a la historia. ¿Qué piensas de ese poema que ya casi tiene vida propia a estas alturas?

ALEJANDRO ROMUALDO: Ese poema está en *Edición extraordinaria*. Pero hay otro poema en el mismo libro que se llama "El caballo o la piedra", sobre el cual ha habido poca atención y sin embargo para mí ese poema plantea desde el punto de vista artístico, una serie de renovaciones. En ese poema se ve una actitud, se ve un léxico, una situación totalmente distinta a otros. Se hace lógico lo fantástico. Hay un proceso de exploración y de experimentación. El problema con la poesía social, llamada poesía política en mi caso particular, es que estamos experimentando con nuevos medios...

HUESO HÚMERO: Disculpa la discrepancia, pero creemos que tú empiezas a experimentar más en serio en el momento en que te alejas de la vertiente política y casi se podría decir de la vertiente social. Es decir, que tus grandes textos experimentales, como *En la extensión de la palabra* por ejemplo, textos que de alguna manera venían anunciados ya por otros poemas como "Venus en el arrabal", se dan al margen de lo doctrinario. ¿No crees que lo político y lo experimental son una dualidad en tu obra?

ALEJANDRO ROMUALDO: No. Yo creo que en toda esa poesía —tanto *Poesía concreta*, como *Edición extraordinaria*, como *El movimiento y el sueño* y como *En la extensión de la palabra*— está la política. Lo que pasa es que está en distinta forma. Es más evidente la experimentación en *El movimiento y el sueño* —quizá el primer poema fáctico— y, más aún *En la extensión de la palabra*, pero nunca he dejado de experimentar en la poesía. Los antecedentes de *El movimiento y el sueño* y *En la extensión de la palabra*, no están en el poema del libro *Como Dios manda* "Coral a paso de agua mansa", donde se plantean convergencias y divergencias de planos y contradicciones. Los orígenes de mi poesía espacial están en unos cuantos poemas que incluso escribí en España y que curiosamente creí haber perdido, pero los te-

nía Paco Pinilla. Un día Paco me lo hizo saber y yo le dije: dámelos porque Oviedo está diciendo que hay una influencia de Octavio Paz, y no es así. Esos poemas que llamé "Palabras dispersas en lo diverso y uno" no tenían la estructura que hay en *El movimiento y el sueño*, pero sí la experimentación espacial con la palabra. Esos son los antecedentes concretos, que existen, hay pruebas. De modo que no hay nada de Octavio Paz. O sea que junto al proceso de *Poesía concreta*, hay esta búsqueda. Creo que nunca he dejado de buscar. La poesía ha sido para mí una aventura continua, y una revelación permanente. No he dejado de reflexionar sobre el fenómeno artístico, ni en los problemas sociales y políticos, viendo en qué medida se pueden hacer planteamientos distintos. La política está presente en *El movimiento y el sueño*, ya en otra dimensión. Los antecedentes de este libro pueden también estar en un poema de *Poesía concreta*, que es "Frente a frente", sobre la guerra y la paz, poemas escritos en endecasílabos, unos puntuados y los otros sin puntuar, unos en negrita y los otros en cursiva. Ahí comienza un contrapunto en el cual la cursiva cumple también una función, no está simplemente por poner la palabra en otro tipo.

HUESO HÚMERO: Hay un aporte valioso en tu poesía que tampoco pudo ser visto entonces y que es iluminado a posteriori por la teoría de la comunicación. En un momento en que la poesía era vista aquí como una entelequia; en que el destinatario no contaba y la poesía era mucho más expresión que comunicación, tú escribes *Edición extraordinaria* pensando en receptores concretos. Entonces adecuás el lenguaje a quienes está destinado, cosa que no se había hecho aquí, al menos concientemente. El destinatario solía ser un "lector de poesía" abstracto, el "lector cultivado", y tú cambias esto y poetizas para los trabajadores, para los interesados en la revolución y elaboras un lenguaje a la medida de ese destinatario. Entonces se da el escándalo de la elite, que no podía admitir ese "rebajamiento" literario. Quisiéramos que hablaras de tu actitud frente al destinatario de tu poesía, de cómo se genera esa actitud y también sobre cómo aprecias hoy esa experiencia.

ALEJANDRO ROMUALDO: Bueno, de hecho sentía una necesidad de comunicación y de comunicarme con un público vasto. En ese sentido comencé a reflexionar sobre los medios de

expresión, sobre formas de comunicación que alteraran por completo esa noción de las modalidades tradicionales, incluso de los recursos poéticos, de la técnica. De ahí el cambio estilístico. Para mí el estilo no era —ni es— una cosa fija, puede variar; y había que cambiar, había que transformarlo en beneficio de una nueva realidad, de una nueva audiencia. Por eso es que en *Poesía concreta* el título mismo está diciendo hacia dónde nos dirigimos, que debemos ponernos en la tierra, aquí en la tierra, hablar con las palabras de todos: “hablo como todo el mundo”, dice un poema. Hay planteamientos de un nuevo realismo: el poema “A otra cosa” aparece casi como un manifiesto contra los reinos metafísicos.

HUESO HÚMERO: Lo que dices incide sobre todo en los temas, pero no en la modalidad de transmitirlos.

ALEJANDRO ROMUALDO: Sí, había que torcerle el cuello a la melancolía. Allí naturalmente hay una alusión al verso de González Martínez. Esta vez no se trata de torcerle el cuello al cisne, sino al estado de apatía, al estado de postración en que vivíamos. En ese sentido la estructura, incluso la de *Poesía concreta*, es distinta a la de *Edición extraordinaria*. Yo quería poner orden; entonces la estructura para mí era ir al verso medido, a la estrofa. Tú ves que en *Poesía concreta* el aspecto tradicional se conserva en el sentido formal, de la estructura, pero la dirección de los contenidos es distinta. Este es un proceso que comienza en *Poesía concreta*, se desarrolla en *Edición extraordinaria* y culmina, puede decirse, en *El movimiento y el sueño* y *En la extensión de la palabra*.

HUESO HÚMEROS ¿Culmina, o sigues experimentando ahora?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo sigo experimentando. Para mí, por ejemplo, no es problema seguir escribiendo como en *El movimiento y el sueño* o como en *Edición extraordinaria*, o volver a determinadas estrofas. Cuento con un repertorio del cual hago uso en determinado momento para determinada función, o sea que varía. Puedo escribir en estrofas endecasilábicas como en verso libre, en estructuras binarias como en estructuras cerradas. No tengo una forma a priori.

HUESO HÚMERO: Tú has sido durante muchísimos años, y eres todavía, un símbolo del radicalismo en nuestra literatura; sin embargo quien te escucha en una entrevista como esta, ve a un profesional de las letras, a un poeta especialmente

preocupado por su oficio. ¿Tú te sientes radical todavía con relación a la realidad peruana? ¿En relación a la literatura que se produce? ¿En relación a las nuevas generaciones? ¿Cómo te ves hoy frente al país?

ALEJANDRO ROMUALDO: Miren, en realidad es un proceso largo, De *Poesía concreta* a los últimos poemas que escribo, ya en el aspecto prácticamente personal de creación, son soluciones y resoluciones artísticas fundamentalmente lo que me mueve, pero la inquietud política no cesa. Como no cesa tampoco la inquietud experimental. En ese sentido, creo que ha habido mayor enriquecimiento ideológico, o mayor información; una serie de actitudes, nociones y realizaciones artísticas han sido puestas en tela de juicio. Creo entonces, que hay un desarrollo que no ha cesado, un proceso de cambios continuos. ¿Por qué? Porque también ha pasado algo en el mundo y ha pasado algo en el Perú, y hay cambios en todo el mundo.

HUESO HÚMERO: ¿Tú te consideras comunista?

ALEJANDRO ROMUALDO: Miren, yo me sigo considerando un revolucionario. Es cierto que a los revolucionarios hay que mirarles las manos y no la boca. Creo que hoy día soy más realista y más lúcido con respecto a los fenómenos revolucionarios no solamente de nivel nacional sino mundial. Estamos en 1981. Desde que volví al Perú en 1953 han pasado 27 años. Creo que ahora poseo una lucidez mayor. No hay un cambio digamos total, en el sentido integral, sino más bien una profundización más lúcida.

HUESO HÚMERO: Has dicho la palabra lucidez varias veces. ¿Cómo se manifiesta esa lucidez?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo tenía una concepción de la política, una concepción de la revolución, una concepción del marxismo, una concepción del socialismo que al paso de los años se ha enriquecido, se ha profundizado.

HUESO HÚMERO: ¿Cómo?

ALEJANDRO ROMUALDO: Por el estudio y la información, en el esclarecimiento ideológico. No en vano han sucedido cosas deplorables y fantásticas a nivel nacional y mundial en el movimiento revolucionario. Yo no puedo permanecer indiferente a toda esta situación. Es una creación agónica, en el sentido unamuniano, incesante, continua; los cambios no solo son artísticos sino las profundizaciones también son políticas, ideológicas.

HUESO HÚMERO: Bien, pero esta lucidez de que hablas ¿implica una actitud frente a las realidades del socialismo realmente existente? Desde otra perspectiva: en los años 50 era relativamente fácil ser no solamente el abanderado de la poesía social sino además, como es tu caso, estar en la vanguardia política a través de la poesía. Hoy esto no es tan sencillo...

ALEJANDRO ROMUALDO: Es endemoniadamente complejo.

HUESO HÚMERO: Exacto. Entonces, ¿cómo estás enfrentando este problema? ¿De qué manera ha pesado en ti tu estadía en Cuba? ¿O en China? En todos los países socialistas en que has estado.

ALEJANDRO ROMUALDO: Son realidades que le enseñan a uno mucho, porque son realidades concretas. Yo he vivido bajo el fascismo, he vivido bajo el socialismo, vivo en el capitalismo... Y no ceso de cuestionarme continuamente. Quizá es en la producción artística donde se refleja con mayor profundidad esto. Los cambios ideológicos, los cambios políticos, van a producir esta nueva actitud, naturalmente sin dejar de lado las relaciones que hay entre la política, el arte y la ideología. Pero, desde el punto de vista ideológico, las concepciones del socialismo, las concepciones de la política real, nuestra, no pueden soslayar lo que ha sucedido en el Perú en el año 68. Es decir, desde ese momento hay una reflexión que es honda, sincera, que no busca un puesto en ningún partido...

HUESO HÚMERO: ¿Te refieres a la presencia de la paz?

ALEJANDRO ROMUALDO: Exactamente, este es problema capital. En el Perú recién están repercutiendo las críticas del culto a la personalidad, como las de la concepción del socialismo. En este sentido hay mayor claridad, producto de mayor información, reflexión, profundización, sobre los acontecimientos internacionales.

HUESO HÚMERO: Pero hasta ahora, fuera de tu simpatía por Velasco, nada se concreta en ese sentido. Hay mayor lucidez, maduración, otros puntos de vista, pero ¿en qué consiste exactamente todo eso?, pues esta entrevista no busca estereotiparte como lo hizo la derecha reaccionaria en el rol del stalinista, del verdugo de la burguesía, evidentemente no.

ALEJANDRO ROMUALDO: Nunca fui stalinista.

HUESO HÚMERO: Sí, pero lo que no queda claro es cuáles son

esos cambios, es decir hacia dónde van. Esto es importante para, a partir de esos cambios, volver a discutir de literatura. Cómo ves el socialismo hoy, o la táctica contra el capitalismo.

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo creo que todo eso lo estamos viviendo hoy en el Perú, incluso los procesos de cambios ideológicos los hemos pasado todos. Entonces, yo creo que la actitud que teníamos el 50, de la sociedad socialista rápida, inmediata, no es así. Hay que combatir contra la pintura rosada del socialismo, eso es más real. Incluso lo escribí en un poema que se llama "Color de rosa", en *Edición extraordinaria*. Allí está la crítica al realismo rosa, pintar la realidad de rosado puede ser muy provechoso para algunos, pero esa no es la realidad. Si se produce un rasguño en la pared burocrática, se producen conmociones en ciertas corrientes conservadoras, y a mí ya no se me producen.

HUESO HÚMERO: El único rosa aceptable es el Luxemburgo, entonces...

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo me remito al Perú porque la del 68 es una experiencia concreta, con sus frustraciones o no, pero ha servido para meditar y ha servido para acercar a personas que estaban confundidas, o no habían tenido un diálogo directo entre ellas, sobre estos problemas políticos e ideológicos del socialismo vivo como lo llamó Lenin.

HUESO HÚMERO: Sin embargo, Alejandro, tú has sido un hombre muy radical en lo político y en este momento te escuchamos con simpatía, pero no podemos dejar de recordar las épocas en que fuiste un hombre tajantemente claro en tus posiciones, en un sentido que hoy se llamaría pro-soviético y en ese momento se llamaba pro-comunista; ni tu época pro-china, más radical aún; ni tampoco el artículo que publicaste en *Expreso* en el año 1970, recién regresado de Cuba, en el que llamabas la atención sobre el peligro de que una revolución como la revolución militar peruana desdibujara el rostro del verdadero Mariátegui. Hoy nada parece tan claro. ¿Cuán fina es la brújula del poeta en el campo magnético de la política, para decirlo de un modo un poco cursi pero bastante franco?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo creo que sí, que efectivamente es fina. Es como un sismógrafo. Creo que estos registros son palpables, evidentes, se deben a la información y a la formación. Si en el Perú hubiera mayor información de lo que

acontece política e ideológicamente en el mundo, la izquierda tendría mayor claridad en el sentido de lo que busca y de lo que quiere. No se trata, tampoco, de pensar, como en los años 50, que la revolución está a la vuelta de la esquina: tendríamos que decir ahora: por quién doblan las esquinas... El problema es ése, ahora lo veo con mayor detenimiento, en base a todas estas experiencias vividas: ¿Cuál es la perspectiva, qué dicen los jóvenes, los que vienen después de nosotros, de estas actitudes? ¿Cómo nos ven a nosotros ahora? Para poder yo replicar, para poder decir en el terreno concreto esto es real o no.

HUESO HÚMERO: Sentimos que, de alguna manera, hemos ido dejando ver una respuesta a tu pregunta a lo largo de las nuestras. Pero, sintetizando, podría decirse que la impresión que existe en las nuevas generaciones es que ustedes son o, más concretamente, que tú eres una persona que se jugó radicalmente en un momento muy duro, para sembrar, para fundar una oportunidad histórica. Pero en los últimos años, ustedes, o tú, no están aprovechando la oportunidad que contribuyeron a abrir.

ALEJANDRO ROMUALDO: Bueno, el problema es en qué medida puede uno cosechar eso; qué cosa es lo que se exige si reina el dogmatismo, el hegemonismo. Yo creo que participar en el proceso revolucionario del 68 era un imperativo, en la medida en que uno pudiera hacerlo, y eso ya es una acción. Ahora, las interpretaciones del proceso, las críticas de los dirigentes políticos, son otras. Aquí comienza ya a plantearse una escisión, una dicotomía entre los artistas y los dirigentes políticos, o algunos de ellos, porque la concepción del socialismo ha cambiado totalmente, igual que la realidad nacional. Entonces, si no estamos presentes beligerantemente como en otro tiempo, (una vigencia, digamos, periódica) ya llegará el momento preciso en que uno pueda participar concretamente. Yo creo, después de la experiencia pasada, tras haber atravesado la polémica del año 63, la polémica chino-soviética, la llamada "escisión" del Partido Comunista, la guerrilla, luego de ver hoy lo que sucede en todo el mundo (Afganistán, Polonia, China, etc.), que no son los dirigentes políticos quienes debieran interrogarnos, sino nosotros a ellos, preguntarles qué es lo que les pasa a ellos. HUESO HÚMERO: Perdona la insistencia: tú eras una figura predominante, no sólo en la literatura, ejercías un magiste-

rio indudable en los años cincuenta. ¿Qué ha pasado? ¿Por qué este retraimiento, voluntario o involuntario? ¿Cómo lo explicas?

ALEJANDRO ROMUALDO: Este retraimiento, voluntario o involuntario, no ha dependido de mí. Yo he visto, después del 75, después del golpe de Morales Bermúdez, una recomposición de la izquierda. Es una recomposición ideológica, la estamos viendo, estamos viendo cuál es su lógica: la división del mundo en "pro-chino" o en "antichino", "pro-soviético" o "antisoviético". Eso para mí ya se terminó. Ahora estamos en otra cosa. Yo ya no divido el mundo así, porque además no está dividido así, Marx no lo dividió así. Eso es un chantaje. Una lógica terrorista. Pienso, como Mariátegui, que el socialismo es un "movimiento mundial", que el socialismo no tiene fronteras, no comienza ni termina donde terminan o comienzan determinados países socialistas.

Yo tengo hoy, esa concepción. ¿Que choque con la de algunos dirigentes que se llaman "mariateguistas"? Perfecto. Podemos discutir, y creo que esa es la discusión que debe hacer la izquierda para que haya una posible unidad verdadera: ¿qué cosa es el socialismo? ¿cuál es el socialismo vivo de que habló Lenin: el socialismo estatista o el socialismo de autogestión?

Podemos reflexionar, y a partir de ahí darnos cuenta de qué cosa es lo que entendíamos por socialismo y en qué forma existe realmente, cómo queremos llegar a él. Todas estas son cuestiones profundamente críticas que nos tocan y ya no son las que nos hacíamos en los años cincuenta. Han pasado 30 años, mucha alma y sangre bajo los puentes.

HUESO HÚMERO: ¿Dónde está el socialismo?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo tengo esa concepción: la del socialismo como "movimiento mundial", que es la concepción de Mariátegui, desde hace cincuenta años. El proceso de transición al socialismo es vasto en todo el mundo, es global.

HUESO HÚMERO: ¿De construcción del, o de transición hacia?

ALEJANDRO ROMUALDO: Es un proceso de transición. No creo que con los cambios de medios de producción se produzca inmediatamente el socialismo. Entonces, todo esto incide en mi actitud frente a la realidad, y es por eso que yo no participo, no milito, aunque muchos dirigentes de diversos partidos políticos y grupos me han hablado para formar parte de ellos... Tiempo al tiempo..

HUESO HÚMERO: Estás en una actitud polaca, por así decirlo.

ALEJANDRO ROMUALDO: Hay que ponerse "la polaca"...

HUESO HÚMERO: ¿Cómo ves el fenómeno polaco, dentro del panorama general de los países llamados socialistas?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo lo veo como un fenómeno muy interesante.

HUESO HÚMERO: ¿Positivo?

ALEJANDRO ROMUALDO: Sí, positivo. A mí ya no me sorprenden estos hechos. Para mí que haya huelgas en países socialistas, no me asusta ni me convierte en un decepcionado, como aquellos que decían que en un país socialista no podía haber huelgas, porque la clase obrera está en el poder, y la clase obrera no puede hacer una huelga contra sí misma. Esto era de una lógica irrefutable. Pero vemos ahora la realidad. Quiénes pintaban el socialismo de rosado sufren ahora una gran conmoción.

HUESO HÚMERO: Frente a los países del socialismo existente tienes, entonces, una actitud crítica. ¿Y frente a los partidos de izquierda en el país, también?

ALEJANDRO ROMUALDO: Exactamente.

HUESO HÚMERO: Pero crítica desde el socialismo...

ALEJANDRO ROMUALDO: Por el socialismo vivo, como lo llamó Lenin.

HUESO HÚMERO: La aparición de *Tareas*, la revista que tú dirigiste, tiene lugar en los años 60, época en que puede decirse que hay una suerte de eclipse de tu liderazgo poético. En esa época sacas *Tareas*, en la que curiosamente no hay poemas tuyos. Es decir, en vez de la acción poética que desarrollaste en los 50, postulas la acción ideológica. ¿Qué te mueve a ello?

ALEJANDRO ROMUALDO: Bueno, yo sentía la necesidad de la aparición de una revista de este tipo. Decidí publicar esta revista que no era marxista, como una vez me reprocharon. Yo hice una aclaración diciendo "esta revista no es marxista" y entonces se me lanzaron encima los que Mariátegui llamó "ortodoxos del marxismo", cuando yo lo único que hacía era testimoniar que no era marxista; pero así es el dogmatismo de las corrientes conservadoras. Pero, sin ser marxista, *Tareas* fue una revista con orientación marxista, a la búsqueda de un pensamiento peruano, nacional, sobre todo de indagación, de lo que hoy en día están haciendo sociólogos, historiadores, pero que en ese entonces no los había por de-

cenar, como ahora. Entonces reproducíamos artículos, traducciones, informaciones. Ahí publicamos un artículo muy interesante de Trac-Ducthao que lo tradujo Alfredo Torero; después publicamos las polémicas, y defendimos a Cuba. Es decir, lo que había era eso: una orientación marxista, de lo que teníamos; no podíamos hacer una historia nueva del Perú como se hace ahora, como han publicado ustedes en *Mosca Azul* una nueva visión de nuestra pintura. Todo eso se hace ahora, y a partir de una fecha concreta y determinada lo hace esta nueva generación de estudiosos que aparece. Yo sentía la necesidad de sacar una revista y lo hacía con los elementos que había, que eran limitados, pero cumplía una función difusora, informativa. Lo que yo quería era dar a conocer lo que se estaba haciendo, lo que había que expandir, que comunicar, y todo con un sentimiento nacional. Por eso el nombre de *Tareas del pensamiento peruano*. Ahora se publica una que se llama *Tarea*...

HUESO HÚMERO: ¿Pero no había en el fondo una suerte de decepción frente al activismo poético de los años cincuenta?

ALEJANDRO ROMUALDO: No; era un complemento, porque esto era en el año 60 y el 61. Se gestaba el Frente de Liberación Nacional; el 59 ya había triunfado la revolución cubana, entonces se difundían allí los discursos, se difundían los informes políticos, las protestas... En tiempos difíciles defendíamos a los cubanos, cosa que no debe olvidarse.

HUESO HÚMERO: Hace un rato hablábamos de la discontinuidad entre una poesía como la del 50, convencida de sí misma en términos políticos, y la que aparece en el 60: una poesía desencantada y crítica. De alguna manera la sección notas y todas las secciones de *Tareas* que no son artículos parecen el prelude de la posición realista crítica de los años 60. Es como si allí se diese la transición entre la seguridad de la poesía social y/o política de los 50 y la poesía irónica y crítica de los 60.

ALEJANDRO ROMUALDO: ¿Te refieres a la sección "Comentarios Reales"? Sí, esos comentarios eran reales y críticos. Todo lo que cantábamos durante el 50 culmina en la polémica, porque entonces las posiciones pro-chinas eran las posiciones radicales de la guerrilla. Nosotros íbamos a la guerrilla, optamos por la guerrilla, por si no lo saben.

HUESO HÚMERO: Cabiando bruscamente de tema: ¿con qué libro te quedarías de tu obra, o con qué poema te quedarías?

ALEJANDRO ROMUALDO: Aquí vino Fernando Vidal a pedirme una antología para una colección que él publica, y que se llama "la decena". Escogí poemas que plantean una actitud crítica y sobre todo poética frente a la realidad. Escogí diez poemas de diferentes libros.

HUESO HÚMERO: Pero, ¿cuál es *el* poema que escogerías?

ALEJANDRO ROMUALDO: Es bastante difícil escoger, no se puede ser absoluto.

HUESO HÚMERO: Trata de serlo para esta entrevista.

ALEJANDRO ROMUALDO: Bueno, por ejemplo: *El movimiento y el sueño*, poemas de *En la extensión de la palabra*, poemas como "El caballo o la piedra".

HUESO HÚMERO: Es tu aspecto experimental el que más te satisface, finalmente. Ahora, yendo a otra cosa: en la valija de Heraud iba lo último de la tradición hispánica de la poesía peruana contemporánea. La generación que te sucede ya no se sustenta en las raíces hispánicas sino más bien en las de la poesía anglosajona. ¿Qué sensación te produce, cómo ves la poesía de los años 60 en relación con la poesía que comandabas en los 50, la poesía social?

ALEJANDRO ROMUALDO: Lo que me interesa a mí es la actitud del poeta frente a su realidad. En ese sentido hay una ampliación del registro poético. Les toca otra realidad, otra experimentación y tienen todo el derecho de hacerlo. Lo que yo exijo es el conocimiento de nuestra literatura, entendiendo por nuestra la literatura en castellano. Veo que ellos ahora pueden hablar de esto, porque antes nosotros rompimos con aquello de las palabras "poéticas" y "no poéticas", con los temas "poéticos" y "no poéticos". Nosotros desconocíamos la poesía inglesa. Entonces vienen estos poetas nuevos, son poetas llamados "de circunstancias", pero toda poesía es, en realidad, de circunstancias, tratan los temas en forma distinta a la nuestra y frente a la realidad asumen una nueva actitud. Ahora ellos pueden hablar de todas las cosas, sin que, como en nuestra generación, se les increpara que aquello no es poesía o implica el sacrificio de ésta. La influencia llega hasta los *Comentarios reales* de Antonio Cisneros. A partir de ahí comienza el cambio en todos los poetas y la influencia de la poesía anglosajona. No veo esto como un mal, a menos que se comience a despreciar la literatura castellana. He visto que nos critican diciendo que somos tributarios de la poesía española. ¡Cómo podemos no

ser tributarios de Quevedo, de Cervantes, de Hernández, de Machado, de Alberti. Y eso se conserva en Heraud. Y es por eso que yo veo a Heraud como culminación.

En cuanto al prosaísmo, al coloquialismo, veo que están ahora en reflujo. Hoy en día hay el redescubrimiento de la imagen y el descubrimiento de la música en la poesía. Eso acontece en la poesía cubana, donde hay una gran polémica: unos escriben en defensa del coloquialismo y otros en defensa de la poesía. Se había desterrado por completo la imagen, desterrado por completo la metáfora. ¿Por qué? ¿Por qué la poesía "prosaísta", "coloquialista", va a desterrar la imagen o la metáfora, si el pueblo, el propio pueblo, habla en imágenes, en metáforas? Precisamente, una de las canteras de la imagen es el habla popular; entonces es un absurdo considerar que la poesía de tipo coloquial o la antipoesía deba prescindir de la imagen...

HUESO HÚMERO: La poesía, o antipoesía, de Parra es muy metafórica.

ALEJANDRO ROMUALDO: Pero en ese sentido la fobia antimetáforica de la antipoesía y del coloquialismo ha llegado a extremos inauditos. Si *Edición extraordinaria* era el escándalo hace 25 años, hoy en día la cosa ha llegado a tal extremo que ya no son "ediciones extraordinarias" sino suplementos; y conste que yo no estoy contra la musa cablegráfica.

HUESO HÚMERO: Hemos llegado al sálvese quien pueda poético. Pero así como tú ves a un hijo literario de tu generación, en Heraud, ¿percibes alguna paternidad en el prosaísmo de Hora Zero, por ejemplo?

ALEJANDRO ROMUALDO: Ellos ignoran quiénes fueron los que combatieron contra "lo poético" y lo "no poético"..., ahora pueden escribir hasta "valsecitos criollos" en sus poemas.

HUESO HÚMERO: Es un caso más de no saber quién es el verdadero padre...

ALEJANDRO ROMUALDO: Así es.

HUESO HÚMERO: De alguna manera ha retrocedido el predominio que tenías en los años 50. Hay una retracción de tu figura hoy. ¿Cómo te ves tú en esta situación?

ALEJANDRO ROMUALDO: No me causa mayor preocupación: se ha perdido el predominio, pero se ha ganado el dominio...

HUESO HÚMERO: No lo decimos en sentido personal, lo decimos en un sentido político, público, político-literario.

ALEJANDRO ROMUALDO: No milito, hace muchos años, en ningún partido político. No creo en el marxismo apologético. Soy consecuente pero no obsecuente. Sigo escribiendo, pero publico poco. Siempre he publicado poco, porque prefiero publicar libros. Ahora tengo uno casi terminado: *Cada vez más claro*, veré si se publica en México, voy a escribir a mi editor mexicano.

HUESO HÚMERO: ¿Cómo te ves hoy? ¿Cuál es el balance de una vida de poesía? ¿Qué te ha dado esta sociedad, qué te ha negado, qué tienes que recriminarle o agradecerle?

ALEJANDRO ROMUALDO: Yo de esta sociedad no podía esperar nada. En ese sentido no tengo ninguna defraudación, ninguna decepción, puesto que me he enfrentado a ella, y lo sigo haciendo: amor serrano.

Veo con alegría que otros grupos, otras promociones, reconocen esta lucha, en el sentido de que se ha hecho algo, de que hay una justificación de todo ese combate. Sé que hay momentos desagradables pero me alegra que, tarde o temprano, se den cuenta —y ya se están dando— de lo que hicimos en el aspecto político, literario e ideológico. El retraimiento no es una decisión voluntaria sino una situación social: tiempo al tiempo.

Lima 26/VIII/81



DOS POEMAS / RODOLFO HINOSTROZA

ESCENA PRIMA

*La cadenza
en el fondo del jardín*

*caballeros laberínticos
la mano que deja caer la mierda se llena de rocío
has escuchado este mismo canto en tu infancia
llamados en los largos corredores
I love you I hate you
la avidez de la boca me ahoga
Quiero Quiero Quiero
morder despedazar devorar
apoderarse del cuerpo de un dios
Ser un Dios
& el flipping down sobre el diseño de la alfombra
Quién soy yo Qué es lo que he comido
Hay un vómito que se prepara hace milenios
debo escupir algo que tal vez soy yo mismo
remontando los ríos con la boca
tocando la fuente del desprecio*

Eres una mierda

te niego/ te arrojó

No existes más

Has existido en sueños

los velos de muselina acariciaron tu rostro

viviste contemplando un abrazo perfecto

deforme como tú

y te irás sin saber sin entender

con ese sonido metálico clang

en las entrañas

limpiando minuciosamente tu cuerpo / con odio

My heart my heart my heart

Why have you left me alone

bajo LSD 25

Pánico

la conciencia del abismo (v. Pascal)

y la espalda de un hombre que se aleja

Tanto penar para morirse uno

He sufrido por mi padre he sufrido por mi madre he

sufrido por mí

y quieren que siga sufriendo

He comido algo malo

debo expulsarlo de mi cuerpo

Lo que es malo para mí es tal vez bueno para ti

Lo que es malo adentro tal vez es bueno afuera

Tal vez arrojar mi mierda sea bueno

y al contacto del aire ———

Qué hay afuera

Guerrino Meschino

El Caballero de la Rosa

El que atraviesa 7 mares 40 desiertos

El que pierde la flor

El niño que persigue a su madre en el

patio cuadrado con un vaso de noche en la mano

Dime dime que es la más bella
 Dime que es la más grande
 Dime que soy bueno
 Dime que me amas
 Ne me quittes pas
 Has expuesto tu cuerpo tembloroso a miradas
 y caricias que no han llegado jamás
 Tu cuerpo no es un jardín
 Todo lo que está herido hiede
 Todo lo incompleto hiede
 El hedor es terror
 I hate you
 Tu memoria deja trazos incandescentes en las letras
 Vuelve a mirar lo que has visto
 Lima arde Padre arden
 Madre
 Qué has visto a 12º Sur
 cuando el perezoso sol atravesaba
 el Equinoccio de Primavera?

PAISAJE CON INFANTE

Una navaja Barlow, una fría constelación
 tiras la cabeza hacia atrás
 los cabellos de Absalón se enredan en los olmos
 la atroz carrera ha terminado
 Una voz se modula en el aire transparente
 vieja canción de amor

la novia vagando entre los tilos el gnomón por tierra
los dedos del padre tocando la guitarra

anno domini 1946

en un libro de estampas la cabeza sangrante

David llora

corre lejos y fuera

algo menos que un águila planea en el cielo purísimo

gira en torno de aquel punto hipotético

las nubes dibujan carneros castillos

sentado sobre el techo del mundo

No te enceguece el llanto: no es el techo del mundo

tu mano busca una piedra ovalada y perfecta en el zurrón

tómala empúñala arrójala

en una parábola tensa

los guerreros te aclaman

tu padre pulsa el bordón

el sonido thump de un cuerpo que cae thump

“En vano con tanto anhelo

quieres que vuelva a cantar——”

los pasos de la tía resuenan en el fondo del patio

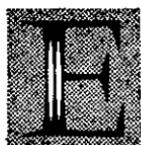
el silencio se despliega en haces:

has matado.

invierno '80.

NUEVO CATECISMO PARA INDIOS REMISOS / CARLOS MONSIVAIS

HAZ RESPLANDECER TU ROSTRO, SEÑOR DE LOS EJERCITOS



L Capitán había oído de las cohortes de ángeles que al surgir en el cielo inclinaban batallas a favor de un ejército. Y recordó una sentencia: "Si con alma contrita en verdad se me invoca, acudirán mis huestes destruyendo y matando sarracenos".

"¡Recemos!" ordenó, y allí se arrodillaron, pero los ángeles no aparecieron, seguramente porque había almas incrédulas. Y la tropa fue diezmada.

El Capitán insistió (No le quedaba otra). Y se entonaron preces que atrajeron tinieblas y relámpagos, pero alguien sufrió vacilaciones y los ángeles lo intuyeron, y la tropa fue nuevamente flagelada.

El Capitán escudriñó la más profunda intimidad de los sobrevivientes y se supo frente a creyentes sinceros y abnegados. Y retornó al combate, con ánimo sereno, porque los ángeles le sostendrían el mando. Pero el enemigo se levantó como una ola y los soldados con todo y Capitán, fueron exterminados.

Y antes de morir, el Capitán, resignado, advirtió que Dios siempre había visto sus creencias exactas, siempre había estado al tanto de su animosa incredulidad. "Pero estuve a punto de engañarte", dijo, y expiró.

LA VERDADERA TENTACION

Permíteme, oh Señor, que enfrente a las Verdaderas Tentaciones: Soy tu siervo, divulgador de tu doctrina, vasallo de tus profecías, sujeto del error y el escarmiento, y quiero acrisolarme ante tus ojos honrando tu hermosura. Concédeme mi ruego y ponme a prueba, pero con ofrecimientos que sean cual duro yugo. Si te insisto, Señor, es porque más de tres veces se me ha tentado en vano, y me acongojan mis negativas instantáneas. El Maligno me desafía y acecha ignorando mis debilidades genuinas. Me seducen con mujeres frenéticas, a mí que soy misógino; me provocan con viajes a países fantásticos, a mí tan sedentario; extienden a mis pies los reinos del mundo y sus encantos cuando sólo apetezco la penumbra. Y por si algo faltara, me declaran: "Todo esto será tuyo, si postrado me adoras"; y me lo dicen a mí, tan anarquista!

Restablece los derechos de tu hijo, Señor, oblígales a imaginar tentaciones que lo sean de modo inobjetable, que de veras inciten mi deseo, que me hagan olvidar cuán fácil es mantener la virtud si nadie nos asedia como es debido.

LA PARABOLA DE LA VIRGEN PROVINCIANA Y LA VIRGEN COSMOPOLITA

Una virgen provinciana viajó a la gran ciudad a despedirse de su proveedor anual de obras pías que creía tener una leve enfermedad. Mientras lo buscaba, una virgen cosmopolita, intrigada por su aspecto conventual y misericordioso, la interrogó: "¿Tú qué sabes hacer?", le preguntó con arrogancia. Tímida, la provinciana contestó: "Nunca tengo malos pensamientos, y sé hacer el bien, y me gusta consolar enfermos y...". La cosmopolita la miró de arriba abajo: "¿Y en cuántos idiomas te comunicas con los ángeles?". Reinó un silencio consternado. Animada por el éxito, prosiguió la feroz inquisidora: "¿Puedes resumirme tu idea del pecado en un aforismo brillante?". Tampoco hubo respuesta. Exaltada, segura de su mundano conocimiento de lo divino, gritó

la virgen cosmopolita: "¡Qué me parta un rayo si ésta no es la criatura más dejada de la mano de Dios que he conocido!". Se oyó un estruendo demoledor y a su término, la virgen cosmopolita yacía en el suelo, partida literal y exactamente en seis porciones. Con un rezo entre dientes, la virgen provinciana se despidió con amabilidad de los restos simétricos prometiéndose nunca desafiar, ni por broma, a cielo alguno.

FABULA DE LA EXTRAÑA MORALEJA QUE SOLICITABA UNA FABULA DEVOCIONAL

Una vez, apareció en el centro de la capital una moraleja que decía al pie de la letra: "Procure ser, en todo lo posible, el pecador sin fe, incorruptible". Al principio, nadie la tomó en cuenta. A los pocos días, la obsesión en su torno era incontenible, y santos y laicos de todas partes del mundo la examinaban tratando de imaginar a qué correspondía. "No parece el remate de una fábula pagana", se decían, "pero tampoco el corolario de una historia piadosa". Y la perplejidad crecía, convirtiéndose en epidemia. Todas las noches en la plaza, distintos narradores urdían complementos maravillosos ante un público que aplaudía y silbaba. Pero ningún relato le quedaba bien a la moraleja; la forzaban en demasía, la desencajaban.

Finalmente, los curiosos, encolerizados ante su ineptitud para develar el misterio y adjudicarle un digno y luminoso texto a la moraleja, se fatigaron y procuraron silenciar el tema eternamente. Cuando más, si se hablaba del género, citaban ejemplos amables y milenarios: "Haz el bien y no mires a quien" o "Más vale tarde que nunca" o "No hay más ruta que la nuestra", que se adecuaban sin riesgo a decenas de miles de fábulas.

Cuando se convenció que nadie la observaba, la moraleja dejó salir a su fábula, y se tendió junto a ella en un rincón oscuro para disfrutar de su dicha sensual.

EL TEOLOGO DE AVANZADA Y SU REPERTORIO ANACRONICO

Si había alguien orgulloso de su espíritu contemporáneo, era el Teólogo de Avanzada. Creía que todo dogma era cuantificable, verificaba las correspondencias entre la física y el Sermón del Monte, sostenía que un milagro no viola sino amplía las leyes de la naturaleza, y no se oponía a declarar simbólicos o alegóricos los textos bíblicos juzgados inexactos o falsos por la razón. Pero al Teólogo de Avanzada le acompañaba la mala suerte. Bastaba su presencia en una boda para que por ensalmo se multiplicasen bebida y comidas. Salía al campo y lo seguía una orquesta de seres inanimados. Decía una agudeza y la víctima de su chiste inofensivo se retorció de dolor al otro lado del océano. Durante una sequía imploraba por agua, y tras cuarenta días y cuarenta noches de tormenta incesante, muchas especies desaparecían para aflicción de zoólogos y ecólogos.

“¿Cómo es posible?” se preguntaba. “Yo, el Teólogo de Avanzada, hago a pesar mío milagros fuera de época. Di un discurso en la Universidad sobre *Evangelio y fisión nuclear*, y en la primera lección oscureció a mediodía y llovieron del cielo focas y jirafas. Anhele el diálogo cartesiano y me aclaman muchedumbres fanáticas. Nadie, absolutamente nadie, toma en serio mi intento por hermanar la religión y la ciencia”. Mientras se lamentaba, llegó una carta de la Academia de la Investigación notificándole el rechazo por “acompañar su solicitud con demostraciones precientíficas”. Irritado, el Teólogo de Avanzada lanzó una maldición y todos los miembros de la Academia se convirtieron en sapos de piedra.

Por una vez, el Teólogo se alegró de sus poderes a la antigua.

EL MILAGRO OLVIDADO

Hubo una vez un Milagro obstinado y devoto que tenía muchas ganas de ser tomado en cuenta y de causar conmoción y de aparecer en todas las hagiografías. ¡Cómo le fascinaba soñarse adorado y recordado por multitudes! ¡Cómo

se embelesaba ante los exvotos a que daría origen! Ansioso de peregrinos, el Milagro se preparó concienzudamente, y mañana y tarde ensayaba destellos y resplandores, la suavidad con que aterrizaría ante la mirada estupefacta de los fieles, su desdén ante los elogios superficiales, porque (la vista inclinada y el corazón humilde), él no era un Milagro autónomo, él era un fiel enviado de otras potestades, intermediario eficaz aunque perfecto.

Y el Milagro imploró tanto que a la siguiente guerra mundial se le comisionó para salvar un batallón atrapado sin remedio. "¡He aquí mi debut espectacular!" se dijo, y el Milagro abandonó el nicho de los proyectos, se materializó y resplandeció y los soldados evadieron la muerte entre voces de pasmo. Pero con tantos acontecimientos extraños esos días, todos atribuyeron el Milagro a perturbaciones atmosféricas, los afectados terminaron por creerlo y suspendieron su gratitud, y el Milagro, que fue ciertamente maravilloso, perdió la única oportunidad de su vida y no fue consignado en santoral alguno.

LA SANTA IRA Y LA MALA CONSEJERA

Adviértase lo primero, que San Andrés Avelino curaba sin inquirir, y sanaba en seguimiento de su misericordia, y yendo a su encuentro los enfermos de apoplejía avivaban el paso, a horas y deshoras. Y su amor inefable resplandecía y rescataba seres de la sombra de la muerte, y se granjeaba el afecto de los recién nacidos.

Y fue su fama tanta que otro santo, cuyo nombre borra de mi memoria mi fe en que Dios le habrá ya reprendido, envidioso del triunfo y de la gratitud de tanto enfermo, dio por transmitirle a San Andrés Avelino impiedades y plagas, y un día lo asimiló una ballena, y otro día lo bañó un elefante, y al tercero tortugas y peces desparramaron inmundicias en su regazo. Y afligióse San Andrés y maldijo al santo inicuo que lo escarnecía y se enfureció tanto que descuidó y alejó a los del mal de apoplejía, y se secó su fama y cesaron las voces de su grandeza.

La ira se extinguió pero los enfermos no regresaron. Y San Andrés Avelino, antes tan renombrado, terminó sus días intercediendo por viudas que pedían más prontitud en el pago de sus pensiones.

NUEVO CATECISMO PARA INDIOS REMISOS

El indígena respondió con aspereza:

—No, Señor Cura, de ninguna manera. A mí su catecismo no me gusta.

El párroco pensó en llamar de inmediato al Tribunal del Santo Oficio, pero ese día estaba de buen humor y esperó.

—El Catecismo no está para gusto o disgusto de indios bárbaros y necios, sino para enseñar los mandamientos y preceptos sagrados.

—Pero no así, Señor Cura, no con esa rutina de preguntas y respuestas, que hace creer que en el cielo nos ven a los indios más tontos de lo que somos. Parece una ronda de niñitos: “¿Quién hizo los cielos y la tierra?”. Y se responde a coro: “Los hizo Dios”. ¿No será mucho mejor a la inversa? Dice usted “Fue Dios”, y contestamos: “¿Quién hizo a los indígenas, a los cielos, a los peces, a las iguanas?”.

—Dios no está para que le reconstruyan su doctrina, animal, ni a El se le venera de adelante para atrás.

No hubo modo. El indígena persistió en su capricho, el párroco llamó a la Inquisición, el hereje se evaporó en las mazmorras y como nadie se atrevió a preguntar por él, nadie volvió a saber de él.

Pero el sacerdote quedó perturbado y estando solo murmuraba: “Es la carencia de todo”. Y lanzaba la pregunta correspondiente: “¿Qué es la nada?”. Afirmaba: “Es carencia de todo en el sentido de materiales sobre los cuales trabajar, no en el de carencia de poder”, y se inquiría: “¿Y cómo puede salir algo, así sea la nada, de esa carencia?”. Y se pasaba días y noches estudiando el Catecismo al revés.

Otro párroco que lo escuchó se inquietó demasiado, convencido de hallarse ante un juego muy impío. Como además

ese curato era muy próspero, convocó a la Inquisición y, desaparecido el cura enrevesado, se fue a vivir en su lugar.

Por lo menos, allí se enseñó el Catecismo como es debido.

LAS DUDAS DEL PREDICADOR

Enmienda tú, arcángel San Miguel, apóstol de las intercesiones sin lisonjas, enmienda tú a estos naturales y nativos, y extirpa las influencias perversas, y el ánimo de transformar los templos en tianguis indecentes, y borra de ellos las supersticiones, y elimina con ira a sus falsos reyes, sus abominaciones y blasfemias, sus monstruos que paren ancianos a los catorce meses, y sus iguanas que hablan con las reliquias como si éstas tuvieran don de lenguas.

Varón inmaculado, santo arcángel, castiga a los nativos, cortos de manos y restringidos de piernas, quebrantados y confusos. Haz que sepan de tu aborrecimiento y tu justicia. Que sus arroyos se tornen polvo abyecto, sus perros amanescan desdentados, su falsa mansedumbre se vuelva azufre y sus cánticos sean peces ardientes sobre su miseria. Pasa sobre sus dioses escondidos cordel de destrucción y que en el vientre de la indias mudas aniden humo y asolamiento.

Porque, enviado con alas, este tu siervo ha vivido entre nativos muchos años, exhortando y convirtiendo a quienes no quieren distinguir ya entre la verdadera religión y las idolatrías nauseabundas, entre el pecado y el respeto a la Ley. Castígalos, Miguel, y devuélveme mi recto entendimiento, para que ya no sufra, y abandone los tenebrosos cultos de medianoche y nunca más le ruegue, pleno de confusión y de locura, a Tonantzin, Nuestra Madre... de la que inútilmente abominan los hombres barbados que con espada y fuego instalaron sus dioses en nuestros altares creyendo, pobres tontos, que hemos de abandonarla algún día, a ella, la diosa de la falda de serpientes. ❧

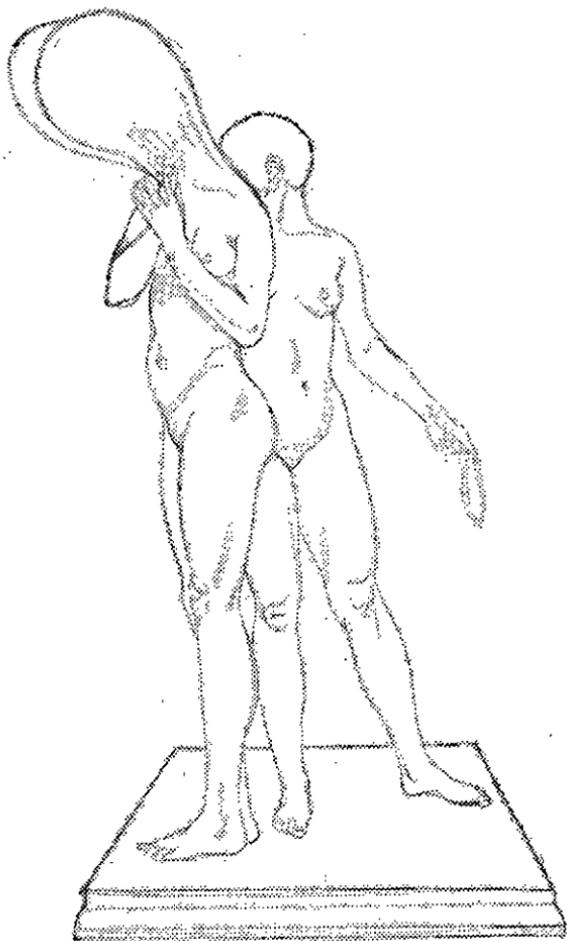
POEMA / CORAL BRACHO

Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada. (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
(tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas —cieno bullente— landas)
los designios musgosos, tus savias densas
(parva de lianas ebrias) Huelo
en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
en tus selvas untuosas,
las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros,
las larvas:
(ábside fértil); Toco
en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
en tu fragua envolvente: los indicios

(Abro

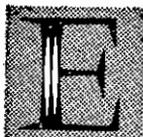
a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados
de luz) Oigo

en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios:
siglas inmersas; blastos— en tus atrios: las huellas vítreas,
las libaciones (glebas fecundas);
los hervideros.



UNMSM

VALDELOMAR EN SUS CARTAS / LUIS LOAYZA



EN una de las primeras cartas que conservamos de él,* Abraham Valdelomar cuenta a Enrique Bustamante y Ballivián una escena de violencia ocurrida en Lima durante la campaña electoral de 1912. Una turba de partidarios de Billinghamurst se apoderó de un soplón, con el cual tenía cuentas pendientes: unos querían darle muerte inmediatamente, otros estaban por llevarlo antes hasta la casa del candidato. Valdelomar abunda en detalles: el pobre diablo tenía los labios resecos y miraba a todas partes, como desorientado; pedía que lo mataran de una vez y muchos dispararon contra él pero, curiosamente, las balas no lo tocaron y fueron a herir a las gentes que se hallaban a su alrededor. Se mezclan al relato unas cuantas observaciones sobre la furia de la multitud y el horror indecible del episodio. Por fin, la turba llega frente a la casa de Billinghamurst, arrastrando a la víctima. "Yo estaba en ese momento en casa de Billinghamurst" [I, 824] dice Valdelomar. ¿Cómo, no se encontraba en medio de la multitud, no estaba presente donde ocurrían las cosas? ¿Hemos de creer que repite de oídas lo sucedido y que esos detalles precisos se los contó

* En: Abraham Valdelomar, *Obras: Textos y dibujos*, Editorial Pizarro S.A., Lima 1979. El "Apéndice Epistolario", reunido por Ricardo Silva Santisteban, está en las páginas 823-889. Cito indicando el número de la carta y la página en esta edición.

un testigo o acaso que son invenciones suyas? Me temo que sí: sobre una escueta base de hechos la historia debe ser, en gran medida, imaginada. Sin duda Valdelomar exagera un poco, aunque no sea sino porque la turba, en un comienzo implacable, deja escapar a su presa (que a fin de cuentas se refugió en casa de Billinghamurst) con sorprendente facilidad. Nada de esto tiene importancia, naturalmente: asistimos a la transformación de una experiencia en literatura, a decir verdad en no muy buena literatura. Como muchos jóvenes, Valdelomar es un escritor en busca de sus temas: justamente, escribe para encontrarlos. Nosotros, que hemos leído lo que ha publicado hasta entonces y lo que escribirá en los pocos años que le restan de vida, sabemos quién es Valdelomar, el escritor que él está empeñado en descubrir, y lo reconocemos cuando aparece de pronto en esta carta: "Y he visto desde la ventana llegar al hombre, he visto sus dos ojos de espanto y de pavora mirar a un punto que no estaba en la vida" [*Ibid.*]. Nada más, las frases que siguen son un comentario inútil, pero durante un instante, con cierto preciosismo del que nunca se librará enteramente (*pavura*), surge aquí el mejor Valdelomar. Esta es una de las formas de su imaginación y volveremos a hallarla al leer sus cuentos. Una escena exterior, objetiva, de multitud, se vuelve interior, subjetiva, personal; en la mirada que detiene y vuelca hacia dentro el relato está la ternura de Valdelomar, su compasión por las víctimas, el temblor ante la muerte; ese punto que *no está en la vida* es el centro al que tiende su ser, la intuición que lo hace distinto.

Valdelomar no lo sabe, no sabe todavía lo que debe escribir, no sabe lo que quiere. Hace poco ha descubierto la acción, la violencia, algo parecido a la fraternidad, el propio valor físico. "Yo mismo, que me creía un apacible, he ido con la mayor sangre fría, revólver en mano, el 25, a atacar a la Junta Electoral capitaneando a unos setecientos hombres del pueblo. Yo me he convencido que éste es el camino. Si yo resultara un revolucionario ¿Qué diría usted, Enrique? [2, pág. 826]. Ignoramos lo que dijo Bustamante y Ballivián, si tomó en serio las veleidades de su amigo o —es lo más probable— si sonrió con simpatía y se encogió de hombros. Estas palabras, u otras semejantes, se han repetido cien veces entre nosotros. La literatura es una vocación tan tenue, tan poco reconocida, que para sentirse existir el es-

critor se dedica a actividades que lo conduzcan a la realidad: a lo que la sociedad que lo rodea y casi siempre él mismo (con alguna excepción, como Eguren) creen la realidad. Los poetas jóvenes asaltan la Junta Electoral, como Valdelomar o, por esos mismos años, apuntan una pistola contra el Presidente de la Cámara en plena sesión, como Ventura García Calderón en 1911 (véase el relato de esa indiscreción en *Nosotros*) o bien, no ya en la violencia sino en el orden, se consagran a la burocracia, la enseñanza, el periodismo, a cualquier actividad seria, es decir relacionada con el poder o el dinero. Valdelomar en 1912 se dedicará sobre todo a la política, en una versión muy sudamericana que consiste en la adhesión personal a un caudillo. Se trata tan sólo de una de las muchas solicitudes a que atiende este muchacho lleno de ambición y talento. Pocas semanas antes de ponerse al frente de la carga de los setecientos (también en este caso más vale dejar cierto margen a la exageración juvenil) Valdelomar pasó una temporada en el Callao sintiéndose no un revolucionario sino un dandy, y un dandy agotado, como muchos poetas de esos tiempos, que tenían a gala la falta de voluntad y hasta de buena salud. "Verdaderamente estoy enfermo. Un supremo cansancio cerebral se ha apoderado de mí" [1, 824] escribe a Bustamante y Ballivián, si bien añade acto seguido que trabaja demasiado y, cuando no trabaja, lee o escribe *pero* para los periódicos (el subrayado es suyo e indica que comprende la diferencia que existe entre periodismo y literatura). Un elegante desánimo ensombrece su visión del medio limeño. "La vida en Lima ya es imposible. Una suprema estupidez lo invade todo, desde la política, último refugio de los que aquí vivimos, hasta la Universidad, eterna consagradora de nulidades. [...] Nadie escribe, nadie lee, nadie piensa. Todo está perdido" [1, 824-825]. En Valdelomar hallaremos muchas veces el contraste entre el artista lánguido, pose que exige la moda —el muchacho sigue la moda con entusiasmo, la sirve y se sirve de ella— y el verdadero artista, que trabaja mucho y cuando no trabaja lee, que está aprendiendo su oficio y sabe que los libros, buenos o malos, no se escriben con sueños ni conversaciones sino sentándose ante el papel en blanco. La supuesta enfermedad es una salud magnífica, el cansancio supremo (estos adjetivos de época son como viejas corbatas descoloridas) parece más bien una energía desbordante:

Valdelomar lee, escribe, es periodista, juega a ser político, pronto lo veremos viajando, estudiando idiomas, pensando en una carrera universitaria. Habla mal de Lima —costumbre limeña— y no le falta razón, quiere partir pero también triunfar, su ambición es ingenua y perfectamente legítima. Hemos dicho que adopta poses de artista y es cierto pero, en el fondo, a pesar de las poses, es un artista, no un hombre que finge la sensibilidad y el desinterés para hacer carrera. Bastaría para demostrarlo su conducta una vez elegido don Guillermo Billinghurst. En la hora del reconocimiento, cuando —como es el uso— se paguen a los militantes las deudas contraídas durante la campaña ¿llegará Valdelomar al poder, entrará definitivamente en la política, traficará influencias, construirá como tantos otros su fortuna? Nada de eso: se sentirá feliz de irse a Europa, como lo tenía pensado, a ocupar un modesto cargo de la Legación en Roma.

Ya se imagina el lector lo que significa el viaje de Valdelomar a Europa. El más curioso, el más brillante, el más cosmopolita de los jóvenes peruanos parece destinado a esta experiencia y nadie como él sabrá disfrutarla, aprovecharla, convertirla en tema de su literatura. Las cartas nos revelarán, sin duda, la frescura y originalidad de las primeras impresiones. Pues no, precisamente, el lector no encuentra lo que esperaba. En Nueva York estuvo Valdelomar seis días y no se le ocurrió otra cosa que "No puedes imaginarte la grandeza de Nueva York. Aquí todo es fabulosamente extraordinario" [7, 830], que es no decir nada, para luego, asombrado ante lo cara que era la vida, redactar una lista de precios: el hotel, por ejemplo, le costó un par de dólares o sea (dichosa edad, siglos dichosos) cuatro soles. No se diga que Valdelomar piensa en lo que puede interesar a su madre y no hace literatura. Las mejores cartas, las más elegantes y auténticas, las más literarias en el verdadero sentido de la palabra, son las que escribe a su madre cuando lo anima una emoción. En cambio, publicará años más tarde un texto más meditado (que se recoge en el epistolario con el número 11, págs. 834-838, aunque no es propiamente una carta sino un artículo en forma de carta a su hermana Jesús) en el que trata nuevamente sus primeras impresiones de Nueva York y, para decepción nuestra, no acierta sino con los lugares más comunes: la literatura en el mal sentido de la palabra, lo ficticio. Admitamos que en 1912

un intelectual peruano, casi siempre un afrancesado, era incapaz de ver Nueva York, no ya de apreciarlo. Lo malo es que Valdelomar no mejoró mucho en Europa. La verdad es que como tantos peruanos, como tantos jóvenes de cualquier parte que salen por primera vez de su país, Valdelomar no consigue desprenderse del medio en que ha vivido hasta entonces y, aunque por fin ha llegado a Europa, sigue mentalmente en Lima. En París pasa unos días antes de seguir a Roma para hacerse cargo de su puesto. Quizá si su recuerdo más vivo sea un *desaire* de los García Calderón, que bien puede ser imaginario pero que marca sus relaciones con ellos y, por consiguiente, no carece de cierta importancia en nuestra pequeña historia literaria:

Estoy muy resentido con los García Calderón, pues aunque nos vimos ocasionalmente en París, no tuvieron ninguna atención para mí, creyeron sin duda que iba yo a pedirles hospitalidad en su periódico. ¡Error! Pancho comprendió sin duda su falta de atenciones para un peruano que llegaba a París y que después de todo no les iba a pedir nada, y al llegar a Roma le puse una carta suplicándole que me mandase la correspondencia que llegase para mí a la Legación de París. Entonces me contestó con una postal muy cariñosa. Demasiado tarde. No diga eso a nadie porque hay cosas que es mejor no tocarlas.

[a EBB, 14, 840]

Para enojarse con Francisco García Calderón no hacía falta cruzar el Atlántico pero Valdelomar no tiene nada más interesante que contar de París y esperaremos en vano el testimonio de su deslumbramiento europeo. La única ciudad que le gustó es Roma: a decir verdad, es la única que conoció un poco. Pasó tan rápidamente por las demás que no le quedaron sino opiniones superficiales, frases de viajero apresurado:

Estoy en Roma desde el 7 de agosto más o menos; esta ciudad es la más bella del mundo. París me dió asco. Nueva York, cansancio y risa. Roma, sólo Roma es la ciudad de Europa donde el espíritu nuestro puede gozar fruiciones íntimas.

[*ibid.*]

Sin embargo las "Crónicas de Roma" (en el volumen citado, págs. 441-474) están escritas en el tono de esteticismo banal en que suele caer Valdelomar cuando el tema no le interesa. Lo cierto es que, más que los artículos sobre Europa que manda a Lima, le interesan las cartas que recibe, quiere sentirse acompañado desde lejos. Bustamante y Ballivián, como todos los amigos, se demora en escribirle y Valdelomar se pregunta si lo han olvidado:

¡Cuánto tiempo esperando una carta suya que aún no llega! ¡Me siento tan solo en Europa, tan triste, tan pequeño! Me parece que en el Perú no tuviera sino a mis padres, pues ninguno de los amigos a quienes quiero tanto me ha escrito una línea. ¿Por qué no me escriben? Seguramente es cuestión de poco afecto.

[*ibid.*, 839]

No hay que ver en estas líneas sino el desánimo de quien deja por primera vez la tierra natal y echa de menos a los suyos. Valdelomar podía estar seguro —qué duda cabe— de sus amigos (pocas figuras de nuestra literatura están rodeadas de un recuerdo más afectuoso), si bien los limeños de entonces, como los de ahora, llegarían difícilmente al extremo de escribir cartas a los amigos ausentes. Por lo demás, los amigos le importaban menos que la familia y, sobre todo, que su madre, ante quien se muestra como un ser tierno y necesitado de cariño. En la Lima de comienzos de siglo, dura sociedad de castas, lo masculino era cierto rigor ante los demás y ante uno mismo, la menor señal de debilidad (o de sensibilidad interpretada como debilidad) hacía correr al hombre el más grave de los riesgos: quedar en ridículo. Valdelomar guardó la ternura para la intimidad con su madre y para defenderse de los demás compuso varios personajes. El más conocido es el dandy de superficies duras que aparece en las fotografías (grueso anillo, cuello almidonado, peinado compacto y reluciente, quevedos), el famoso Conde de Lemos en quien no siempre es fácil separar la seriedad de la burla, la ingenuidad de la provocación. Ya hemos visto que en una carta se presenta a Bustamante y Ballivián como un decadente que padece de cansancio supremo ante la estupidez suprema y en otra como un revolucionario que enca-beza una asonada pistola en mano. Desde Roma adoptará

otra máscara y hablará a su amigo como el maestro maquiavélico de táctica literaria. Hace poco tiempo, quizá durante la travesía, ha escrito "El Caballero Carmelo", no sabemos cómo, ni tampoco si comprende que hasta ahora no ha hecho nada mejor, pues sólo piensa en el uso que quiere darle para lo cual envía instrucciones detalladas: presentar el texto a un concurso, con seudónimo; si no gana el primer premio, retirarlo discretamente y que no se entere nadie, puesto que un segundo premio o una simple mención honrosa serían, por supuesto, una deshonra; si gana el primer premio, hacer donación del dinero en nombre suyo, que no vaya a pensar la gente que es interesado [18, 845]. En otra carta encontraremos la razón de tantas precauciones. Escribir —mejor dicho: publicar— es para Valdelomar una empresa arriesgada. Cada vez que aparece su firma en letras de molde se siente expuesto al juicio de los demás, que pueden hacerle daño:

No he mandado hasta ahora un artículo al Perú, porque tengo miedo a que la jauría encuentre malo todo lo que lleva mi firma. Y si mis artículos han de hacerme daño prefiero no escribirlos. ¿Cómo he podido yo vivir tanto tiempo entre la gente mala de Lima? No me explico. Digo la gente mala porque la mayoría es buena y muy buena.

[a EBB, 14, 840]

La jauría, la gente mala. Valdelomar es un inocente que se sabe en peligro. No le faltan envidiosos (en uno de sus cuentos la envidia es "la torva enfermedad mortal"), que no le perdonan esa rebeldía estética que es la suya. La cólera que despiertan sus gestos encubre a veces verdadero odio, tal vez porque se cree advertir en sus burlas una malignidad que no existe. Sobre todo resulta intolerable para muchos que un muchacho provinciano, sin fortuna y sin relaciones, pase por la vida dando esa impresión de alegría: la alegría siempre tuvo algo de insolente en Lima, ciudad triste, aunque muchas veces los limeños hayan tratado de convencerse de lo contrario. (Hablo de la impresión que causaba en los demás Valdelomar, que probablemente no era un hombre alegre; "la alegría nadie me la supo enseñar" dice, recordando su infancia, en uno de sus mejores poemas). La leyenda, tantas veces repetida, de que murió ahogado en

una letrina, es quizá una venganza, expresión del deseo inconfesable de castigarlo, de ensuciarlo. Valdelomar imitaba abiertamente a Oscar Wilde en su desafío teatral a una sociedad demasiado solemne. La diferencia es que Wilde, inconsciente del peligro, puso él mismo en marcha el mecanismo que lo perdió, mientras que Valdelomar, tras sus actitudes displicentes, se sentía inseguro, quizá tenía miedo. En las cartas a su madre juega con la idea de quedarse mucho tiempo en Europa y hasta de no volver al Perú: si se graduaba de abogado en Italia podría ejercer la profesión en cualquier lugar, en la Argentina por ejemplo: "donde haya italianos me puedo ganar la vida tranquilamente sin política y sin enemigos" [17, 844]. No es que lo dijese en serio, otro de sus rasgos juveniles es la cantidad de proyectos dispares y hasta contradictorios. Cuando, en febrero de 1914, Billinghurst fue destituido por un golpe de estado, Valdelomar, quien se apresuró a presentar la renuncia, se sintió arruinado pero a fin de cuentas no se decidió a quedarse en Europa, aunque hubiese podido hacerlo sin dificultades mayores de las que han superado, antes y después, muchos otros escritores peruanos que prefirieron vivir fuera del Perú, según una antigua tradición que empieza en el Inca Garcilaso. No así Valdelomar: a pesar de sus temores, Lima lo atraía, seguía siendo su ambición, su verdadero horizonte. No rompió nunca con la sociedad limeña como lo harían, de distinta manera, dos hombres más jóvenes, Mariátegui y Vallejo, a quienes tal vez el ejemplo de Valdelomar sirvió de algo en la propia elección. Europa, donde no pasó ni siquiera un año, no tuvo gran importancia en su vida, como no fuera para hacerle sentir lo que lo ataba al medio peruano. Ya de regreso, actor deliberado de sí mismo, compuso otra vez sus personajes, que sin duda lo divertían mucho pero con los cuales quería imponerse, hacerse reconocer: el dandy de gestos finos y provocantes, el conversador que se exhibe ante la ciudad en una mesa de café, el escritor a veces demasiado adornado e ingenioso, el dudoso erudito que cita descuidadamente en varios idiomas. Al final de su vida se interesaba cada vez más por una carrera política.

Esta dispersión afecta su obra. Lo primero que se advierte en ella es la falta de unidad, que no puede atribuirse tan sólo a la diversidad y las urgencias del periodismo. Además de lo publicado en diarios y revistas, Valdelomar inten-

tó varios libros, pero muy disímiles y no se dedicó de modo suficiente a ninguno de ellos. Solía estar menos atento a sí mismo que al efecto que producía o quería producir en los demás. Leyéndolo se comprende muy bien la admiración que despertó en un medio poco exigente y, sin embargo, no es posible evitar una sensación de frustración ante sus dones innegables y a menudo desperdiciados. Lástima que no tuviese más tiempo, más calma, mejores lectores, críticos más serios. Inevitablemente se dijo de él que ponía el genio en la vida y solamente el talento en la obra (con esa manía tan sudamericana de importar frases) pero en su caso la gasta-paradoja es un error y también una injusticia. Aunque la figura del joven del Palais Concert es de gracia e inteligencia admirables, no debemos hacer como sus contemporáneos, que se quedaron en lo más fácil y exterior: Valdelomar merece que lo juzguemos por su ambición más alta, como escritor, y que releamos sus mejores páginas. Todas esas páginas, vuelve a comprobarlo el lector en esta edición reciente, tienen un mismo tema y un mismo tono: todas están centradas en el mundo de la familia y de la infancia provinciana. Ya lo sabíamos, pero lo comprendemos mejor al leer la colección de sus cartas. Valdelomar seguía dependiendo afectivamente de su familia, sobre todo de su madre, y el recuerdo de la infancia era el territorio secreto al que volvía para cobrar fuerzas, el centro de su personalidad de escritor y de hombre.

Todavía no ha perdido de vista la costa peruana cuando, recién embarcado, Valdelomar comienza la primera carta a su madre. Mientras dure el viaje ella será la mejor amiga, la confidente, la agente en Lima a quien puede hacerle mil encargos. Más aún: si bien es claro que, en sí misma, Europa no le ha dejado una impresión profunda —bastaría para confirmarlo el tono convencional con que describe sus experiencias— no es menos cierto que el viaje cobra sentido visto desde el Perú y, en particular, a través de los ojos de su madre:

Estuve en el gran baile que dio el Hotel Excelsior a la aristocracia y al cuerpo diplomático. Fui con Rada y su señora. No te puedes imaginar qué fiesta más linda. Qué lujo, qué riqueza y qué elegancia. Yo me acordaba de tí en la fiesta porque decía cuánto gozaría la viejecita si me viera aquí metido

entre tanta gente distinguida. Yo estaba muy elegante con un frac perla.

[28, 856]

Antes se ha hecho retratar "por el mejor fotógrafo de Roma y de Europa" y explica a sus familiares: "aunque al principio tal vez el retrato no les guste, fíjense bien en la elegancia y la naturalidad y al mismo tiempo en que parece un retrato al óleo" [15, 841 y 842]. Este no es sino uno de los muchos regalos que Valdelomar hace llegar desde Europa, los regalos son una manera de estar presente, aun desde lejos, entre los suyos, y le encanta ennumerarlos, describirlos, celebrarlos: manteles, servilletas, centros de mesa, corsets, echarpes ("Un lindísimo echarpe para mi negra María, es una cosa como verás elegantísima y de lo mejor" [*ibid.*, 841]), mantillas, libros, guantes, cigarreras, pañuelos, corbatas, medallones, medallas y rosarios, muchos rosarios romanos; regalos para la madre, los hermanos, los parientes, los amigos, la familia del Presidente Billinghurst: "Además van entre un sobre tres corbatas especialmente compradas por mí para Guillermito Billinghurst y una imagen del Corazón de Jesús en ónice para la señora Emilia de Billinghurst; estas cosas sácalas de su envoltorio y mándaselas en una caja bien decente a mi nombre" [16, 843]. Valdelomar escribe a su madre sueltamente, con la confianza de quien sabe que no es preciso defenderse porque no será juzgado: el tono sencillo, complacido en la propia ingenuidad, coloquial hasta ser incorrecto, es distinto al que emplea en las cartas a los amigos y, por supuesto, enteramente diferente al de los artículos literarios. Esto no debe sorprendernos: la lengua literaria no es la de todos los días; ambas pueden estar más o menos próximas (ahora, por ejemplo, suele mediar entre ellas una distancia menor a la que existía a comienzos de siglo) pero no se confunden nunca, aunque no sea sino porque una de ellas está animada por la voluntad artística. Lo fascinante del epistolario de Valdelomar es que a veces descubrimos en él un paso entre dos modos de expresión o, dicho de otra manera, vemos claramente la relación, casi siempre tan indirecta, tan invisible, entre la literatura y la vida.

Había cumplido veinticinco años antes de salir del Perú y sin embargo sus cartas son las de un adolescente arrancado del hogar. Valdelomar —lo hemos visto— se queja del si-

lencio de sus amigos y se siente olvidado. Con su madre llega a más, por momentos la separación es insoportable:

No sabes la impresión que me ha dado Europa, muy distinta de la que me esperaba, pues creía que la tristeza me pasaría con el viaje. Nada de eso. Te juro que hoy estoy tan triste como el día en que nos despedimos en Lima. Ahora te escribo llorando. No me puedo acostumbrar sin ustedes.

[8, 831]

¿Exagera un poco, quizá? Es posible, pero no encontraremos una sola carta en que se refleje ese sentimiento de liberación que muchos viajeros conocen. El viaje no es la revelación que sin duda él mismo esperaba: se siente solo, desamparado, *extraña mucho*. Menos mal que José de la Riva Agüero y su familia, con quienes viaja, adivinan al muchacho frágil que se disimula con aires de hombre de mundo y lo tratan con el calor y la simpatía que necesita. Señalemos de paso el término que emplea Valdelomar para contarle a su madre estas amabilidades: parece que fuera *hijo* de los Riva Agüero, para encomiar su cordialidad amistosa la describe como una relación de familia:

No te imaginas la familia de Riva Agüero el Ministro y la de José todo lo que han hecho conmigo. No parecía sino que yo fuera hijo de ellos. No ha habido atención que no me hayan hecho.

[9, 832]

Muchos hijos de familia se sienten perdidos cuando dejan por primera vez la casa y el país: no todos escriben como Valdelomar. Lo que queremos destacar no es tanto esta adolescencia prolongada, que es seguramente una de sus claves biográficas, cuanto la manera como, estremecido por el viaje, se refugia en la propia intimidad para encontrar en ella —ya no en las incitaciones del ambiente ni en la imitación de los modelos— la materia literaria. Al salir del Perú escribe “El Caballero Carmelo”, indicio suficiente de que vuelve no solamente a la vida familiar que acaba de dejar atrás, sino al mundo de la infancia. Roma bien puede ser la ciudad más bella del mundo, como lo anuncia, pero en una carta escrita a las dos semanas de llegar, Valdelomar

interroga a su madre por cosas y gentes de Pisco, que ahora le place evocar. Escribe las crónicas europeas que se esperan de él, pero esta carta es seguramente más hermosa que todas ellas, una de las primeras páginas auténticamente modernas de nuestra literatura:

Quiero saber, por ejemplo, cómo se llaman esas hojas redondas que hay en las acequias sobre el agua, en Pisco, verdes, que sirven para curar las paperas, y esa yerbecita verde que crece en las sangraderas, que había mucho en Ica; dime cómo se llama la iglesia que está tapiada en Pisco, como quien va a un pepinal, pasando la iglesia de la Compañía y ya en las afueras; si fue iglesia y convento o simplemente iglesia; y si acaso te acuerdas de algunas de esas coplas que cantaban los payasos en las esquinas, cuando salían a convidar por las tardes, en Pisco; también dime si recuerdan ustedes que un circo Nelson y Vidal que hubo en Pisco, no tenía una chiquilla que trabajaba en el circo y que se cayó una noche haciendo una prueba y casi se mata o se mató.

[12, 839]

Para que su madre lo ayude a escribir un cuento, Valdelomar suscita en ella los recuerdos y arroja las palabras al papel como si estuviera hablando con ella —qué oral es toda la página y cómo nos parece oír físicamente una voz— pero, quizá sin que él mismo lo sepa, algo se desata en él, el sol de la infancia brilla en su imaginación, lo gana y enciende la poesía. Este es el ámbito en que ha escrito sus páginas más hermosas, el mejor Valdelomar, el más espontáneo y también el más artista, justamente porque la emoción lo hace olvidarse de todos esos adornos de época, ahora tan envejecidos, que confundía con la literatura. Esta es su literatura y, aunque no la mantuvo sino en momentos felices, aunque no llegó a hacerla suya enteramente, ésta es la verdadera voz de Valdelomar, que crea lo que nombra y resuena con el ritmo musical de la memoria. ~

CONTRACANTO / ROSARIO FERRE

nueve años ha que se dilata la contienda,
nueve años ha que se debaten
entre el terror al estruendo de la guerra
y la ambición incorrupta de la gloria
aqueos y troyanos. a punto de yacer como inmortales
entre los brazos de la purpúrea muerte
escuchan ya en el éter el silbido
que abre de par en par las sienas,
la sombra del venablo que separa
la cadera del hombro y el brazo de la espalda,
el canto de la saeta que atraviesa
el vigoroso cuello
para asomar, lengua de plata, entre los dientes.
caminando por la polvareda de la fama
dejan en la inapresable niebla ya la huella
de sus futuros gestos y sus actos.
convocada por Priamo y sus sabios pisa
Helena, con tembloroso pie, la borrascosa torre
(sentados en hilera como cicadas
los ancianos arengaban las tropas).
desde su altura le muestran
el aterrador ordenamiento de los mundos:
de espaldas al anchuroso mar, ese camino que ciega
a los incautos con su inconstante polvo de diamantes
reposan los griegos;
el dorso hacia las sonoras torres

a la higuera divina y a las nobles puertas
descansan los troyanos.
todo es sosiego, todo es paz.
reclinados sobre sus labradas armas las legiones observan
indolentes el reflejo de las amapolas,
limpias aún de toda mácula.
una razón reclama tanta gloria prometida,
una razón que limpie y justifique
como un hilo de fuego, la pavorosa trama
que allí se desenvuelve:
un rostro cuya belleza incite
a ese cumplimiento de las flechas
que tejen sobre el campo la batalla
inevitable aún, por invisible.
un rostro en que se olvide hasta el olvido
y arrastre en su cendal mortífero de plata
la marea de otros rostros ya apagados,
los rostros de las madres y los hijos,
de las esposas ya casi transparentes, inclinadas
sobre el fuego del hogar,
de las ruinosas estancias y de las eras estériles,
de los lentos arados guiados por fantasmas
que abren surcos al ritmo de la luna
para sembrar el llanto.
un rostro que no coma pan ni beba vino,
un rostro abandonado desde siglos por la sangre
y por la sal, un rostro incorruptible
indiferente al tiempo que teje sobre él
la filigrana de los hilos de la vida,
un rostro de inmortal.
Helena es ese rostro.
con veranos de oro la inventaron
Homero y sus aedos, el ciego que aún hoy inclina
su canto sobre el pavoroso estallido de su lira.
al borde del abismo y de la gloria
aqueos y troyanos la contemplan
brillar sobre las tropas.
oculta trás su máscara de oro,
Helena les devuelve la mirada:
a sus pies el vanidoso París
reviste de leopardo sus delicadas carnes
y exige le sea devuelto el usufructo

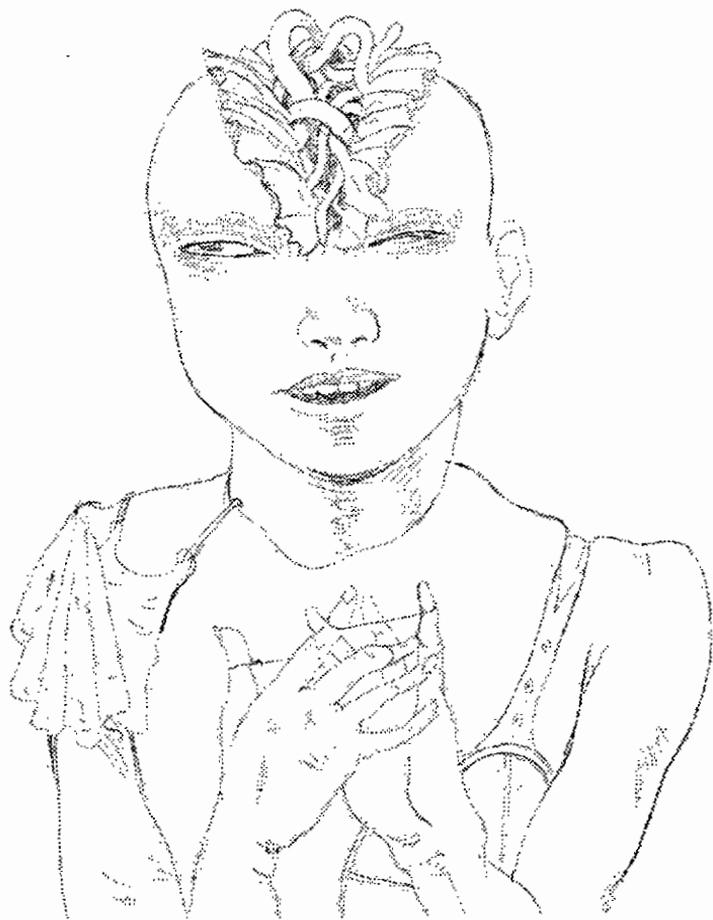
*del rubí rubicundo de su sexo.
Menelao, su antiguo dueño, mueve
la arrogante testuz a campo abierto,
y ruge su honor dolido ante la pérdida
de sus caderas, sus pechos y sus brazos,
resonantes como odres de riqueza.
arde el viento y tiemblan las murallas:
humillada por los hechos que presencia
oculta Helena el rostro entre los pliegues
de su llameante clámide escarlata
y apostrofándose a sí misma con dolido acento
exclama lo siguiente:*

*"¡Oh Helena,
la que naciste entre las alas de la blanca Leda;
no en balde Némesis al contemplar tu suerte
huye despavorida de su engendro!
¡Que lo que aquí observas te convenza
de que a uno u otro lado
de tu oscuro corazón contrito
vuelan las dos caras de una misma muerte!
el pálido París, a quien en prenda diste dulce vida
y Menelao el Atrida de Oro,
te revelan hoy juntos la verdad funesta
de tu ya esfumada y arcádica existencia:
del uno fuiste la consumada cortesana
que rige, desorbitado el lecho, su destino
entre los lienzos bramantes del delirio;
del otro fuiste la hábil intendenta
de ese oro que acumula en lentas gotas
el ávaro tálamo nupcial.
más he aquí que en esta hora
en que todo lo comprendes y presentes:
el remordimiento de haber sido lo que fuiste
y la nostalgia de no seguirlo siendo,
adivinas en el confin de este horizonte
la certidumbre de un tercer tormento:
aqueos y troyanos, la noble flor
y nata de la juventud antigua, los mancebos
altos como fresnos, los retoños de los reyes
y las parcas, los tiernos como ciervos y los pardos
príncipes del Asia, perfumados de especias,*

*los delfines herederos de diademas,
los primogénitos y los bastardos hijos
de Argólida feliz,
los varones consumados en el ávido
ejercicio de la guerra, los forajidos de hierro
ya maduros y entrados en sazón,
los de largas melenas que arrastran por el polvo
su desdén por la derrota fiel, los que llegaron
en sus vinosas naves a saquear a Troya
y a enviudar sus calles, y los que hoy
a Troya defienden, empinando sobre las altas torres
el silbido diamantino de sus arcos,
los que cubren hoy de mar en mar el Escamandro
antes de teñir de múrice su arena milenaria,
los que a tus pies pululan, bullen, hierven
alrededor de las flores de la gloria
pretenden ahora que en tu nombre brillen
derribadas por el campo las estatuas
cuando destilan sangre;
que por tu amor se ahíte las entrañas
la dura tierra con la carne de los héroes;
que en tu recuerdo el galgo, el jabalí y el lobo
despedacen, en el remolino de sus cuellos,
los recuerdos de otros hombres y otros tiempos;
que las furias pavorosas se desplacen
con yerta majestad sobre las calles
de dilatada sangre y zumben, sobre los cuerpos derramados,
tu mórbida victoria.
¡Ay de ti, Argiva Helena o Helena la de Troya,
porque hoy el universo te reclama
su encarnizada reina!"*

*a la décima hora del décimo año
cesa por fin la tregua.
en la llanura atérida relucen
aqueos y troyanos, vestidos de fulgurante bronce.
baten en alto la alegría de las espadas
y se entregan por fin al goce de la guerra
(sentados en hilera los ancianos
pronuncian su sentencia: he aquí un rostro
que bien valdrá una guerra).
en lo alto de la torre Helena*

*acerca la plata de su daga al delicado cuello:
rueda de él la primera rosa
de sangre que se derrama en Troya.
nadie la ve, nadie la oye.
indiferente a lo que Homero cantaría en su nombre
la oscuridad cuajó sobre su rostro.*

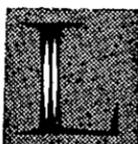


LA PASION SEGUN SAN MARTIN / GERARDO MARIO GOLOBOFF

(A Oscar Terán)

"Hijitos, guardaos de los ídolos".

1ª Epístola de San Juan, 5-21.



OS cuadernos llevaban su nombre, y las cajas de lápices, las plumas de tinta, las gomas de borrar, los guardapolvos. Y además estaba toda la mañana frente a nosotros, arriba, ocupando el centro de la pared principal de un aula enorme con tres ventanas altas a la calle desde donde se alzaban los rumores del día, las voces de los vendedores de fruta, las de los paseantes.

Mis hojas eran desprolijas, llenas de elevables manchones en cada deber. Al comienzo, me proponía conservarlas casi intactas, pero a medida que avanzaba la semana veía cómo se malgastaban en borrones, en tachaduras, en correcciones ruinosas, dañándose arriba y abajo con esas orejas que torcían los ángulos y entristecían la página. También yo era un chico triste, y quizás fuera por eso que no podía evitar la lenta corrupción de mis prometedoras hojas blancas.

De todos modos, la figura del Gran Capitán adornaba la primera. En aquel sexto grado, el ritual disponía comenzar (y seguir y poblar y cubrir) todo con él: justamente 100 años atrás había muerto en un lugar de Francia cuyo nombre, de pronunciación extraña, parecía hablar del mar y del destierro. Yo me apropiaba de mi primera amada hoja, de mi lápiz de punta casi siempre egoísta, de mis mejores deseos, y comenzaba el desmesurado intento de reproducir en líneas y en contornos lo que indudablemente estaba más allá de mis patrióticos esfuerzos.

Sus virtudes eran tan grandiosas que escapaban a la improvisación de un niño; no obstante, una y otra vez yo insistía. Comenzaba por la erecta nariz, bajaba hacia la boca fina y a pesar de ello decidida y tenaz, tomaba el señero mentón donde el trazo no podía disimularse, recaía en el cuello, regresaba todavía indeciso sobre la sombra de la cara pugnando con las orejas torvas y las inacabables patillas, me entretenía con los arabescos de la mitad de uniforme visible, y dejaba los ojos, la frente, todo lo de arriba, para un postergadísimo aunque ineluctable final. Esos ojos constituían para mí la peor de las pruebas. No acertaba a ubicarlos en algún lugar preciso y tampoco daba con la medida exacta, con la forma adecuada, con el color, ni, muchísimo menos, con la tan elocuente y nítida expresión: un inalterable espíritu de independencia que lo llevaba a vencer.

Me sentía solo en ese combate desigual. No había nadie alrededor mío. Los otros chicos se alejaban como en un sueño de fiebre. Los ojos del Cóndor de los Andes me escrutaban desde lo alto. Yo los penetraba hasta tragarlos, pero cuando el lápiz arriesgaba el trazo, las líneas verdaderas se desvanecían.

Al fin, como fuera, terminaba. Me liberaría la campana del recreo, la salida, o la mueca de la maestra que, al acercarse a mi banco, iba a gritar "acabe de una vez, no se va a pasar la santa mañana haciendo ese desastre". Y en realidad, cuando en casa abría de nuevo el cuaderno, contemplaba con pena mi obra, porque la estampa era una caricatura, tan distante del cuadro que teníamos en el frente del aula como de cualquier figura humana.

¿No era yo suficientemente patriota? ¿No sentía lo mismo que todos, y por eso fracasaba? ¿O hace esas basuras porque es un judío y no quiere a la Argentina? Esta última pregunta la espetó la señora de Bileto a una clase enmudecida por lo estrambótico de la cuestión. Ana María (lo supe después, cuando repuesto de una corta enfermedad volví a la escuela) fue la única que respondió no, o la única que al menos contestó algo, argumentando vehementemente que yo dibujaba mal y eso era todo: ella sabía que amaba a mi patria más que a ninguna, y que nunca había hablado mal del Santo de la Espada ni de ningún otro prócer.

En aquellos años que nos tocó vivir, todas las cosas fueron haciéndose particularmente difíciles. Acaso cualquier ge-

neración de nuestro tan inhabitable mundo pueda decir lo mismo. Y muy probablemente tenga razón. Pero cada uno debe dar testimonio del conflicto que lo desgarró, y a lo mejor por la suma de esos desgarramientos pueda conocerse alguna verdad, y por la de esas esforzadas verdades (en un incierto futuro) la historia. La nuestra comenzó frente a las titánicas cejas de un Libertador, en una escuela de pueblo, cuando teníamos once o doce años, y terminó mucho después. O quizás termine recién ahora en que a los cuarenta y tantos de mi edad trato de dibujar, sin otros artificios que los de la palabra, un rostro que ya escapó de mí, aquél de Ana María.

Ella estaba entre los mejores del grado. Unica hija adoptiva (era un secreto a voces) de la portera de la escuela, guardaba con decoro su humilde condición, y prefería hacerse querer por su comportamiento y su compañerismo. "Conducta" contaba tanto o más que cualquier otra aptitud escolar, y si bien éstas no le faltaban, su poder en la clase venía de las pocas y oportunas ocasiones en que hablaba. Lo hacía suavemente, para hacerse oír; creaba un oasis en medio de nuestro bullicio interminable y nuestro interminable desorden. Naturalmente parca, naturalmente justa, naturalmente católica en un pueblo donde las excepciones eran pocas, la sobria defensa que ese día hizo de mí cerró para siempre el insidioso interrogante lanzado por la señora de Bileto. Y abrió a la vez entre nosotros un camino que jamás habíamos explorado: el de mi gratitud, el de una mutua solidaridad que no quebrantarían ni la edad ni el tiempo ni las tan duras cosas que suceden en el tiempo.

He escrito que aquella época fue difícil; sus avatares no alcanzaron a mellar nuestra creciente fraternidad. Debo calificarla así ya que no puedo sostener que hayamos sido amigos: las diferencias de sexo contaban mucho más que ahora por aquel entonces, y nuestra frecuentación era impensable. Tampoco conocíamos aún las posibilidades del amor: acaso nuestros sueños se hayan rozado alguna vez, pero temo que fueran sólo los míos los que la buscaban, y en ese caso me parece faltar a su recuerdo al dar cuenta de ellos. No estoy escribiendo para hablar de mí o de mis noches; lo hago para dibujar un sueño que no me pertenece, un inatrapable aliento, esa cara de niña contra la tempestad.

No, no nos amamos, ni nos tuvimos, ni nos perdimos: los

ídolos se encargaron de todo ello por nosotros. Los ídolos y mi dificultad para adorarlos.

Terminado el sexto grado, comencé el Nacional y ella el Comercial; fui prefiriendo cada vez más la compañía de amigos callejeros y haraganes; creo haber deseado y obtenido algún éxito entre las muchachas. Afortunadamente, Ana María permaneció siempre apartada de mis relaciones y de esos farragosos contactos. Nos cruzábamos a veces en alguna de las limitadas esquinas, manteníamos un diálogo inocente sobre nuestros respectivos compañeros y estudios, nos separábamos sabiendo que allí vivíamos, cotidianos, presentes, en un universo todavía visible.

El año 52 la vi desfilar por las desnudas calles de nuestro pueblo con inmensas coronas; detrás y delante de Ana María iban hombres y mujeres tristes. Peones del campo, obreros de la construcción y de la única refinería de aceite que había en las afueras, modestos empleados, sirvientas. Velaban la imagen de Eva (para ellos "Evita"), una reciente muerta a la que ya calificaban de eterna. Cuerpos anulados dentro de la multitud, volvían a cada paso a quebrarse bajo el silencio de los árboles sin hojas. Pensé que esa noche me perdería irremisiblemente la proyección del cine Rex: Sterling Hayden y Jean Hagen quedarían para siempre detrás de la pantalla sin mostrarme qué pasa cuando "la ciudad duerme", porque ésta, la mía, no dormiría jamás: vivía una pesadilla que recién empezaba, y lo hacía con todo el boato alcanzable. El espectáculo me pareció grotesco; amparado tras la ventana del living, sonreí. Al ver nuevamente a Ana María, esta vez junto a su madre, me dolió su dolor y quizás el haber sonreído. Desconocía la ilimitada maldad de que son capaces los seres humanos, y jugaba con el duelo de otros como un dios perverso.

En junio de 1955 se desató la esperada tormenta. Para ese entonces nos asfixiábamos hasta en nuestra propia casa, y ya ni delante de Francisca (que desde antes de mi nacimiento trabajaba para nosotros) podíamos alzar la voz. El levantamiento fracasó, pero aún durante esas cortas horas de esperanza papá me hizo señas para que no discutiera con ella. La buena mujer, con lenguaje elemental, se explayó sobre las desgracias del país y contra los "vendepatria", los mismos que, en su desordenado libreto, "habían matado a Moreno y a Belgrano, a San Martín y a Evita". La dejamos decir,

por compasión, por afecto. También por prudencia: las radios oficiales no tardaron en atronar venganza, y en casa se apagaron las luces del comedor y del salón.

Sólo setiembre trajo la tan ansiada libertad. Cayó lo que acusábamos de tiranía, y con ella sus nombres y estatuas. La más grande y ridícula, la que afeaba el paseo de la plaza del Prócer, la derrumbamos nosotros, los de 5º Nacional. Por aquel tiempo yo ya había empezado a escribir y descubría (u otros me hacían descubrir) una innata facilidad oratoria. A impulsos de esos desatinos adolescentes, dije encendidos discursos de victoria, y también abrí la fiesta de clausura de nuestro bachillerato con dos o tres frases que me había concedido la tentadora difusión de mi propia palabra. Ana María estaba allí, representando a su Colegio Comercial, y oyó, naturalmente, todos mis desvaríos. En ese instante me tuvo sin cuidado, y ni siquiera me acerqué; acaso hasta haya subido mi indignación patriótica y mi acaloramiento para señalarle tácitamente ciertas distancias.

Comenzó después un baile con dos orquestas. Yo, que nunca había superado los tímidos valsos, salté desafortadamente desde las rancheras hasta los rocks sueltos. En un momento dado, fuera de mi procaz tembladeral (al que habían ayudado no pocas gotas de alcohol), reparé en ella. Creí que me observaba, junto a otras dos amigas, sin bailar. Desafiante, atravesé la pista, pero cuando me vi tan cerca de su mano, ostentoso, infiel, sin poder retroceder, sentí miedo al rechazo. Me saludó tibiamente, me presentó a sus compañeras, me invitó a compartir su mesa. Le dije que prefería bailar, y asintió. Entendí que no necesitaba testimonios del hombre porque ella sabía qué guardaban los hombres.

Bailamos. Una, dos, muchas piezas. El cantor equivocaba la letra de "Garúa" y se lo comenté. No se ve a nadie cruzar por la esquina. Sobre la calle, la hilera de focos lustra el asfalto con luz mortecina. Y yo voy como un descarte, siempre solo, siempre aparte, recordándote. Festejó mi memoria y mis ocurrencias; me dio una serenidad que no sé si ella misma tenía. Avergonzado, la miré a los ojos para oír: "No temas, algún día toda esta tristeza se convertirá en gozo". Olvidé que bailábamos, olvidé el lugar, olvidé mis fervores de hacía un rato; no olvidé en cambio que era la primera vez que la abrazaba.

Hablamos de cosas intrascendentes, y también de sus ho-

ras y de las mías. Pero no aludimos, cumpliendo un ya tácito pacto, a nada de lo que podía separarnos. Nuestro entendimiento estaba ahí fresco, todavía intocado, jugando una apuesta contra la corrosión.

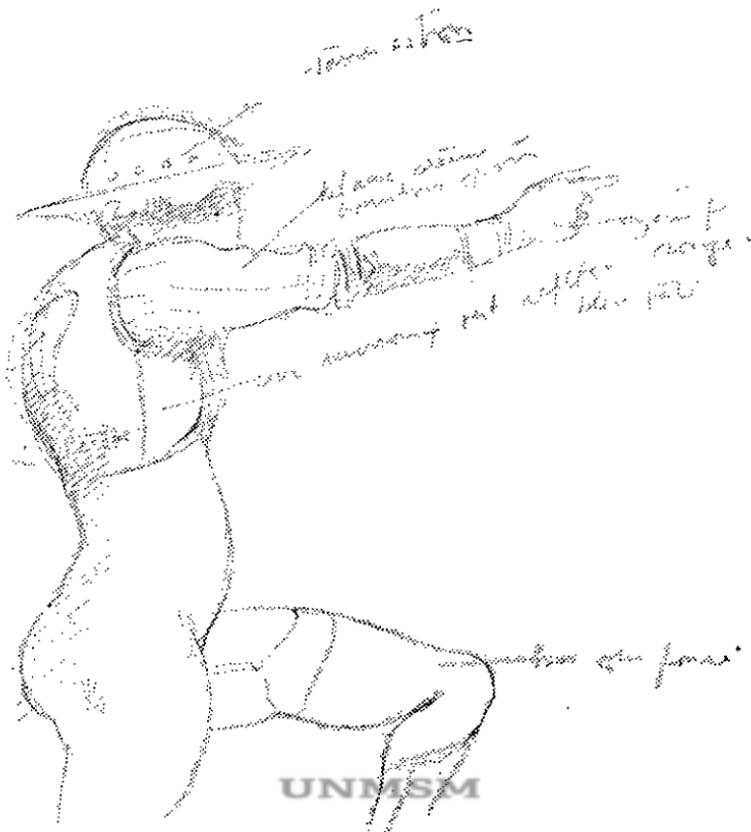
Los recuerdos que vienen después son los del despertar a una improbable madurez. Dejé el pueblo natal, y descendí en una ciudad fría donde las diagonales profundizaban el desconcierto: simulaban sueños de un déspota extraño y hermético que hubiera querido provocar continuos y falsos desciframientos. Caminé ansiosamente por esas diagonales buscando el contacto de antiguas paredes en mi mano niña, pero ni las casas ni mis manos eran ya las mismas y aprendí a reconocermé cambiante en un cambiante mundo.

Volvía de vez en cuando al pueblo para ver a mis padres; los encuentros eran duros y hasta agresivos. Yo estaba haciendo el examen de conciencia que toda nuestra generación inició entonces, y revisando el abismo que nos separaba de lo que por aquellos días, aún algo pomposamente, llamábamos "las masas". Intelectuales a la deriva, procurábamos reencarnarnos históricamente, y para hacerlo había que ver el pasado con los ojos y el corazón de ellas. Papá concluía nuestras discusiones atribuyendo a la Universidad mis veleidades, "y vaya a saberse a qué otras compañías".

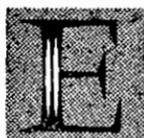
En esos viajes la busqué íntimamente. Perseguía algo más que un reencuentro y una reanudación de nuestro perdido diálogo; algo más que la recuperación de su mirada y de su rostro que nunca lograba recordar; algo más también que la concreción de una fantasía amorosa imposible. Frente a mis cambios, a mis nuevas maneras de ver la patria y sus inquietos destinos, necesitaba su acuerdo, ahora factible, y su inconmensurable perdón.

No pude ya verla. También ella y su madre se habían marchado del pueblo, y nadie supo (o quiso) darme datos claros, sobre el lugar donde habitaban ahora. Alguien me dijo que la madre había muerto en Buenos Aires; alguien deslizó insinuaciones sobre "peligrosas" actividades de Ana María en provincias del norte. Pero nada más. Los años han seguido pasando y corriendo sobre nuestras cabezas y nuestras sangres de manera salvaje. La patria es hoy, toda ella, un montón de cenizas, y los pocos leños que quedan no alimentan más que un fuego tiránico. Ana María seguramente ha caído; tenía sólo un cuerpo para difundir su mensaje, y

así debe haberlo entregado: mezclándose al polen que vuela de las flores, al agua que nutre las plantas. Nunca lo he sabido con certeza y tal vez ni quiera saberlo. Busco su nombre aquí y allá, pero jamás lo he visto y eso alumbraba una estúpida esperanza. Sé, en el fondo, que ella ya no está. Que ha pasado como una sombra o como un viento que agita los árboles. Que otros la han amado y la han seguido. En nuestro aterido sur, en nuestra pampa desierta, en nuestros salitrales inmensos, en los subterráneos de las villas o en el altiplano hambriento, ellos habrán recogido su comunión silenciosa, su sacrificio, su buena nueva. Yo, pequeño en mi interminable diáspora, la dibujo, extranjero. No acierto en los trazos, en el color ni en los hechos; presiento que sí en sus contornos. Ella cubre mi mano con dulzura de niña, y canta, para que no lllore, sobre los movimientos del mar.



EL ARTE COMO CATEGORIA HISTORICA / MARIO PERNIOLA



L objeto de nuestro estudio es el arte considerado como una *categoría histórica*. No se le considera, pues, una determinación del ser, ni una determinación del pensamiento, sino una determinación del devenir histórico; no como un modo universal del ser (entendido de manera idealista o materialista), ni como un modo de la operatividad humana (espiritual o técnica), sino en su calidad de *modo particular y específico* del proceso histórico. Esto no supone que la investigación teórica acerca de la esencia y la naturaleza del arte pierda su significación o la disminuya; significa, más bien, que su sentido cambia: deja de ser el sistema apologético de una categoría metafísica o natural, y en cualquiera de los casos necesaria, para pasar a ser la *teoría crítica* de una categoría histórica precisa, cuyo origen y desarrollo es posible caracterizar, cuyo significado se alcanza a comprender y cuya superación puede ser planeada. En cambio lo que sí debe ser inmediatamente abandonada es la ingenuidad interesada que desea hacer pasar al arte por una categoría universal e inmutable, y que de ese modo sostiene subrepticamente la tesis de la continuidad sustancial y progresiva del hombre, desde los primeros tiempos hasta hoy. Este es el error habitual que consiste en atribuir a *la* humanidad, a secas, una de las dimensiones particulares de su existencia y de su actividad.

La atribución al arte de un carácter originario, no derivado, metahistórico, es consecuencia de la actitud contemplativa asumida frente al fenómeno artístico: en el Museo Imaginario los dibujos y los objetos de la prehistoria y de la cultura primaria coexisten junto a la pintura de Giotto o la escultura de Miguel Angel. Ante la mirada del visitante de los museos llega a desvanecerse la diferencia propia y constitutiva de aquellos objetos, que en su dimensión concreta pertenecen a categorías completamente distintas, como la magia, la artesanía o el arte propiamente dicho. Por consiguiente lo que funda la teoría del carácter universal del arte es un *voyeurismo*, que hace abstracción de cualquier examen de las situaciones concretas advertidas en su totalidad y en su formación, y que al extraer argumentos de algunas afinidades, superficiales y aparentes, de objetos sustantivamente distintos, los cubre con el manto humanista de una armonía progresiva, al extremo de volverlos completamente opacos e impenetrables. Los recientes desarrollos de la etnología y la antropología cultural en el conocimiento de la prehistoria, ha llevado a algunos¹ a atribuir al arte, imperturbablemente concebido como categoría universal, funciones de lo más diversas y variadas: instrumento de la magia y de la cultura animistas, exaltador de los todopoderosos y del poder monárquico, propaganda religiosa y política, y por último forma autónoma; pero se trata de una manera totalmente falsa de resolver el problema, ya que se está confiriendo ilegítimamente al concepto de función (separación de los medios y los fines, y subordinación de los primeros a los segundos) una validez universal, con lo cual se *recupera* para los límites de un horizonte dogmáticamente etnocéntrico experiencias y acciones que le son totalmente ajenas. No se trata de atribuir a objetos, palabras o comportamientos similares funciones diferentes, sino de saber captarlos en su contexto auténtico, haciendo abstracción de sus similitudes aparentes, aun a riesgo de ubicarlos en horizontes categoriales opuestos. Una vez que se llega a establecer que el dibujo rupestre de la prehistoria tenía un significado mágico, su comprensión va de la mano con el estudio de la situación mágica del hombre prehistórico. Del mismo modo, una vez que se ha esta-

1. Por ejemplo, A. Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.

blecido que el arte figurativo medieval no se diferenciaba de las otras mercaderías, su significación deberá proceder de un estudio de la artesanía medieval. Un dibujo mágico tiene más afinidades con una danza mágica que con un grabado de Rembrandt. La "historia universal" del arte entendida como una pesquisa vertical que junta en una misma categoría fenómenos aparentemente similares pero sustantivamente distintos, no es una historia sino en verdad una mera exposición ecléctica: no sirve para comprender el pasado, y no pasa de ser la ilustración de la difusión alcanzada por la categoría artística en el momento en que fue escrito el texto en cuestión. La consideración del arte como categoría histórica hace total abstracción del examen de la forma o el contenido de las obras y se ocupa fundamentalmente de su *estatus social*, es decir del conjunto de las normas que definen su manera de ser histórica. La caracterización correcta de esta manera de ser no puede hacer abstracción de un *conocimiento* y de una *apreciación total* de la historia de las sociedades: de hecho se trata de captar el proceso por el cual una situación indiferenciada y global da lugar a dos categorías sectoriales y específicas, recíprocamente complementarias, y puestas en una relación dialéctica. El problema de la relación entre el arte y la sociedad supone siempre una formulación completamente distinta de aquella al uso para la cual el "arte" es una actitud o una entidad metahistórica y la "sociedad" un reducido número de hechos económicos o políticos: no se trata de hacer fluir mecánicamente el fenómeno artístico de la economía o la política, siguiendo un determinismo materialista más o menos rígido, sino de integrarlo y comprenderlo en el cuadro de una *historia total*, de donde broten a la vez su significado específico y el de la otra categoría fundamental en la cual se divide la operatividad humana. La operatividad artística no es ejercida por fuera de la sociedad, sino dentro de ella, en el aislamiento y la separación: de un lado el significado de su efectiva autonomía no está en sí mismo —como lo pretende la metaliteratura— sino fuera de sí mismo; de otro lado la sociedad no puede ser comprendida sin el conocimiento crítico de las separaciones que se han formado en su seno.

El origen del arte como categoría histórica debe ser ubicado en el momento en que este se expresa socialmente como tal: la determinación de tal momento no proviene de la

coherencia de la formulación teórica sistemática del arte en su condición de categoría separada, sino del proceso de transformación histórica de la sociedad, que separa paulatinamente ciertos tipos de palabras, de comportamientos y de objetos de otros, y les confiere un nuevo estatuto diferenciado. La formulación teórica de la separación (la ideología) siempre es consecutiva al hecho social de la división y hace la apología de este: en consecuencia, su significado no puede ser establecido sobre la base de la propia ideología. El estudio de las categorías artísticas cobra sentido únicamente si es puesto en relación con el estudio de la estructura social y de su transformación. El origen de la categoría artística es anterior a su sistematización ideológica.

La estructura social no es la consecuencia, el epifenómeno del desarrollo autónomo de las fuerzas productivas (la economía); muy al contrario: la economía es ella misma una categoría histórica separada, consecuencia de un proceso social dialéctico de división y determinación parcial. La orientación económica de la acción humana no es de ningún modo natural y necesaria, sino —al igual que la actividad artística— histórica y derivada.

El proceso por el cual se llega a constituir una categoría autónoma, definida como arte, se identifica con aquel por el cual la operatividad artística llega a cobrar conciencia de sí misma: pero esta conciencia de sí mismo que tiene el arte no debe ser entendida como una autocreación idealista o como el paso del arte *en sí* al arte *para sí* (de la operatividad artística inconciente e ignorante, a la operatividad artística conciente e instruida), sino como el *término estructural de una división dialéctica*. Para la cual tenemos que, de un lado, una parte débil de las palabras, los comportamientos y los objetos está *sobreclasificada* en la categoría artística, y que, de otro, la mayor parte de las palabras, los comportamientos y los objetos han sido *desclasificados* a la categoría económica.

Para comprender la sociedad burguesa no basta conocer lo que dicen de ella o imaginan sus ideólogos, ni tampoco el conjunto de las imágenes mentales de quienes la habitan, sino que es preciso, antes que nada, captar su *estructura*. Semejante estructura, que se encuentra en la base de todas las diferenciaciones categoriales, no es ni espiritual, ni material, ni mental, ni física, ni teórica, ni real; precisamente

tales dicotomías están fundadas sobre la estructura misma. Por estructura no entendemos aquí el esquema sincrónico de una o varias relaciones, sino la posición *histórica* de dos categorías complementarias en continuo devenir.

En consecuencia, la investigación del arte como categoría histórica ha de captar principalmente la estructura que la plantea como tal, junto con su opuesto complementario; pero uno no sabría por dónde comenzar semejante investigación si no partiera de un hecho histórico preciso, que permita la caracterización de la categoría misma. Hemos dicho que este hecho no puede ser la ideología, vale decir la sistematización teórica de la categoría, que siempre es históricamente consecutiva a su nacimiento; entonces debe ser captado más bien en la conciencia de sí de la propia categoría, que se manifiesta positivamente para quien se ubica en su interior, negativamente para quien se encuentra fuera de ella. Desde dentro, la categoría artística tiende a representarse como *totalidad autónoma*: aunque ello pueda parecer paradójico, la poesía, el teatro o las artes figurativas se presentan a quienes los practican, tanto como autores cuanto como espectadores, bajo la especie de una totalidad que agota potencialmente el significado de la sociedad.

Poéticamente, dramáticamente, plásticamente el autor puede tratar no importa qué cosa: en tal contexto es perfectamente conciente de su *libertad absoluta*; del mismo modo que el lector que participa² y que a través del arte se sus trae a los condicionamientos materiales. Desde el exterior la categoría artística tiende a ser caracterizada bajo el aspecto de una *alteridad autónoma*: el espectador pasivo y extranjero ve la poesía, el teatro o los productos del arte figurativo como una *otra cosa* que su propia experiencia cotidiana, dominada por la economía: como una esfera autónoma que él no alcanza a comprender y de la cual se siente siempre excluido. En realidad en eso reside la atracción y la repulsión que simultáneamente experimenta frente al arte. Entonces por un proceso de *falsa conciencia* intenta suprimir su originalidad, atribuyéndole características económicas.

2. Entendemos por "lector" a quien accede a las obras de todas las formas del arte, no sólo a las literarias: cf. L. Pareyson, *L'Estética e suoi problemi*, Milán, 1961.

En consecuencia, en él la categoría artística ha cobrado una autoconciencia negativa, privada de determinaciones originarias, pero que no es posible suprimir.

Aparte de la conciencia de sí positiva y negativa, la categoría artística es objeto de otras dos sistematizaciones teóricas fundamentales: *la ideología* y *la crítica radical*. Para ambas sistematizaciones el arte es una *parte* de la realidad social; pero, mientras que la ideología es la justificación y la apología de la separación categorial, la crítica radical es al mismo tiempo el rechazo y el proyecto de reconstitución de la totalidad. Ninguna de las dos se identifica con su objeto, y ambas tratan de conocerlo, pero manteniéndose diferenciadas. Ambas son teóricas: no basta criticar el arte para que este sea abolido en la historia. Pero a la vez ni la ideología ni la crítica radical se encuentran fuera de la historia: ambas ingresan en los procesos estructurales, que son respectivamente de consolidación y de eliminación de la separación. Si de una parte la teoría crítica permanece categorial, y en consecuencia separada, de otra no lo hace sino proyectando la destrucción de la estructura que la funda, con lo cual entra en contradicción consigo misma, lo cual supone una profunda subversión del término dialéctico que le es complementario (la realidad) y por tanto de la estructura que las rige a las dos. La teoría de la abolición del arte sigue siendo una significación separada dentro de un género particular, de tipo autocontradictor, que modifica de manera discontinua —a través de un salto— el equilibrio planteado por la estructura. En consecuencia, la relación entre la teoría y la realidad no es un problema de *coherencia moral* susceptible de ser resuelto voluntariamente; tampoco es un problema de *eficacia práctica*: la observación idealista de Feuerbach según la cual “es teórico lo que todavía está limitado a mi cabeza, y práctico cuando hace su aparición en muchas cabezas”;³ es tan falsa como aquella otra, materialista, de Engels y de Marx, según los cuales “las ideas no pueden *realizar nada*”.⁴ Se trata más bien de una estructura histórica de separación, cuyos términos han sido históricamente cambiados, en su relación recíproca, por las ideas

3. L. Feuerbach, “Carta a Ruge”, junio de 1843, en: *Annales franco-allemandes*.

4. Marx-Engels, *La sagrada familia*.

y los aspectos de la realidad que las cuestionan radicalmente. Entonces las insuficiencias teóricas se transforman en insuficiencias reales y viceversa.

La definición del arte como categoría histórica es el primer descubrimiento de la crítica radical del arte: su naturaleza histórica, transitoria y destinada a ser superada sólo puede ser sostenida a partir de una perspectiva que se ubique más allá del arte y que manteniéndose, como se dijo ya, teórica, a la vez no sea artística. Para la ideología, por el contrario, el arte es una dimensión categorial eterna, inseparable del hombre: en consecuencia ella conserva y transmite la separación, concediéndole una aprobación de necesidad. La crítica radical no es artística, pues se propone antes que nada caracterizar el momento en que se determina la estructura que sitúa al arte y a su opuesto complementario: mientras que para la conciencia de sí artística el arte es una totalidad, la crítica radical parte de la denuncia de su carácter parcial.

Pero no es sólo la naturaleza metahistórica del arte lo que debe ser sometido a crítica, sino la validez misma de dicha categoría artística: el concepto unitario mismo es de hecho producto de una abstracción generalizadora y unificadora de fenómenos históricos distintos, como la poesía, el teatro y las artes figurativas. Tal abstracción *no* está implícita en la conciencia de sí de las actividades artísticas concretas, sino que es resultado de una síntesis lograda por la ideología en el Renacimiento.⁵ Es sólo entonces que se asignó con claridad un estatuto común a la poesía, al teatro y a la plástica figurativa, con lo cual surgió la concepción unitaria del arte en el sentido moderno, como inherente a todas las bellas artes. La conciencia de sí de las particulares formas poéticas, teatrales o figurativas llega a plantearse ella misma como un *todo*; pero dicha totalidad autónoma no es el arte en su determinación general y abstracta, sino que es respectivamente la palabra poética, el comportamiento dramático y el objeto plástico. En suma, se trata siempre de una autofundación concreta, social, y no de una teoría abstracta acerca de ella. Por el contrario, es la ideología la que llega a un concepto unitario del arte cuando separa de las expe-

5. A. Chastel, *Art et humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

riencias concretas lo que encuentra en ellas de común. Entonces la crítica radical del arte enfrenta el siguiente problema: ¿puede servirse legítimamente de un concepto que es históricamente consecutivo e independiente de la conciencia de sí fundadora de las experiencias artísticas concretas? ¿Puede hablar del arte como categoría histórica unitaria o debe limitarse a una crítica específica de la poesía, la dramaturgia y las artes figurativas en cuanto fenómenos históricos? ¿Puede trascender las determinaciones históricas específicas de la separación, avanzar hacia sus raíces y buscar asir la *estructura* que las funda? ¿O bien debe, en nombre de un máximo de concreción, negarse a comprender lo que está en la base de la concreción misma?

El viaje es doble: la ida (de lo concreto a lo abstracto) y la vuelta (de lo abstracto a lo concreto); de las determinaciones históricas particulares de la conciencia de sí artística (poesía, teatro, artes figurativas) a la caracterización conceptual de un *estatuto común* (el arte); de la determinación de la categoría artística como producto de la división dialéctica completa de la estructura que la funda a la comprensión total de los procesos históricos particulares en los cuales ella se manifiesta como tal. El viaje de ida es el de la ideología; es recién en el viaje de vuelta que el arte se revela como una categoría histórica que se plantea a sí misma como autónoma.⁶

Las características que la ideología atribuye al concepto "arte" son profundamente diferentes de las que le atribuye la crítica radical: mientras que la primera considera al arte como una categoría ontológica, la segunda lo considera co-

6. Es el método de la crítica radical de las categorías tal como fue expuesto por Marx a propósito de la crítica de la economía política: "Lo concreto es concreto porque es la síntesis de numerosas determinaciones, y por tanto unidad de lo múltiple. Es por ello que se presenta en el pensamiento como proceso de síntesis, como resultado y no como punto de partida, por más que sea un punto de partida efectivo y por consiguiente también el punto de partida de la intuición y de la representación. Por la primera vía (de lo concreto a lo abstracto) la representación concreta se ha volatilizado en una determinación abstracta; por la segunda (de lo abstracto a lo concreto) las determinaciones abstractas conducen a la reproducción de lo concreto en la marcha del pensamiento". (K. Marx, *Fundamentos de la crítica de la economía política*).

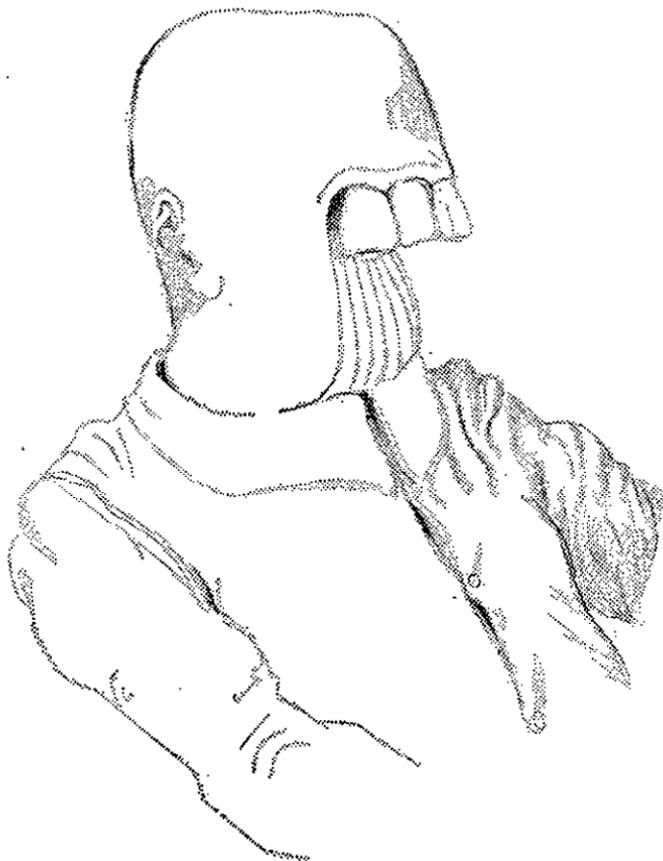
mo una categoría histórica. A la sustancialidad de la primera se opone la historicidad de la segunda. La crítica radical del arte niega el ontologismo de la ideología que atribuye al arte una dimensión eterna, pero niega asimismo el empirismo historicista que identifica los orígenes del arte con el advenimiento de su concepto unitario, con lo cual se está intercambiando la historia con los resultados de la ideología. Las determinaciones fundamentales del arte en cuanto categoría han existido históricamente desde antes que su concepto unitario: la palabra ha venido a unirse al estatuto artístico en su plenitud antes que el comportamiento o el objeto.

En consecuencia, si de un lado la crítica radical caracteriza la plena determinación de la categoría en una forma histórica particular concreta (por ejemplo, la poesía) que no llega a agotar en sí misma todas las manifestaciones posibles de la categoría, ello no significa que esté convirtiendo a la conciencia de sí de la forma particular de manifestación de la categoría en un determinado momento, en un elemento privilegiado que deba asumirse a-críticamente. Sino que dicho testimonio constituye la existencia de la categoría en un cierto momento del devenir histórico, y no su validez. Del hecho de que la conciencia de sí artística, al manifestarse por primera vez en forma específica (por ejemplo, en la poesía), se plantee a sí misma como totalidad autónoma, de ningún modo se deriva la validez inmediata de tal definición: por el contrario, la tarea de la crítica radical es precisamente explicar por qué la categoría artística, *que es parcial*, al manifestarse como realización de sus determinaciones en una forma específica, se plantea a sí misma como totalidad. La crítica radical se pone por encima de la abstracción del concepto de arte y asume la concreción de sus manifestaciones históricas, y con ello no sólo capta el significado de la separación artística, sino que al cuestionarse a ella misma como teoría separada altera como ya lo hemos dicho— la estructura que la funda; por el contrario el hecho de persistir en una pretendida concreción de la conciencia de sí artística se une a la ilusión de una autonomía total respecto de la realidad, que no puede suprimirse de la impotencia.

En el esfuerzo por captar el origen del arte, la crítica radical no se preocupa por investigar la emergencia del concepto unitario del arte en la historia, sino que se ocupa más bien de verificar la presencia de todas las determinaciones

de su estatuto en una forma específica y de comprender las articulaciones fundamentales de su formación. Lo que más le importa es la caracterización histórica del proceso por el cual un cierto tipo de objetos, de comportamientos o de palabras se separan de otros para devenir respectivamente poesía, teatro y plástica figurativa: tales son las formas específicas como se manifiesta la categoría artística en la plenitud de su conciencia de sí histórica.

(Traducción de Mirko Lauer)



ENCUESTA / PREFERENCIAS EN
ARQUITECTURA PERUANA DEL SIGLO XX /
ROSSANA AGOIS y CARMEN R. MARTINEZ



quienes participan en la presente encuesta se les solicitó una lista con las diez obras de arquitectura peruana de nuestro siglo que prefiriesen. Así, del mismo modo que las encuestas realizadas por HUESO HÚMERO en los campos de la literatura y las artes visuales, ésta indaga en el ámbito de la subjetividad, del gusto personal, si bien ello no excluye la intervención de otros criterios en la selección que cada quien ha efectuado.

Los participantes se eligieron tratando de abarcar un amplio espectro generacional y de tendencias. Se preparó una nómina de cien arquitectos, de los cuales sesentisiete nos prestaron su colaboración. Les reiteramos a todos nuestro agradecimiento. Y les presentamos a algunos nuestras excusas por la implacable persecución que les hicimos padecer. Lamentamos no haber podido comunicarnos con unos cuantos arquitectos que figuraban en la nómina. A los más, por incompetencia nuestra; a los menos, por defecto de las intermediaciones que requiere el acceso a quienes ocupan altos cargos de gobierno. Lamentamos también, y muy especialmente, que sus válidas excusas nos hayan impedido contar con las respuestas de un historiador de nuestra arquitectura tan ilustre y penetrante como Héctor Velarde, y de un investigador tan acucioso como Emilio Harth Terré.

En la necesidad de homologar la presentación de las listas, hemos omitido los comentarios y particularidades que al-

gunas incluían. Solicitamos la indulgencia de los afectados, amparándonos en que lo solicitado fue una escueta lista de obras, autores y, en caso necesario, ubicación de los inmuebles. Mantener textualmente sus respuestas hubiera sido privilegiarlas frente a quienes se atuvieron a la parquedad solicitada y prescindieron de indicar, explícita o implícitamente, las determinantes de su selección.

Sin duda, responder no era fácil. Las realizaciones arquitectónicas no se pueden juzgar solo por su apariencia. Para su apreciación debe contarse con una serie de datos que la observación externa no ofrece. Y en un medio como el nuestro, carente de revistas especializadas, sin crítica pública ni lugar abierto para su discusión, la arquitectura no cuenta, como debiera, entre las preocupaciones artísticas e intelectuales, no obstante ser un arte y una técnica que nos conciernen a todos como responsable de hacer fluidos y bellos los espacios donde social e individualmente vivimos. De aquí que esta encuesta quisiera ser también, de alguna manera, un estímulo para dar curso a un debate que falta.

Los resultados

A continuación damos las cifras que arroja el cómputo de la encuesta. Para aliviar la relación, solamente se da el nombre de los autores y las señas de la obra cuando ésta se menciona por primera vez.

Los diez primeros lugares corresponden a las siguientes obras (se da entre paréntesis el número de menciones que alcanzó cada una):

- 1º EDIFICIO PETROPERÚ, esq. Avds. P. de la República y Córpac, San Isidro, Lima. Arqtos.: W. Weberhofer y D. Arana. (25)
- 2º EDIFICIO DE LA CIA. DE SEGUROS Y REASEGUROS PERUANO SUIZA, Plazuela San Agustín, Lima. Arqto. T. Cron. (19)
- 3º EDIFICIO DE VIVIENDAS, esq. calle J. Granda y psje. Country, San Isidro, Lima. Arqto. T. Cron. (15)
- 4º EDIFICIO DE VIVIENDAS "SANTA AMELIA", esq. Pezet y calle Chabrier, San Isidro, Lima. Arqto. G. Málaga. (14)
- 5º TERMINAL DE PASAJEROS DEL AEROPUERTO INTERNACIONAL, Callao. Arqtos.: C. Arana, A. Orrego, J. Torres, Bao y Vásquez. (13)

- CENTRO CÍVICO COMERCIAL DE LIMA, Avds. Inca Garcilaso de la Vega y P. de la República, Lima. Arqtos.: A. Córdova, J. Crousse, J. García Bryce, M.A. Llona, O. Núñez, S. Ortiz, J. Páez, R. Pérez León y C. Williams. (13)
- CONJUNTO SEDE DEL BANCO CONTINENTAL, Av. Panamá, San Isidro, Lima. Arqtos.: V. Smirnoff, V. García y J. Kanashiro. (13)
- 6° UNIDAD VECINAL N° 3, Av. Colonial, Lima. Arqtos.: A. Dammert, C. Morales Macchiavello, M. Valega y A. Montagne. (11)
- BANCO MINERO DEL PERÚ, Av. Inca Garcilaso de la Vega, Lima. Arqtos.: A. Hurtado, J. Baracco, G. Benvenuto, A. Cavassa, C. Lizárraga, M. Chang Say, E. Núñez y M. Wong. (11).
- 7° CONJUNTO HABITACIONAL PALOMINO, Av. Venezuela, Lima. Arqtos.: L. Miró Quesada, S. Agurto, F. Correa y Sánchez Griñán. (10)
- COLEGIO ALEXANDER VON HUMBOLDT, Av. Benavides, Miraflores, Lima. Arqto.: P. Linder. (10)
- EDIFICIO DE VIVIENDAS "EL CORTIJO", Av. Alvarez Calderón, San Isidro, Lima. Arqto.: J. García Bryce. (10)
- SUCURSAL BANCO CONTINENTAL, Esq. Av. Emancipación y jr. Lampa, Lima. Arqtos.: A. Montagne y F. Vella. (10)
- 8° CENTRO VACACIONAL HUAMPANÍ, Huampaní, Lima Arqtos.: S. Agurto, L. Vásquez y M. Flores Estrada. (9)
- MINISTERIO DE PESQUERÍA, Av. J. Prado Este, San Luis, Lima. Arqtos.: M. Rodrigo, M. Cruchaga y E. Soyer. (9)
- 9° CONJUNTO URBANO DE LA PLAZA SAN MARTÍN, Plaza San Martín, Lima. Arqtos.: R. de la Jaxa Malachowsky y R. Marquina B. (8)
- HOSPITAL CENTRAL N° 2, Jr. D. Cueto, Jesús María, Lima. Arqto.: E.D. Stone. (8)
- IGLESIA SAN ANTONIO DE PADUA, Av. San Felipe, Jesús María, Lima. Arqto.: R. Wakeham. (8)
- CASA HASTINGS, Barranco, Lima. Arqtos.: J. Baracco y F. Vella. (8)
- 10° ESTACIÓN DEL FERROCARRIL CENTRAL DESAMPARADOS, Jr. Ancash, Lima. Arqto. R. Marquina B. (7)
- EDIFICIO "EL PACÍFICO", esq. Avs. J. Pardo y Diagonal, Miraflores, Lima. Arqtos.: Osma, Tanaka e Iberico. (7)
- BANCO DE LA VIVIENDA, esq. Av. Emancipación y jr. Camaná, Lima. Arqtos.: J. Gunther y M. Seminario. (7)

SUCURSAL BANCO CONTINENTAL, esq. Av. Larco y calle Tarata, Miraflores, Lima. Arqto. T. Cron. (7)

CON SEIS MENCIONES: *Ministerio de Educación*, Av. Abancay, Lima, arqto.: E. Seoane; *Planta de Ensamblaje Volkswagen*, carr. Panamericana Norte, Lima, arqtos.: W. Kern y G. Rudolph; *Proyecto PREVI*, carr. Panamericana Norte, Lima, 13 arqtos.: nacionales, 13 arqtos.: extranjeros; *Centro Comercial Arenales*, Av. Arenales, Lince, Lima, arqtos.: G. Costa y L. Santistevan; *Edificio ALIDE*, Av. P. de la República, San Isidro, Lima, arqtos.: F. Cooper, A. Graña y E. Nicolini; *Club de Esparcimiento de la Guardia Civil*, Naña, Lima, arqto.: M. Rodrigo; *Club Nacional*, Plaza San Martín, Lima, arqto.: R. de la Jaxa Malachowsky y Bianchi; *Iglesia Nuestra Señora del Sagrado Corazón*, Av. Gral. Canevaro, Lince, Lima, arqto.: P. Linder.

CON CINCO MENCIONES: *Cine Roma*, Santa Beatriz, Lima, arqto.: T. Cron; *Centro Comercial Higuiereta*, Av. T. Marsano y prolg. Benavides, Surco, Lima, arqtos.: J. Reisser y Tgetgel

CON CUATRO MENCIONES: *La obra de A. Benavides*, Los Córdones, Chaclacayo, Lima; *La obra de T. Cron*, Lima; *Conjunto Urbano de la Plaza Dos de Mayo*, Plaza Dos de Mayo, Lima, arqto.: R. de la Jaxa Malachowsky; *Edificio Guldemeister*, jr. Azángaro, Lima; *Casa L. Miró Quesada*, calle Huiracocha, Jesús María, Lima, arqto.: L. Miró Quesada; *Conjunto Residencial San Felipe*, Jesús María, Lima, arqtos.: E. Ciriani (1ª etapa) y V. Smirnoff, J. Páez y L. Vásquez (2ª etapa); *Edificio del Touring y Automóvil Club del Perú*, Av. C. Vallejo, Lince, Lima, arqtos.: J. Arce y F. Bryce; *Banco Central de Reserva*, esq. jrs. A. Miró Quesada y Azángaro, Lima, arqtos.: M. Llanos y L. Tapia; *Centro Comercial Plaza San Miguel*, San Miguel, Lima, arqtos.: F. Cooper, A. Graña y E. Nicolini; *Sucursal Banco de Crédito Central de San Isidro*, esq. calles J. de Arona y R. Rivera Navarrete, San Isidro, Lima, arqto.: G. Málaga; *Edificio "El Ejecutivo Peruano"*, Av. P. de la República, San Isidro, Lima, arqtos.: C. Arana, A. Orrego, J. Torres.

CON TRES MENCIONES: *Antiguo local del Banco Central de Reserva del Perú*, esq. jrs. Ucayali y Lampa, Lima, arqtos.: The Foundation C°; *Hotel Bolívar*, Plaza San Martín, Lima, arqto.: R. Marquina B.; *Edificio Wiese*, jr. A. Miró Quesada, Lima; *Edificio "El Sol"*, esq. Av. La Colmena y jr. Camaná, Lima, arqto.: E. Seoane; *Edificio Residencial F.A.P.*, Chiclayo,

arqtos.: A. Córdova y C. Williams; *Sucursal Banco de Crédito*, Plazuela del Teatro Segura, Lima, arqto.: G. Málaga; *Cervecería Modelo*, La Legua, Callao, arqtos.: Persivale y Pomareda; *Restauración del Convento de Santa Catalina*, Arequipa, arqto.: L. F. Calle.

CON DOS MENCIONES: *Palacio de Gobierno*, Plaza de Armas, Lima, arqtos.: C. Sahut y R. de la Jaxa Malachowsky; *Casa Courret*, Jr. de la Unión, Lima; *Edificio de departamentos de la Cía. de Seguros Rímac*, esq. P. de la República, jr. de la Unión y jr. Carabaya, Lima, arqto.: R. de la Jaxa Malachowsky; *Barrio Obrero*, Callao, arqto.: A. Dammert; *Sede original del Banco de Crédito del Perú*, esq. jrs. Ucayali y Lampa, Lima, arqto.: R. de la Jaxa Malachowsky; *Mercado de Miraflores*, Surquillo, Lima, arqto.: A. Dammert; *Conjunto Residencial Barboncitos*, esq. Avds. P. de la República y Aramburú, Miraflores, Lima, arqtos.: S. Agurto, M. Flores Estrada y L. Vásquez; *La obra de E. Seoane R.*, Lima; *Arquitectura doméstica del arqto. E. Seoane*, Lima; *Baños de Miraflores*, Bajada a los Baños, Miraflores, Lima, arqto.: H. Velarde; *Banco Comercial*, esq. Av. La Colmena y Jr. Lampa, Lima, arqto. E. Seoane; *Edificio "Las Nazarenas"*, Av. Tacna, Lima, arqto. E. Seoane; *Edificio "Atlas"*, Plazuela del Teatro Segura, Lima, arqto. E. Seoane; *Edificio de oficinas y vivienda*, P. de la República, cdra. 3, Lima, arqto.: E. Seoane; *Iglesia de San Felipe*, calle Marconi, San Isidro, Lima, arqto.: P. Linder; *Conjunto residencial San Felipe, 1ª etapa*, Jesús María, Lima, arqto.: E. Ciriari; *Casa Truel*, Av. Santa Cruz, San Isidro, Lima, arqto.: R. Wakeham; *Conjunto Residencial "Papa Juan XXIII"*, Av. Angamos Este, Lima, arqto.: V. Smirnoff; *Aeropuerto de Arequipa*, Arequipa, arqtos.: J. Gunther y M. Seminario; *Edificio Mutual Caja de Ahorros de Arequipa*, Arequipa, arqtos.: E. Ramírez y Carpio; *Edificio de la Cía. Química Suiza*, Av. P. de la República, Lima, arqtos.: C. Arana, A. Orrego y J. Torres; *Hotel Sheraton*, Av. P. de la República, Lima, arqtos.: E.D. Stone y R. Malachowsky; *Grupo de dos casas*, calle J.N. Eléspuru, San Isidro, Lima, arqto.: G. Fogliani; *Sucursal Banco Central Hipotecario*, esq. Avs. Larco y Benavides, Miraflores, Lima, arqto.: M. Rodrigo; *Casa Chávez*, Las Casuarinas, Lima, arqto. M. Rodrigo; *Edificio de Radio El Sol*, Av. Uruguay, Lima, arqto.: L. Miró Quesada; *Casa M. Rodrigo*, parque J. Acosta, San Isidro, Lima, arqto.: M. Rodrigo; *Hotel "Las Dunas"*, Ica, arqto.: De Monzarts; *Edificio "Las Naciones"*, Av.

P. de la República, San Isidro, Lima, arqtos.: Arana, Orrego, Torres; SENATI, Autopista Ancón, Lima, arqtos.: (1ª etapa) Arana, Orrego, Torres, (2ª etapa) J. Crousse y J. Páez; *Edificio de oficinas*, esq. Av. J. Pardo y calle Bolognesi, Miraflores, Lima, arqto.: A. Mendizábal; *Edificio del Correo Central de Lima*, jr. Conde de Superunda, Lima, arqto. Basurco; *Edificio Comercial*, esq. jr. Azángaro y Av. Emancipación, Lima, arqtos.: G. Málaga y R. Pérez León.

Como se puede observar, la dispersión de las preferencias es muy grande. El número de obras mencionadas por los sesentisiete participantes es 592, y el 67% de éstas obtuvo una sola mención.

Las 25 menciones de la obra que figura en primer lugar representan tan solo la preferencia del 38% de los encuestados. Los diez primeros puestos los ocupan 23 obras, las mismas que engloban el 40% de los votos. Todas esas obras se ubican en Lima y apenas 3 de ellas son anteriores a 1950; el 56%, es decir 13 de las preferidas, se construyó entre 1965 y 1981.

Lo anterior se repite como tendencia si se considera el total de las obras mencionadas: el 91% se ubica en Lima y Callao, y el 80% data de fechas posteriores a 1950.

Es interesante también señalar que el 49% de los encuestados menciona por lo menos una obra anterior a 1940; el 30% una ubicada fuera de Lima, por lo menos, y el 10% una obra no proyectada por arquitecto.

Finalmente, y aun cuando esta encuesta es sobre obras y no sobre arquitectos, cabe anotar que los autores con mayor número de menciones son los siguientes: Teodoro Cron (29 veces y 7 obras); Ricardo de la Jaxa Malachowsky (29 veces y 11 obras); Arana, Orrego, Torres (27 veces y 9 obras); W. Weberhofer y D. Arana (25 veces y 1 obra), y Enrique Seoane R. (24 veces y 11 obras).

Las respuestas

ACEVEDO, Carlos: Antiguo local del Banco Central de Reserva del Perú, esq. de los jirones Ucayali y Lampa, Lima, Arqtos. The Foundation Co.; Estación del Ferrocarril Central, "Desamparados", Jr. Ancash, Lima, Arqto. R. Marquina B.; Iglesia Ntra. Sra. del Sagrado Corazón, Av. Gral Canevaro, Lince, Lima, Arqto. P. Linder; Centro Comercial Arenales, Av. Arenales, Lince, Lima,

- Arqtos. G. Costa - L. Santisteban; Torre del Centro Cívico Comercial de Lima, Av. Paseo de la República, Lima, Arqto. M.A. Llona; Conjunto Habitacional "Los Próceres", Av. Atocongo, Lima, Arqtos. J. Bentín y otros; Sucursal Banco Continental de Miraflores, Av. Larco, Miraflores, Lima, Arqto. T. Cron; Cerro San Cristóbal, Lima, Arqtos. los pobladores.
- AGURTO**, Santiago: Conjunto de la Plaza "Dos de Mayo", Plaza Dos de Mayo, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Hotel Bolívar, Plaza San Martín, Lima, Arqto. R. Marquina B.; Club Nacional, Plaza San Martín, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky Bianchi; La obra de Augusto Benavides, Los Cóncores, Chacacayo, Lima, A. Benavides; Arquitectura doméstica (casas varias) del Arqto. E. Seoane, Lima; Edificio Residencial F.A.P., Chiclayo, Lambayeque, Arqtos. A. Córdova y C. Williams; Edificio Petro Perú, Esq. Avds. P. de la República y Córpac, San Isidro, Lima, Arqtos. W. Weberhofer y D. Arana; Edificio de Viviendas "Santa Amelia", Av. Pezet, San Isidro, Lima, Arqto. G. Málaga; Banco de la Vivienda, esq. Av. Emancipación y Jr. Camaná, Lima, Arqtos. J. Gunther y M. Seminario; Plaza del conjunto sede del Banco Continental, Av. Panamá, San Isidro, Lima, Arqtos. V. Smirnof, V. García y J. Kanashiro.
- ALVARINO**, Miguel: Hotel Bolívar; Estación del Ferrocarril Central "Desamparados"; Iglesia Nuestra Sra. del Sagrado Corazón; Conjunto Habitacional, "Palomino", Av. Venezuela, Lima, Arqtos. L. Miró Quesada, S. Agurto, F. Correa y Sánchez Griñán; Centro Cívico Comercial de Lima, Av. Inca Garcilaso de la Vega y P. de la República, Lima, Arqtos. A. Córdova, J. Crousse, J. García Bryce, M.A. Llona, O. Núñez, S. Ortiz, J. Páez, R. Pérez León, C. Williams; Edificio de Viviendas frente al Real Club, esq. Pasaje Country y José Granda, San Isidro, Lima, Arqto. T. Cron; Conjunto Sede del Banco Continental; Proyecto PREV, Carr. Panamericana Norte, Lima, 13 Arqtos. nacionales/ 12 Arqtos. extranjeros; Edificio del Correo Central de Lima, Jr. Conde de Superunda, Lima, Arqto. Basurco; Club de Esparcimiento de la Guardia Civil, Ñaña, Lima, Arqto. M. Rodrigo M.
- ARANA - ORREGO - TORRES**, Arqtos.: Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez", Callao, Arqtos. Arana, Orrego, Torres, Bao, Vásquez; Edificio de Viviendas frente al Real Club; Oficinas de *INDUPERU*, Rinconada Baja, Lima, Arana, Orrego, Torres, Arquitectos; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto del Cusco, Cusco, Arana, Orrego, Torres, Arquitectos; Textil El Progreso-Hilandería en Pisco, Ica, Arqtos. J. Rei-

ser y Tgetgel; Iglesia San Antonio de Padua, Av. San Felipe, Jesús María, Lima, Arqto. R. Wakeham; Palacio de Gobierno, Plaza de Armas, Lima, Arqtos. C. Sahut y R. de la Jaxa Malachowsky; Conjunto Urbano de la Plaza San Martín, Lima, Arqtos. R. de la Jaxa Malachowsky y R. Marquina B.; Ministerio de Educación, Av. Abancay, Lima, Arqto. E. Seoane; Unidad Vecinal N° 3, Av. Colonial, Lima, Arqtos. A. Dammert, C. Morales Macchiavello, M. Valega, E. Montagne.

BARACCO, Juvenal: Edif. de Viviendas (Esquina Pasaje Country y J. Granda, San Isidro); Conjunto Urbano de la Plaza San Martín; Banco Minero del Perú, Av. Inca Garcilaso de la Vega, Lima, Arqtos. A. Hurtado y J. Baracco, G. Benvenuto, A. Cavassa, C. Lizárraga, M. Chang Say, E. Núñez, M. Wong; Casa Hastings, Barranco, Lima, Arqtos. J. Baracco y F. Vella; Parque de la Reserva, Santa Beatriz, Lima, Arqto. M. Piqueras; Conjunto de Viviendas, Jr. Parinacochas, Lima, Arqto. R. Pérez León; Edificio "Las Nazarenas", Av. Tacna, Lima, Arqto. E. Seoane; Restauración de Puruchuco, Carr. Central, Lima, A. Jiménez Borja; Restauración del Convento de Santa Catalina, Arequipa, Arqto. L.F. Calle; La Casa Anónima del Pueblo Joven, Lima, los pobladores.

BARRENECHEA, José Carlos: Club de Esparcimiento de la Guardia Civil; Conjunto Sede del Banco Continental; Edificio "Santa Amelia"; Edificio Petro Perú; Proyecto *prævi*; Iglesia San Antonio de Padua; Club Nacional; Edificio de la Cía. de Seguros y Reaseguros "Peruano-Suiza", Plazuela San Agustín, Lima, Arqto. T. Cron; Hotel Braniff - Actual Centro de Esparcimiento de la P.I.P. Balneario Santa María, Lima; Casa Fam. Rosas, Los Cóndores, Chaclacayo, Lima.

BENTIN, José: Iglesia de San Felipe, Calle Marconi, San Isidro, Lima, Arqto. P. Linder; Edif. de la Cía. de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza; Cervecería Modelo, La Legua, Callao, Arqtos Persivale y Pomareda; Sucursal Banco de Crédito, Plazuela del Teatro Segura, Lima, Arqto. G. Málaga; Mercado de Miraflores, Surquillo, Lima, Arqto. A. Dammert; Conjunto Habitacional Palomino; Sucursal Banco Continental, esq. Jr. Lampa y Av. Emancipación, Lima, Arqtos. A. Montagne y F. Vella; Club de Esparcimiento de la Guardia Civil; Banco Minero del Perú; Edificio Comercial, Av. Paseo de la República, cdra. 3, Lima, Arqto. E. Seoane.

BENVENUTTO, Guillermo y Carmen: Ministerio de Pesquería, Av. Javier Prado Este, San Luis, Lima, Arqtos. M. Rodrigo, M. Cru-

- chaga y E. Soyer; Centro Cívico Comercial de Lima (sin la Torre ni el Hotel); Centro Comercial Arenales; Edificio "Las Naciones", Av. P. de la República, San Isidro, Lima, Arqto. Arana, Orrego, Torres; Banco Minero del Perú; Edif. de Viviendas y oficinas, esq. Av. J. Pardo y calle Independencia, Miraflores, Lima, Arqtos. Lanatta y Zavala; Edif. "El Ejecutivo Peruano", Av. P. de la República, San Isidro, Lima, Arqtos. Arana, Orrego, Torres; Edif. de oficinas, esq. Av. J. Pardo y calle Bolognesi, Miraflores, Lima, Arqto. A. Mendizábal; Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima); Edif. ALIDE, Av. P. de la República, San Isidro, Lima, Arqtos. F. Cooper, A. Graña y E. Nicolini.
- BURGA, Jorge:** Centro Vacacional Huampaní, Huampaní, Lima, Arqtos. S. Agurto, L. Vásquez y M. Flores Estrada; Vivienda en la calle Schell, Miraflores, Lima, Arqto. S. Agurto; Edif. de la Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Edif. de Viviendas (esq. Pasaje Country y J. Granda, San Isidro); Casa L. Miró Quesada, Calle Huiracocha cdra. 24, Jesús María, Lima, Arqto. H. Velarde; Pueblo Joven "1º de Octubre", El Rescate, Lima, los pobladores; Edif. "Atlas", Plaza Teatro Segura Lima, Arqto. W. Weberhofer; Planta de Ensamblaje Volkswagen, Carr. Panamericana Norte, Puente Piedra, Lima, Arqtos. W. Jern y G. Rudolph; Edif. "Las Nazarenas".
- CANELLA, Claudio:** Edif. de la Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Edif. Petro Perú; Edif. de viviendas (esq. Pasaje Country y J. Granda, S. Isidro); Edif. "Santa Amelia"; Edif. "El Pacífico", esq. Avs. Diagonal y J. Pardo, Miraflores, Lima, Arqtos. Osma, Tanaka, Iberico; Edif. de Viviendas, esq. Av. Golf y El Rosario, San Isidro, Lima, Arqtos. A. Pérez y J. Velarde; Casa "Molino Blanco", Fam. García Calderón, Arequipa, Sr. García Calderón.
- CANEPA, Giacomo:** Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte, Paseo Colón, Lima; Plazoleta ex-sede del Automóvil Touring Club del Perú, Parque de la Exposición, Lima; Quinta Heeren, Barrios Altos, Lima; Ministerio de Educación; Edif. del Touring y Automóvil Club del Perú, Av. C. Vallejo, Lince, Lima, Arqto. J. Arce y F. Bryce; Edif. Petrop Perú; Edif. "El Ejecutivo Peruano"; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Colegio "Beata Imelda", Carr. Central, Chacrasana, Lima, Arq. P. Linder.
- CARDENAS DEL CARPIO, José:** Edif. ALIDE; Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima); Sucursal Banco de Crédito

- (Plazuela del Teatro Segura, Lima); Edif. "Santa Amelia"; Edif. de oficinas, Av. Camino Real, San Isidro, Arqto. A. Cavassa.
- CAVASSA, Alfredo: Edif. de la Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Cine Roma, Santa Beatriz, Lima, Arqto. T. Cron.
- COLLANTES, Luis: Hotel de Turistas de Ica, Ica; Arqtos. Hnos. Collantes; Albergue de Sta. Rosa de Quives, Canta, Arqtos. Hnos. Collantes; Capitanía del Puerto de Mollendo, Mollendo Arequipa, Arqtos. Hnos. Collantes; Sucursal Banco Continental Miraflores (Av. Larco); Conjunto Residencial San Felipe - Primera etapa, Jesús María, Lima, Arqto. E. Ciriani; Casa habitación, calle Marconi, San Isidro, Lima, Arqto. J. Hudson; Edif. "El Pacifico" (Miraflores); Sucursal Banco de Crédito - Central de San Isidro, esq. Calles J. de Arona y R. Rivera Navarrete, Arqto. G. Málaga; Remodelación de la Casa del Inca Garcilaso de la Vega, Cusco, Arqto. V. Pimentel; Edif. de Vivienda (esq. calles J. Granda y Los Castaños).
- COLOMA, Alicia: Edif. Petroperú; Conjunto Sede Banco Continental; Conjunto Residencial San Felipe, Jesús María, Lima, Arqtos. V. Smirnoff, J. Páez, L. Vásquez (2ª etapa) y E. Ciriani (1ª etapa); Fábrica corsa, Av. Nicolás de Arriola, San Luis, Lima, Arqtos. J. Crousse y J. Páez; Centro Comercial Higuiereta, Arqtos. J. Reisser y Tgetgel; Iglesia San Antonio de Padua; Banco de la Vivienda; Iglesia San José, Av. 2 de Mayo, Miraflores Lima, Arqto. Tgetgel; Casa Kodak, Av. N. Arriola, San Luis, Lima.
- COOPER, Frederick: Antiguo local del Banco Central de Reserva del Perú; Sede original del Banco de Crédito del Perú, esq. Jrs. Ucayali y Lampa, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Antigua sede del Banco del Perú y Londres, actual sede central del Banco Popular del Perú, esq. Jrs. Azángaro y Huallaga, Lima, Arqto. J. Lattini; Unidad Vecinal N° 3; Conjuntos Residenciales: Barboncito, Risso y similares, Lima, Arqtos. Corporación de la Vivienda; Club Nacional; Edif. de la Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Edif. de Viviendas (esq. calles Los Castaños y J. Granda); Colegio Alexander von Humboldt; Edif. Petroperú.
- CORDOVA, Adolfo: Conjunto Urbano de la Plaza San Martín; Conjunto Urbano de la Plaza 2 de Mayo; Hospital Central N° 2, Jr. D. Cueto, Jesús María, Lima, Arqto. E.D. Stone; Conj. Residencial Risso; Arquitectura doméstica de E. Seoane; Conj. Residencial San Felipe (edificios de 5 pisos en ladrillo) Arqto. Jorge Páez; Aeropuerto de Arequipa, Arequipa, Arqtos. J. Gun-

- ther y M. Seminario; Banco Minero del Perú; Conjunto sede del Banco Continental (hall de público); Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón, Lince.
- COSMOPOLIS, Jorge: Estación del Ferrocarril Central "Desamparados"; Edif. del Correo Central de Lima; Cine Colón, Plaza San Martín, Lima, Arqto. C. Sahut; Colegio Alexander von Humboldt, Unidad Vecinal N° 3; Ministerio de Educación; Club Nacional; Ministerio de Pesquería; Centro Cívico Comercial de Lima; Banco Comercial, esq. Av. N. de Piérola y Jr. Lampa, Lima, Arq. Seoane.
- COSTA, Germán: Edif. de Viviendas (esq. Pasaje Country y J. Granda, San Isidro); Edif. "Santa Amelia"; Centro Cívico Comercial de Lima; Banco de la Vivienda; Baños de Miraflores; Planta de Ensamblaje Volkswagen; Edif. de la Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Casa M. Rodrigo M., Parque Acosta, San Isidro, Lima, Arqto. M. Rodrigo M.
- CROUSSE, Jacques: Edif. de Viviendas (esq. Pasaje Country y J. Granda, San Isidro); Edif. "Santa Amelia"; Alojamiento Cadetes Escuela Naval, La Punta, Callao, Arqtos. J. Crousse y J. Páez; Centro Cívico Comercial de Lima; Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima); Conjunto Sede del Banco Continental; Sucursal Banco de Crédito, sede San Isidro; Ministerio de Pesquería; Centro Comercial Higuiereta; Edif. Petroperú.
- CRUCHAGA, Miguel: Iglesia en José Leal, Arqto. Paul Linder; Casa Felipe Tudela, Calle Los Andes, San Isidro, Lima, Arqto. Pardo de Zela; Sucursal Banco Continental Miraflores (Av. Larco); Edif. de Viviendas (esq. calles J. Granda y Pasaje Country, San Isidro); Casa Carlos Zuzunaga, Av. Vasco Núñez de Balboa, Miraflores, Arqto. G. Rudolph; Edif. "El Cortijo"; Casa - estudio Herman Braun / esq. Circunvalación y Pamplona, Lima, Herman Braun, diseñador; Planta de Ensamblaje Volkswagen; Club de Esparcimiento de la Guardia Civil; Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima).
- CHIRINOS, Edda: Edif. Petroperú; Banco de la Vivienda; Banco Minero del Perú; Edif. "El Cortijo"; Centro Comercial Arenales; Edif. Mutual - Caja de Ahorros, Arequipa, Arqto. E. Ramírez y Carpio; Edif. de Viviendas, Av. Javier Prado Oeste cdra. 22, San Isidro, Lima, Arqto. M. Kaliksztein; El Molino de Sabandia, Arequipa, Arqto. L.F. Calle.
- CHULLEN, Eduardo: Hospital Central N° 2, Jr. D. Cueto, Jesús María, Lima, Arqto. E.D. Stone; Edif. de la Cia de Segs. y

- Reasegs. Peruano Suiza; Ministerio de Educación; Edif. Petroperú; Edif. Residencial F.A.P. — Chiclayo.
- DIAZ, César:** Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Edif. Petroperú; Templo del Señor de Murugay, Tarma, Junín, Arqtos. J. Reisser y Tgetgel; Conjunto Residencial San Felipe; Hospital Central N° 2; Conjunto Urbano Plaza San Martín; Cervecería Modelo; SENATI, Autopista Ancón, Lima, Arqtos. 1ª etapa: Arana, Orrego, Torres Arqtos., 2ª etapa: J. Crousse y J. Páez; Parque de la Exposición, Lima.
- ELEJALDE, Marcelo:** Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Unidades Vecinales N° 3, Rímac y Matute, Lima, Arqtos. de la Corporación Nacional de la Vivienda; La obra de Enrique Seoane Ross, Lima; Centro Vacacional Huampani; Edif. Petroperú; Edif. del Acuerdo de Cartagena, esq. Avds. P. de la República y Córpac, San Isidro, Lima, Arqtos. Arana, Orrego, Torres; Colegio Alexander von Humboldt; Hotel "Las Dunas", Ica, Arqto. De Monzarts; Conjunto Sede del Banco Continental; Restauración del Convento de Santa Catalina.
- FRANCKE, Elena:** Sucursal Banco Continental Miraflores (Av. Larco); Restauración de la Plaza de Acho, Rímac, Lima, Arqto. L. Miró Quesada G.; Edif. Petroperú; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Banco Minero del Perú; Conjunto Sede del Banco Continental; Edif. de la Cia. Química Suiza, Av. P. de la República, San Isidro, Lima, Arqtos. Arana, Orrego, Torres; Casa E. Soyer N., parque Acosta, San Isidro, Lima, Arqto. E. Soyer N.; Banco de la Vivienda; Conjunto Habitacional Palomino.
- CLAUDE FRANCO, Isy:** Edif. de Viviendas (esq. calles J. Granda y Pasaje Country, San Isidro); Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima); Edif. El Pacífico (Miraflores); Casa Hastings; Banco Central Hipotecario, Callao, Arqto. M. Rodrigo M.; Sucursal Banco Central Hipotecario, esq. Avds. Larco y Benavides, Miraflores, Lima, Arqto. M. Rodrigo M.; Edif. de oficinas (esq. Av. J. Pardo y Calle Bolognesi, Miraflores); Edif. de Viviendas. esq. Avds. Montagne y Roque y Bologna, La Aurora, Miraflores; Edif. Palacios, Av. Pardo y Aliaga, San Isidro, Arqto. E. Soyer; Casa Closa, La Planicie, Lima, Arqto. E. Soyer N.
- GARCIA BRYCE, José:** Casa E. Fernandini, Jr. Ica 400, esq. R. Torrico, Lima, Arqto. C. Sahut; Antiguo edificio de la Caja de Depósitos y Consignaciones, esq. Jrs. Huallaga y Azángaro, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Edif. de departamentos de la Cia. de Seguros Rímac, P. de la República, Jr. de la

- Unión, Jr. Carabaya, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Casa en Av. 2 de Mayo 430, San Isidro, Lima; Casa en Calle Tradiciones 255, San Isidro, Lima, Arqto. J. Alvarez Calderón; Casa M. Montalbetti, Av. Arequipa 3990, Miraflores, Lima, Arqto. A. Guzmán; Quinta Bustos, Av. 28 de Julio 552-572, Miraflores, Lima; Grupo de cuatro casas, entre Av. J. Prado, cdra. 19 y Av. Pershing, cdra. 1, San Isidro, Lima, Arqto. E. Seoane; Antiguo Edificio del Banco Wiese Ltda., hoy sede del Banco Agrario, Jr. Carabaya 543, Lima, Arqto. H. Velarde; Grupo de dos casas, calle J.M. Eléspuru, San Isidro, Lima, Arqto. G. Fogliani.
- GASTELUMENDI, Ernesto:** Estación del Ferrocarril Central "Desamparados"; Casa "La Tapada", Los Angeles, Chaclacayo, Lima, A. Benavides; Grupo de Casas Frente a la Av. C. Real y calles Libertadores y L. Alzamora, San Isidro, Lima, Arqto. E. Harth Terré; Edif. de Vivienda, Calle Roma, cdra. 3, San Isidro, Lima, Arqto. T. Cron; Casa D'Onofrio, San Isidro, Lima, Arqto. M. Bianco; Casa Truel, Av. Sta. Cruz, San Isidro, Lima, Arqto. R. Wakeham O.; Banco Comercial, esq. Av. N. de Piérola y Jr. Lampa, Lima, Arqto. E. Seoane; Casa unifamiliar, Av. Sta. Cruz, San Isidro, Lima, Arqto. Villarán; Terminal de pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Sede original del Banco de Crédito del Perú.
- GOMEZ DE LA TORRE, Emilio:** Edif. Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Banco Minero del Perú; Edif. "Santa Amelia"; Sucursal Banco Continental (Av. Emancipación, Lima); Edif. de Vivs. (esq. calles J. Granda y Pasaje Country, San Isidro); Edif. Petroperú; Casa Hastings; Ministerio de Pesquería; Club de Esparcimiento de la Guardia Civil; Banco Central de Reserva, esq. Jrs. A. Miró Quesada y Azángaro, Lima, Arqtos. M. Llanos y L. Tapia.
- HURTADO, Abel:** Edificio de Radio "El Sol", Av. Uruguay, Arqto. L. Miró Quesada; Centro Vacacional Huampaní; Edif. en Av. Guzmán Blanco, Jesús María, Lima, Arqto. M. Villarán; Edif. Residencial F.A.P. (Chiclayo); Casa Habitación en el Callao, Arqto. R. García Euribe; Edif. "El Cortijo"; Sucursal Banco Continental Miraflores (Av. Larco); Edif. de Viv. (esq. J. Granda y Pasaje Country, San Isidro); Cine Roma; Edif. de oficinas, esq. Jr. Azángaro y Av. Emancipación, Lima, Arqtos G. Málaga y R. Pérez León.
- KANASHIRO, José:** Conjunto Residencial San Felipe; Banco Central de Reserva; Edif. Petroperú; Centro Cívico Comercial de Li-

- ma; Jardín Botánico, Av. Grau, Lima, Arqto. Basurto; Iglesia San Antonio de Padua; Banco Minero del Perú; Centro Comercial Arenales; SENATI — 2ª etapa, Autopista Ancón-Lima, Arqtos. J. Crousser y J. Páez; Conjunto Habitacional en Surco, Arqtos. J. Reisser y Tgetgel.
- KRATEIL, Alex:** Edif. "Santa Amelia"; Edif. "El Cortijo"; Centro Comercial Higuiereta; Colegio Alexander von Humboldt; ESEF "Webberbauer", Arqto. W. Weberhofer; Edif. de la Cía. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Edif. "El Pacífico" (Miraflores); Estadio del Club Alianza Lima, La Victoria, Lima; Ampliación del ICPNA, esq. Avds. Angamos y Arequipa, San Isidro, Lima.
- LA ROSA, Alvaro:** Conjunto Residencial Barboncitos, esq. Avds. Aramburú y P. de la República, Miraflores, Lima, Arqtos. S. Agurto, M. Flores Estrada, L. Vásquez; Edif. de la Cía. de Seguros y Reaseguros Peruano Suiza; Colegio Alexander von Humboldt; Edif. Comercial (Av. P. de la República, cdra. 3, Lima); Edif. de Vivienda, El Olivar, S. Isidro, Lima, Arqto. B. Velasco; Edif. "El Cortijo"; Grupo de dos casas (calle J.N. Eléspuru, San Isidro, Lima); Edif. del Touring y Automóvil Club del Perú; Casa en la Playa "El Silencio", Arqto. R. Wagner; Sucursal Banco de Crédito, (Central de San Isidro).
- LEDGARD, Reynaldo:** La obra del Arqto. Teodoro Cron, Lima; Colegio Alexander von Humboldt; Club Nacional; la obra de Augusto Benavides; La obra del Arqto. Luis Miró Quesada Garland, Lima; La obra institucional del Arqto. Guillermo Payet, Lima; La obra del Arqto. Augusto Guzmán, Lima e Ica; Casino de Ancón, Lima, Arqto. H. Velarde; La obra del Arqto. Enrique Seoane Ross (edificios comerciales) Lima; Hotel Savoy, Jr. Callao, Lima, Arqto. M. Bianco.
- LLONA, Miguel Angel:** Conjunto Urbano Plaza San Martín; Centro Cívico Comercial de Lima; Conjunto Habitacional Los Próceres; Centro Vacacional Huampaní; Hospital Central N° 2; Colegio Alexander von Humboldt; Ciudad Universitaria de Puno, Arqto. J. García Baudouin; Ministerio de Pesquería; Conjunto Sede Banco Continental; Centro Comercial "Plaza San Miguel", San Miguel, Lima, Arqtos. F. Cooper, A. Graña y E. Nicolini.
- LLOSA, Julio:** Barrio Obrero, Callao, Arqto. A. Dammert; Local "La Cabaña", Parque de la Exposición, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Proyecto Municipalidad de Trujillo, La Libertad, Arqto. J. Burga; Cine Roma; Centro Comercial "Plaza San Miguel"; Cuna maternal "El Agustino", El Agustino, Arqto. J. Rei-

- sser; Edificio Petroperú; Edificio "El Ejecutivo Peruano"; Iglesia "San Antonio de Padua"; Edificio "Sta. Amelia".
- LUDEÑA WILEY:** La Carpa del Coliseo Nacional, La Victoria; El silencio de la revista "El Arquitecto Peruano"; La ciudad de la Universidad Nacional del Centro, Huancayo, Arqto. Urdanegui y estudiantes; La vivienda de Asín, un cerro en Chosica; Los "Paisajes" de Hugo Orellana, El Ingenio, Huancayo; Un "Superito" móvil de Super Epsa, en cualquier calle de Lima; Proyecto "Vivienda tensionada ad-Infinitus, sistema constructivo: Paty panel PXI, en cualquier parte del Perú", W. Ludeña; Vivienda de don Pucco Huaranka, Ondores, Junín, P. Huaranka; Proyecto Complejo Integrado de Educación y Producción industrializada de la arquitectura, sistema constructivo: Paty-panel PX-2, W. Ludeña; "El Pabellón de Barcelona" del parque móvil de diversiones mecánicas, Cerro El Agustino, Lima, los pobladores.
- MACHA, Iván:** Mercado de Miraflores; Edificio "Química Suiza"; Cine Roma; Ministerio de Educación; Edificio de oficinas -vivienda- supermercado, Av. Pardo cdra. 7, Miraflores, Lima, Arqtos. Osma, Tanaka, Iberico; Iglesia "San Antonio de Padua"; Complejo Industrial Bayóvar, Bayóvar, Piura, Arqtos. D. Acosta, J. Romero; Colegio "Alexander von Humboldt"; Vivienda unifamiliar, Miraflores, Lima; Vivienda Embajadores de Francia, Cml. Portillo cdra. 3, San Isidro, Lima, A. Benavides.
- MALACHOWSKY, Ricardo:** Palacio de Gobierno; Palacio de Congreso, Plaza de la Inquisición, Lima; Hotel Sheraton, Av. Paseo de la República, Lima, Arqtos. Stone, R. Malachowsky; Paseo de la República, parte urbana; Hospital Central N° 2; Hospital de la F.A.P., Av. Aramburú cdra. 2, Miraflores, Lima; Edificio "Lafayette", Av. Arequipa, cdra. 3, Lima; Club Nacional; Terminal de Pasajeros Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Conjunto Urbano Plaza San Martín.
- MALAGA, Guillermo:** Iglesia Ntra. Sra. del Sagrado Corazón; Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano Suiza"; Conjunto Habitacional "Palomino"; Centro Cívico Comercial de Lima; Ministerio de Pesquería; Casa García Bryce, calle M. de Cervantes cdra. 2, San Isidro, Lima, Arqto. J. García Bryce; Edificio ALIDE.
- MANTOVANI, Aldo:** Edificio ALIDE, Av. Paseo de la República, San Isidro, Lima, Arqtos. Cooper, Graña, Nicolini; Sucursal Banco de Crédito de Lima (Plazuela Teatro Segura); Casa Hastings; Hotel Country Club, Av. del Golf cdra. 8, San Isidro; Colegio "Antonio

- Raymondi", Av. Arequipa cdra. 10, Lima; Iglesia Santa María, Ovalo Gutiérrez, San Isidro, Lima, Arqto. Payet; Edificio oficinas, Alvarez Calderón 180, San Isidro, Lima, Arqto. J. Granadino; Centro Comercial Higuera; Proyecto *PRÆVI*.
- MESONES**, Gorki: La obra del Arqto. Teodoro Cron; La obra de Augusto Benavides; La obra del Arqto. Emilio Soyer Nash; La obra de los Arqtos. Cooper, Graña, Nicolini; Unidad Vecinal N° 3; Conjunto Habitacional "Palomino"; Conjunto Residencial "San Felipe" 1ª etapa; Terminal de pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Planta de ensamblaje Volkswagen; Club de Esparcimiento de la Guardia Civil (Ñaña).
- MILLA**, Carlos: Centro Cívico Comercial de Lima; Edificio de Petro Perú; Terminal de pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Feria Internacional del Pacífico, Av. La Marina cdra. 24, Lima; Conjunto Sede del Banco Continental, San Isidro; Hotel Sheraton; Hotel "Las Dunas"; Hotel "Isla Estebes", Isla Estebes, Puno, Arqtos. M. Rodrigo, M. Cruchaga, E. Soyer; Ministerio de Educación.
- MIRO QUESADA**, Luis: Centro Vacacional "Huampaní"; Edificio de Vivienda (esq. calle J. Granda y Psje. Country, San Isidro); Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Edificio de Vivienda, Av. Camino Real, San Isidro, Arqto. M. Villarán; Casa Chávez, Las Casuarinas, Lima, Arqto. M. Rodrigo; Centro Cívico Comercial de Lima; Edificio "Sta. Amelia"; Edificio Petro Perú; Bazar de la Marina, Av. La Marina, Maranga, Lima, Arqtos. J. Crousse, J. Páez; Edificio *ALIDE*.
- MONTAGNE**, Alfredo: Parroquia "Desamparados", Av. Venezuela, Chacra Colorada, Lima, Arqto. C. Morales; Unidad Vecinal N° 3; Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Edificio "El Cortijo"; Edificio de oficinas y comercio "El Sol", esq. Jr. Camaná-Av. La Colmena, Lima, Arqto. E. Seoane; Edificio "El Pacífico"; Planta Industrial "Nettalcó" Av. Urbanización Industrial Vulcano, Ate, Arqto. A. Montagne; Edificio "Santa Amelia"; Sucursal Banco Central Hipotecario, Miraflores (esq. Av. Larco y Av. Benavides); Sucursal Banco Continental, Lima (esq. Jr. Lampa y Av. Emancipación).
- NEGRO**, Sandra: Edificio Wiese Representaciones S.A., Jr. A. Miró Quesada 250, Lima; Edificio "Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Edificio Petroperú; Edificio "El Ejecutivo Peruano"; Sede del Banco Continental, San Isidro; Conjunto Habitacional "Palomino"; Edificio Gildemeister y Co. S.A., Jr. Azángaro 235, Lima; Centro Comercial "El Suche", Av. La Paz

- cdra. 6, Miraflores, Lima, Arqto. E. Aramburú B.; Hospital Dos de Mayo, Parque de la Medicina s/n; Edificio "El Cortijo".
- NUÑEZ, Oswaldo:** Conjunto Urbano de la Plaza San Martín, portales; Edificio de departamentos de la Cia. de Seguros Rímac; Municipio de Miraflores, Av. Larco Miraflores, Lima, Arqto. L. Miró Quesada; Centro Vacacional Huampaní; Centro Cívico Comercial de Lima; Banco Minero del Perú; Edif. Petroperú; Casa Hastings; Centro Comercial Plaza San Miguel; Conjunto sede del Banco Continental.
- ORTECHO, José Carlos:** Banco Minero del Perú; Edificio Petroperú; Laboratorios Parke-Davis, Carretera Central Km. 1, Lima, Arqto. Arana, Orrego, Torres; Edificio "El Pacífico"; Edificio del Touring y Automóvil Club del Perú; Centro Comercial "Camino Real", Av. Camino Real, San Isidro, Arqtos D. Arana y Ass.; Sede de la General Motors, Carretera Central Km. 3/5, Lima, Arqto. E. Keller y Ass.; Conjunto Habitacional en Monterrico, Lima, Arqto. D. Doig.
- ORTIZ DE ZEVALLOS, Augusto:** Antiguo local del Banco Central de Reserva del Perú; Barrio Obrero; Casas-buque, varios arquitectos; Casa Ulloa, La Punta, Callao, Arqto. H. Velarde; Casa Luis Miró Quesada; Casas unifamiliares, Arqto. T. Cron; Edificio "El Cortijo"; Edificio de oficinas, esq. Jr. Azángaro y Av. Emancipación, Lima; Edificio multifamiliar "Puerta de Tierra", Chorrillos, Lima, Arqto. José Bentín.
- PEREZ LEON, Ricardo:** Iglesia "Nuestra Señora del Sagrado Corazón"; Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Conjunto Habitacional "Palomino"; Centro Cívico Comercial de Lima; Ministerio de Pesquería; Edificio ALIDE; Edificio "Santa Amelia".
- PROAÑO, Guillermo:** Conjunto Urbano Plaza Dos de Mayo; Conjunto Urbano Plaza San Martín; Conjunto Residencial "Sta. Cruz", Av. Belén, Urb. Sta. Teresita, San Isidro, Arqtos. J. Crousse, L. Vásquez; Conjunto Residencial "Papa Juan XXIII", Av. Angamos Este, Urb. Papa Juan XXIII, Lima, Arqto. V. Smirnoff; Iglesia "San Felipe", calle Marconi, San Isidro, Arqto. P. Linder; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional "Jorge Chávez"; Edificio del Touring y Automóvil Club del Perú; Edificio "Santa Amelia"; Banco de la Vivienda; Sede Banco Continental del Perú, San Isidro.
- QUINONES, Raúl:** Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Planta de Ensamblaje Volkswagen; Centro Vacacional Huampaní; Casa L. Miró Quesada; Barriada de Tarma Chico, Vi-

- llacampa, los pobladores; Edificio "El Sol" (esq. Jr. Camaná, La Colmena); Unidad Vecinal de "Mirones" 1ª etapa, Lima, Arqto. S. Agurto; Casa L. Ortiz de Zevallos, Calle Bernardo Alcedo, San Isidro, Arqto. L. Ortiz de Zevallos; Edificio "Atlas"; Cine Roma.
- RODRIGUEZ COBOS, Luis:** Casa Courret, Jr. de la Unión, Lima; Casa Welsch, Jr. de la Unión cdra. 4, Lima; Casa Grace, Lima; El Palacio Arzobispal, Plaza de Armas, Lima; Edificio Wiese Representaciones S.A.; Edificio Gildemeister y Co. S.A.; Edificio Ferrand Hnos. S.A., Av. G. de la Vega, Lima; Edif. Ford Motors Co., Carretera Panamericana Norte, Lima, Arqto. E. Keller y Ass; Casa C. Enrique Melgar, Playa Punta Negra, Lima, C. E. Melgar; Sucursal Banco de Crédito del Perú, Miraflores, esq. Av. Larco y calle Schell Arqtos. J. Crousse, J. Páez.
- SALAZAR, Hugo:** Centro residencial espontáneo "Cerro San Cosme" El Agustino, Lima, los pobladores; Proyecto Pirca CAP "Andahuasi", Andahuasi, Arqtos. D. Acosta, H. Ruibal, J. Ruiz de Somocurcio; Casa Courret; Edificio Gildemeister y Co. S.A.; Unidad Vecinal N° 3; Edificio Reiser-Curioni, Jr. Junín 330, Lima; Casa Chávez; Centro Cívico Comercial de Lima; Edificio "Petro-Perú"; Casa Hastings.
- SAMANEZ ARGUMEDO, Roberto:** Palacio de la Exposición, actual Museo de Arte; Facultad de Medicina de la UNMSM (San Fernando) Grau 755, Lima; Estación del Ferrocarril Central "Desamparados"; Casa Barragán (actual Hotel Richmond), esq. Jr. de la Unión, Av. Emancipación, Lima; Conjunto Urbano Plaza Dos de Mayo; Edificio de la Sociedad de Ingenieros, Av. Nicolás de Piérola, Lima, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; Centro Cívico Comercial de Lima; Casa Miguel Rodrigo M., Parque José de Acosta 233, San Isidro; Casa Ostoja, Parque Quiñones, Miraflores, Arqto. E. Soyer; Edificio PetroPerú.
- SILVA, Gerardo:** Banco Central de la Reserva; Edificio PetroPerú; Conjunto Habitacional "Palomino"; Hospital Central N° 2; Centro Comercial Arenales; Cervecería Modelo-Callao; Aeropuerto de Arequipa, Arequipa, Arqtos. J. Gunther y M. Seminario.
- SMIRNOFF, Victor:** Unidad Vecinal N° 3; Conjunto Habitacional "Palomino"; Conjunto Residencial Papa Juan XXIII; Proyecto PREVJ; Iglesia "San Antonio de Padua"; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional Jorge Chávez; Conjunto Residencial San Felipe; Sede Banco Continental del Perú, San Isidro; Hospital Central N° 2; Conjunto de Viviendas "La Pólvora", La Victoria, Arqto. V. Smirnoff.

- SOTA, Javier: Estación del Ferrocarril Central "Desamparados"; Casa de Balneario, Arqto. R. de la Jaxa Malachowsky; La obra de Augusto Benavides; Casa L. Miró Quesada; Edificio de Radio "El Sol"; Conjunto Residencial Barboncitos; Agrupamiento de Vivienda Angamos, Av. Angamos, Miraflores, Arqto. S. Agurto; Centro Vacacional "Huampaní"; La obra del Arqto. Teodoro Cron; Edificio "El Cortijo".
- UNGARO, Manuel: Ministerio de Pesquería; Iglesia de Ancón, Arqto. E. Seoane; Hospital Loayza, Av. A. Ugarte, Lima, Arqto. R. Marquina; Hotel en Tarapoto, Tarapoto, San Martín, Arqto. C. Vallejo; Remodelación del Convento Santa Catalina; Centro Recreacional "Huampaní"; Remodelación de Iglesia en Cusco, Cusco, Arqto. Ladrón de Guevara; Unidad Vecinal N° 3; Casa Hastings.
- VALENCIA, Percy: Centro Comercial Arenales; Centro Comercial Higuiereta; Edificio PetroPerú; Parque de las Leyendas, Fundo Pando, San Miguel, Arqto. E. Gastelumendi; Edificio Mutual — Caja de Ahorros de Arequipa; Terminal de Pasajeros del Aeropuerto Internacional Jorge Chávez; Proyecto Las Torres de San Borja-Vivienda, Arqto. C. Williams; Proyecto de Remodelación de "El Agustino", El Agustino, M.A. Llona, y los pobladores; Banco Minero del Perú.
- VELLA, Franco: Museo Bruning de Lambayeque, Lambayeque, Arqto. de la Piedra; Edificio "Cia. de Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Edificio de Vivienda (esq. calles J. Granda, Los Castaños); Edificio Superconcreto, Centro Comercial Galax, Arqtos. Eguren, Bentín, Calle; Iglesia "San Antonio de Padua"; Sucursal del Banco Continental (esq. Av. Emancipación, Jr. Lampa); Conjunto Comercial y Multifamiliar de Pueblo Libre, Av. Sucre, Pueblo Libre, Lima, Arqto. Barclay; Sucursal Banco Continental (esq. Av. Larco, calle Tarata); Conjunto Habitacional "Palomino"; Casa Hastings.
- VILLAMON, Juan: Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Edificio "Santa Amelia"; Edificio "El Cortijo"; Edificio "El Pacifico"; Edificio Wiese Representaciones S.A.; Edificio Gildemeister y Co. S.A.; Edificio Italia, Av. A. Miró Quesada 179, Lima; Edificio Nizzola, Av. Paseo de la República; Colegio Alexander von Humboldt; Iglesia del Colegio sccc de Belén, San Isidro, Arqto. P. Linder.
- WAKEHAM, Roberto: Edificio PetroPerú; Sucursal Banco Continental Miraflores (esq. Av. Larco, Calle Tarata); Unidad Vecinal N° 3; Conjunto Urbano Plaza San Martín; Teatro Municipal,

- Jr. Ica, Lima; SENATI; Depósito de Monterrey, carretera Central, Arqto. J. Reisser; Edificio "Las Américas"; Hotel Cesar's, Av. La Paz, Miraflores, Lima, Arqto. E. Seoane; Centro Comercial Plaza San Miguel.
- WATKIN, James: Proyecto PREVI; La obra de los Arqtos. García-Le-fani; La obra del Arqto. Teodoro Cron.
- WEBERHOFER, Walter: Sucursal del Banco Comercial de Miraflo-res, Av. Larco, Miraflores, Lima, Arqtos. Larrañaga y Menacho; Sucursal Banco de Crédito de San Isidro (esq. Av. R. Rivera Navarrete, Juan de Arona); Sede Banco Continental, San Isidro; Sucursal Banco Continental (esq. Jr. Lampa, Av. Emancipación); Banco de la Vivienda; Edificio ALIDE; Edificio "Financiera Na-cional", Av. Paseo de la República cdra. 32, San Isidro, Lima, Arqto. A. Mendizábal; Ministerio de Pesquería; Edificio del Correo Central de Lima; Hotel Bolívar.
- WENDORFF, Gustavo: Estación del Ferrocarril Central "Desam-parados"; Edificio de Viviendas, "Los Huérfanos", Jr. Azángaro, Lima, Arqto. Sahut; Casa Bailey, Av. Javier Prado, San Isidro, Arqto. G. Tizón; Edificio Raffo, Av. Nicolás de Piérola, Lima, Arqto. G. Payet; Unidad Vecinal Nº 3; Casa Truel; Hospital Central Nº 2; Facultad de Arquitectura, UNI, Av. Túpac Amaru, Rímac, Arqtos. M. Bianco, J. Benites; Edificio "Cia. Seguros y Reaseguros Peruano-Suiza"; Planta de Ensamblaje Volkswagen.



POR QUE NO VIVO EN EL PERU.
COMENTARIOS A UNA ENCUESTA. / LUIS PASARA

RECORDAR que las relaciones entre intelectual y sociedad son de naturaleza problemática, es caer en el lugar común. Bastante más provocativo resulta el examen de los conflictos concretos de intelectuales y artistas individualizados con la sociedad peruana, como puede hacerse a partir de los testimonios publicados en HUESO HÚMERO (8 y 9), dentro de la encuesta "Por qué no vivo en el Perú". Ricos testimonios que, como tantos otros textos importantes publicados en el país, parecen haber pasado desapercibidos, sin comentario o réplica, pese a lo mucho que se puede aprender en ellos.

Las razones para vivir fuera son diversas, como sugiere Julio Ramón Ribeyro cuando responde que "en el hecho de que no viva en el Perú hay una parte de libertad y una parte de fatalidad, una parte de azar y otra de necesidad". Y es que entre las razones del auto-exilio se encuentran, en casi todos los casos, circunstancias estrictamente personales que se entrelazan con cuestiones correspondientes a la relación entre intelectual y sociedad. Respecto a estas últimas, la impresionante coincidencia que hay en el conjunto de encuestados invita a una consideración detallada. Proponemos, pues, una relectura organizada de este aspecto central de los testimonios.

En rigor, algunos de quienes responden aluden a rasgos de la sociedad peruana que pueden afectar a cualquier individuo. Alberto Guzmán, por ejemplo, resiente "la falta de justicia y de responsables" y apunta: "en París vivo libre del abuso de autoridad". En este tipo de razones ciudadanas lo acompaña José Miguel Oviedo, al señalar "el desdén del país por lo mejor de sí mismo y el regocijo ante la propia estupidez, la ineficiencia general, la resignación y la docilidad ante la afrenta". Todos los demás encuestados apuntan directamente a aquello de la sociedad peruana que los afecta en tanto gentes dedicadas al trabajo intelectual o artístico. Es lo que grafica la cáustica pregunta de Manuel Scorza: "¿Y el Perú es simpático, inteligente, comprensivo?". Típica denuncia de un intelectual, que escoge aquellos lados de la sociedad que conciernen a su tarea. Veamos cómo.

Los testimonios nos ofrecen dos versiones que resultan complementarias. De un lado, se subraya lo que vienen a ser severas limitaciones de la sociedad peruana para el trabajo del intelectual y el artista; limitaciones éstas que algunos creen que se han superado con el tiempo, mientras que quienes migraron más recientemente dan fe de su permanencia. En otros momentos, se contrasta el caso peruano con las "ventajas comparativas" de otras sociedades, trátase de sociedades "desarrolladas" como las europeas y la norteamericana, o "tercermundistas" como la mexicana. El hecho es que, de modos diversos, la sociedad peruana a todos les resulta, como a Scorza, primitiva, injusta y cruel.

Desagregando el enunciado, los testimonios coinciden, en primer lugar, respecto a la terrible escasez de recursos culturales que padece el Perú. "No existen museos" recuerda Carlos Revilla. "Lima es un desierto cultural" exclama Hugo Neira, añadiendo que "el empobrecimiento generalizado de los significados incide en las formas de expresión personal, orales o escritas". Esto hace angostarse "todos los esfuerzos individuales, por arduos que estos sean". José Durand ejemplifica el argumento, refiriendo que al intentar volver al Perú "vi lo imposible de trabajar sin bibliotecas". Desde la tarea plástica, Herman Braun precisa que las fuentes para su trabajo "estaban allí, en Europa, no en mi país". Y Guzmán señala que trabaja con "una tecnología irreproducible en el Perú" y regresa al argumento de Neira, constatando que en este país se carece de "las posibilidades de enrique-

cimiento moral, histórico, cultural, etc. que ofrece una ciudad como París”.

Hay un segundo tema en los testimonios, que se refiere a algo menos evidente que “el desierto cultural”. Se trata de un clima que aquí sufre el intelectual, que Juan Acha llama “represivo y discriminante”, y del que Revilla subraya “un interés muy limitado del público por todo lo que se refiere a un modo expresivo original”. Este clima disuasivo del trabajo intelectual y artístico aparece corroborado por la respuesta de Alfredo Bryce a la encuesta; aunque él se refiere a un círculo social más inmediato —familia y amigos— la intimidación es evidente: “Temí ser aplastado” confiesa, y se lamenta de “la constante burla e incomprensión”. El narrador concluye que no volvió al país debido al temor “a que me aplastaran si regresaba”. Menos explícito, Durand parece aludir a algo semejante cuando relata una frustración: “perdí también una carrera de narrador joven, que por alguna razón no tuvo para mí ambiente apropiado en Lima”.

Precisamente en busca de la explicación, desde la plástica, Revilla responsabiliza a “la clase dirigente y la alta burguesía” quienes habrían impuesto “los más mediocres esquemas de la cultura tradicionalista europea y, hoy, estadounidense”. Y Julio Ortega se limita a comprobar que su oficio, la literatura, “es un lugar suplementario en mi sociedad”.

La otra cara de la medalla la ofrecen las sociedades que acogieron a nuestros intelectuales, una vez idos. Durand admite que “en México... me comprendieron siempre mejor que en Lima”; y Scorza confiesa que, una vez fuera, “siendo peruano me asombró recibir, en vez de insultos, elogios”. No es en absoluta ajena a este discurso la sententia de Jorge Eduardo Eielson: “Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio”.

Una tercera área desarrollada por los testimonios se refiere a la identidad social del intelectual. En medio de sus burlonas respuestas, Rodolfo Hinostroza anota certeramente que “En Lima no existe el anonimato: uno siempre está condenado a ser algo o alguien, y el ejercicio de esta identidad social envejece a la gente prematuramente”. Esta queja se emparenta obviamente con la satisfacción que el anonimato le proporciona a Oviedo: “es muy beneficioso vivir en un país donde muy pocos lo conocen a uno... uno puede estar

verdaderamente solo y perderse en el anonimato". Y Sara Castro-Klarén subraya, como una consecuencia de "romper el/los círculos, salir", la posibilidad de "poder preguntar y argumentar sin 'ofender', sin caer en 'herejías'". La misma ruptura y el mismo abandono de una identidad estrecha que en el país lo sofocaba son señalados por Braun: "en Lima me resultaba difícil dejar de ser lo que había estado siendo para volver a mí mismo".

Escasez de recursos culturales. Clima asfixiante para la actividad intelectual y artística. Necesidad de romper las estrecheces de una identidad localmente adquirida, para acceder a un medio más propicio. Como dice Juan Acha, lo que en contraste se encuentra fuera son "amplias posibilidades". Pero no sólo: algunos de los encuestados insinúan que la distancia les permite cierta lucidez para... volver la vista hacia el Perú. Esto aparece en Bryce, quien repite aquí su reiterada explicación de que se alejaba "porque necesitaba tomar distancia de mis temas". Como consecuencia de este proceso, Ribeyro sostiene que "se puede estar fuera de su país, pero más dentro de él que quienes no lo han dejado". Y, de un modo similar, Ortega refiere que fue en los estantes dedicados al Perú por bibliotecas extranjeras donde llegó a una conclusión acerca del país, que es de lo más duro que ha recogido la encuesta: "A diferencia de Basadre, yo no he visto en ese laberinto una promesa de la vida peruana sino el espectáculo de una minuciosa destrucción".

De modo que vivir fuera a algunos les permite entender mejor el país, o quizá sentirlo más profundamente. Esta tesis encuentra su complemento en las múltiples declaraciones de los encuestados respecto a su "ser extranjero" en aquellas sociedades que los acogieron. Durand declara de plano: "no estoy adaptado a ese mundo cultural, que tanto de admirable tiene. Soy subdesarrolladísimo". Ortega se apresura a prevenirnos que el exilio "no concede una perspectiva privilegiada". Y Oviedo advierte: "uno sabe que no va a identificarse del todo con el mundo americano, por profundas razones culturales y de estilo de vida".

Esta reivindicada condición de extranjeros fuera de su país, probablemente se explique por la irrenunciabilidad del ser peruano (y, en ciertos casos, limeño). Salvo Oviedo, todos los encuestados insisten en su peruanidad. Ortega se

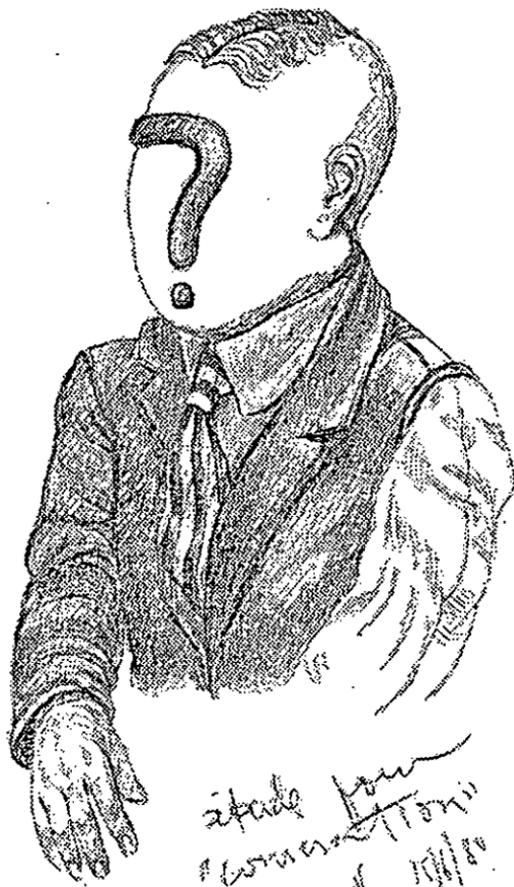
apoya en una significativa metáfora cuando declara: "No estoy muy seguro de que yo no viva en el Perú" y añade estar convencido de que volverá definitivamente. Braun explica que viene periódicamente al Perú y concluye: "Vivo fuera, es cierto (...) sin extrañamiento, en permanente contacto con mi país". Ya hemos visto que Ribeyro —quien también retorna anualmente— insinúa estar "más dentro" que muchos de quienes viven acá. Joaquín Roca Rey coincide con Ribeyro en que, para él, "el hecho de estar fuera" del país implica "sentirlo quizá con más intensidad que quien lo vive y goza (o sufre) todos los días". Por último, limeñamente, Eielson admite una "secreta pasión por la ciudad".

Si antes de responder se hubieran tomado unos tragos (pisco, de preferencia) acaso todos hubieran escrito, como Roca Rey: "tenemos el alma clavada en el Perú". O hubieran concordado con Ortega en que, "desde fuera, uno vive en esta suerte de emotividad solidaria con las genuinas y vulnerables cosas del Perú". Todos, salvo Oviedo, quien notifica haber optado por una ciudadanía latinoamericana con residencia en los Estados Unidos, gozando "esa sensación de libertad vacía que es la de saberse extranjero, la de no pertenecer a donde uno está".

Después de esta lectura de los testimonios, la explicación que resultaría necesaria es porqué los demás intelectuales no nos vamos. Y la cuestión debe despojarse de toda ironía y —como lo han notado bien algunos de los encuestados— de cualquier insinuación de responsabilidad o culpa en quienes partieron para instalarse fuera. El tema resulta casi inevitable debido a que la tentación de partir frecuente a quienes nos quedamos, precisamente sobre la base de las razones que, entre exageraciones infaltables, han sido impecablemente señaladas por quienes respondieron a la encuesta.

Sin duda es éste un país que expulsa a su gente. Estrecheces de diverso tipo a todos nos hacen difícil vivir en el Perú. Pero las limitaciones y los vicios de la sociedad peruana resultan marcadamente incómodos para los intelectuales, hasta el punto de trabarles —y en ciertos casos, impedirles— el desarrollo de su tarea. Para aconsejar la partida, a tales problemas se añade la posibilidad de irse que el intelectual sí tiene, a diferencia de la mayoría de sus compatriotas.

Entonces, por qué quedarse en este Perú que nos ha sido tan precisamente definido por Oviedo: "mi país es, en el fondo, sólo un grupo irremplazable de amigos, ciertos rincones, espacios o sabores (...) y un conjunto de recuerdos y experiencias..." Acaso algunos nos quedamos en él sólo porque, a diferencia de los encuestados, la cercanía de esos pequeños contenidos, en términos afectivos, nos es absolutamente imprescindible.



EN LA MASMEDULA /
LOPEZ SORIA, ACHA, ORTEGA

VARGAS LLOSA Y SUS CRITICOS: SOBRE LA CULTURA

Parece que nuestros intelectuales de izquierda hubiesen estado al acecho para saldar cuentas con Mario Vargas Llosa. A la vista está la obra literaria del novelista, pero meterse con ella para establecer la relación entre dación de forma y concepción del mundo es algo que exige un instrumental teórico-metodológico que nuestros estudiosos no suelen manejar. Es más fácil esperar a que el escritor emita una opinión de política cultural para lanzarse a porfía sobre el discurso ideológico, cebarse en sus incoherencias y dejar en claro que el literato otrora progresista ha plantado definitivamente su tienda del lado de la irracionalidad.

el escenario Los nuevos intelectuales orgánicos de la
y la clase dominante se encargan de montar
ofensiva el escenario. Soto Polar y su Instituto Libertad y Democracia, conscientes de que no basta el voto para legitimar el poder y de que es necesario buscar una legitimación ideológica, arman el evento Democracia y Dependencia y ofrecen la tribuna a los remozadores del leseferismo, a destacadas "celebridades" peruanas cuidadosamente seleccionadas y —¿por qué no decirlo?— a una izquierda claudicante que ha puesto en la legalidad la fuente de la legitimidad.

Desde este escenario se lanza Vargas Llosa a la defensa, nada ingenua por cierto, de un internacionalismo abstracto

que opone a un imaginado nacionalismo chauvinista y de campanario.¹ Nadie tendría razón para sentirse aludido, porque el nacionalismo criticado por Vargas Llosa es fruto de su incuestionable capacidad imaginativa. El chauvinismo que opone a su condición de ciudadano del mundo es un fantasma configurado por su imaginación. Pero además de abstracto ciudadano de un mundo "sin propiedades", aparece nuestro novelista como tardío defensor del Estado policía del "laissez faire, laissez passer". Y lo hace, para secreto placer de nuestros intelectuales de izquierda, en un discurso mal trenzado, estructuralmente débil, formalmente deshilado, sin ángel y sembrado de prejuicios.

*la hora
de los
críticos*

La mayor parte de las críticas al discurso de Vargas Llosa ha recurrido al ataque circunstancial, al fácil argumento "ad hominem" o a la manida comparación entre el progresista de ayer y el reaccionario de hoy. Una crítica predominantemente hecha de aplicación de etiquetas o de atribución de epítetos; y si algunos críticos se han aventurado por el campo de la teoría lo han hecho desde elucubraciones tan curiosas como la distinción entre forma nacional y contenido universal,² desde la profesión de fe en las capacidades de *el* Estado —en abstracto— para ofrecer condiciones más propicias al intercambio cultural,³ desde la postulación de un "nacionalismo vital" conciliatorio y aclasista⁴ o desde la mera alusión a la lucha ideológica por la hegemonía.⁵ Por otra parte, Leopoldo Chiappo,⁶

1. Vargas Llosa, Mario. "El elefante y la cultura". *El Comercio*, Lima, 13 nov. 1981, p. 2; 14 nov. 1981, p. 2.

2. Soto León Velarde, Enrique. "Vargas Llosa está errado". *El Observador*, Lima, 22 nov. 1981.

3. Carrillo, Sonia Luz. "Política cultural: Empresa del Estado". *El Observador*, Lima, 24 nov. 1981, p. 18.

4. Portal, Magda. "Cultura nacional, dependencia y desarrollo". *El Diario*, Lima, 25 nov. 1981, p. 11.

5. Pease, Henry. "El paso del señor Friedman". *El Observador*, Lima, 21 nov. 1981.

6. Chiappo, Leopoldo. "Vargas Llosa, la cultura y el elefante". *La República*, 23 nov. 1981; 24 nov. 1981; 26 nov. 1981.

Rosalba Oxandabarat,⁷ Tomás G. Escajadillo⁸ y, a su modo, Max Silva Tuesta⁹ plantean al novelista críticas que van más allá de lo meramente circunstancial.

reconciliación con la realidad De una u otra manera todos los críticos señalan en la producción vargasllosiana la existencia de dos etapas: progresista la primera y reaccionaria la segunda. Es Tomás Escajadillo quien mejor documenta esta dualidad recogiendo pronunciamientos políticos de diversas épocas de Vargas Llosa. Silva Tuesta intenta una explicación psicoanalítica del cambio operado en el novelista.

Lo primero que habría que poner entre paréntesis es la existencia de una tal dicotomía. La imagen progresista del primer Vargas Llosa es fruto de una crítica literaria que confundió rebeldía pequeño-burguesa con revolucionariedad y montaje formal con novedad en el método creativo. Es indudable, por lo demás, que la rebeldía y el montaje formal estuvieron acompañados de declaraciones políticas de adhesión a lo que en los años 60 representaba lo nuevo. Nuestros críticos tienden demasiado fácilmente a interpretar el carácter progresivo o regresivo de un fenómeno literario en función de las posiciones políticas conscientes del autor. Esta manera de abordar el problema les lleva a dejar de lado la cuestión de la dación de forma y de la relación forma-contenido. Me parece que un profundo análisis literario aclararía que el carácter de nuevo, que tan generosamente la crítica —afincada también ella en la inmediatez de la realidad— atribuyó a la primera producción de Vargas Llosa, se reduce a una novedad aparente que muy poco tiene que ver con la real dialéctica de lo viejo y lo nuevo. Porque es propio de los intelectuales radicalizados (creadores y críticos) confundir —por razones que están más allá de la biografía personal aunque se manifiestan como componentes de esa biografía— su desazón respecto a la realidad con la posición de

7. Oxandabarat, Rosalba. *El Caballo Rojo*, Suplemento dominical de *El Diario*, Lima, 22-11-81, p. 10.

8. Escajadillo, Tomás G. "Vargas Llosa: de incendiarios y bomberos". *El Diario*, Lima, 21 nov. 1981, p. 11.

9. Silva Tuesta, Max. "Vargas Llosa y el sombrero decapitado". *El Caballo Rojo*, Suplemento dominical de *El Diario*, Lima, 29-11-81, p. 12.

irreconciliación. Consiguen así estos intelectuales tomar distancia en relación con el orden imperante, pero esta toma de distancia no implica necesariamente un acercamiento a las fuerzas objetivamente capaces de transformar ese orden. Alejados de la objetividad imperante y no identificados con la objetividad revolucionaria, tienden los intelectuales a inflar su desesperada y desazonada subjetividad hasta entenderla como revolucionariedad objetiva.

Por debajo y al lado de este proceso se va desarrollando la dialéctica real de lo viejo y lo nuevo, van surgiendo nuevas fuerzas sociales que cuentan con la posibilidad objetiva —y no sólo con la desazón subjetiva— de transformar la sociedad. Pero los intelectuales radicalizados, que han inflado su subjetividad hasta hacer de ella la realidad toda, no tienen ojos para comprender esta dialéctica. Su tragedia radica en que no se identifican ya con lo viejo, pero no se identifican todavía con lo nuevo. Desde esta situación y desde la concepción del mundo que de ella resulta, nace una literatura que da forma a la desazón y la exacerba, una literatura de ruptura, afincada en la superficie fragmentada de la realidad, una literatura que reduce todo contenido a estado de ánimo y que resuelve los problemas de la dación de forma con el experimento formal, con el montaje.

La obra del primer Vargas Llosa es una literatura de montaje formal, de destreza técnica, de habilidad artesanal. Pero nuestros críticos —miembros también de la inteligencia radicalizada— corrieron presurosos a saludar al innovador, se postraron ante la habilidad técnica y montaron una fama que hoy lamentan. No advierten que el novelista no ha hecho sino adelantarse unos pasos en el camino que seguirían también los críticos si el sistema tuviese la capacidad de integrarlos. Porque la desazón de la inteligencia radicalizada, precisamente porque no nace de lo realmente nuevo sino del deterioro de lo viejo, está siempre abierta a la posibilidad de reconciliación con la realidad. Basta que esa realidad salga de la crisis y se enrumbe por los caminos de la estabilidad. Y un síntoma —evidente, a su manera— de esta disponibilidad a la reconciliación es precisamente el achataamiento de la aparente revolucionariedad en cuanto el sistema legaliza la desazón y la admite como oposición "civilizada". Vargas Llosa no está solo. El no es sino el primero en sacar las consecuencias "naturales" de un primigenio *anti-*

capitalismo romántico que desemboca históricamente en la reconciliación con la realidad. Le siguen ya de cerca, aunque en la exteriorización de opiniones políticas parezcan estar lejos de él, quienes han hecho de la legalidad la fuente de toda legitimidad, quienes condenan hoy todo síntoma de locura porque pone en peligro la conquistada legalidad.

estado liberal Demás está gastar páginas en "refutar"
frente a las posiciones vertidas por Vargas Llosa
estado en el evento Democracia y Dependencia.
proteccionista Lo han hecho Chiappo y Oxandabarat, pa-
 tentizando —el primero— las omisiones
 del novelista y desenmascarando el sincretismo amorfo al que
 tiende, y enfatizando —la segunda— el carácter de domina-
 ción de las relaciones entre los monopolios y los Estados na-
 cionales pobres. Chiappo y Oxandabarat salen en defensa
 del "elefante" apuntando como solución a un Estado inter-
 vencionista que regule las relaciones con el exterior, ponga
 freno a la agresión de las transnacionales y proteja las di-
 versas manifestaciones de la "cultura nacional". Como en
 las recientes discusiones sobre "el problema nacional" —de
 ellas hemos dado cuenta en los últimos números de HUESO
 HÚMERO—, aquí también el fantasma del "Estado antiimperia-
 lista" del primer aprismo vuelve a hacerse presente, esta
 vez a través de la inteligencia de izquierda. Mariátegui y su
 enfoque del problema nacional desde las exigencias concre-
 tas de la lucha de clases están, una vez más, ausentes. Se
 nos propone como solución, frente al abstracto neoliberalis-
 mo de Vargas Llosa, un pretendido Estado interventor y pro-
 teccionista que defienda lo nuestro de la agresión externa.
 Pero ese Estado, ubicado por nuestros críticos por encima de
 la lucha de clases, es tan abstracto como el Estado policía
 que propone Vargas Llosa. La discusión del problema na-
 cional queda, pues, instalada en el mundo de la abstracción
 y separada de la dinámica de la lucha de clases.

Ocurre, por tanto, que la distancia entre Vargas Llosa y
 sus críticos es bastante más corta de lo que éstos piensan.
 Uno y otros coinciden en el punto de partida: la considera-
 ción del Estado como entidad aclasista. Es ese Estado acla-
 sista el que posibilita, por abstención (Vargas Llosa) o por
 intervención (los críticos), la realización de la unidad de la

diversidad y el intercambio equilibrado entre los diversos componentes de nuestra heterogénea realidad y entre ésta y la cultura universal. La cultura es también entendida abstractamente, es decir separada de la organización de la sociedad en clases y de los conflictos entre las clases. La aparente diversidad entre la receta abstencionista y la intervencionista se resuelve en una esencial identidad.

Una vez más, la polémica entre el intelectual que se ha reconciliado con la realidad (Vargas Llosa) y el que profesa la no reconciliación, pero no se adhiere al sujeto colectivo de la revolución, se pierde en abstracciones que nada tienen que ver con la real dialéctica de lo nuevo y lo viejo.

*la dialéctica
de lo viejo
y lo nuevo*

Lo que realmente importa en esta dialéctica es que la clase portadora de lo nuevo se va día a día afianzando en sus posiciones de clase y va construyendo —a partir de su vida cotidiana y como producto de la elaboración de su propia experiencia histórica— una *cultura clasista* que cuenta con la posibilidad objetiva de presentarse como cultura de la totalidad social. El problema no está, como piensan Vargas Llosa y algunos de sus críticos, en la relación cultura nacional/cultura universal, ni tampoco, como creen otros, en el establecimiento de un equilibrio entre las diversas particularidades que componen la sociedad peruana. Ni está tampoco el problema en que *el Estado* —en abstracto— posibilite o impida la apertura a la cultura universal. De lo que se trata es de que la clase portadora de lo nuevo elabore una cultura —ya lo está haciendo— que precisamente porque es clasista está abierta a lo universal. Para ello es necesario que dicha clase supere —conservándola— su particularidad y se convierta en clase universal. Al nivel de los intereses, esta transformación significa que la realización de sus intereses de clase conlleva también la realización de los intereses de las clases subalternas. Tanto el Estado como la cultura que van resultando de este proceso, sin dejar de ser clasistas, son Estado y cultura de la totalidad social.

Como verificación de la tesis que —aunque esquemáticamente expuesta— aquí defendemos bastaría hacer referencia a las revoluciones burguesas. Nada más claramente clasista que el Estado y la cultura de las burguesías todavía re-

volucionarias. Pero ese Estado burgués y esa cultura burguesa, precisamente porque daban forma a los intereses de clase de la clase entonces portadora de lo nuevo, pudieron legítimamente presentarse como portadores de la universalidad. Es sólo después, cuando la burguesía ha perdido ya su condición de clase revolucionaria, que es para ella vitalmente necesario esgrimir la ideología del Estado pretendidamente conciliatorio y clasista y presentar la cultura como algo despojado de connotaciones clasistas. La teoría de "l'art pour l'art" es sólo un ejemplo que pone en evidencia, a pesar de sí misma, el encerramiento de la burguesía en su cruda particularidad.

Que los intelectuales, ya reconciliados o todavía rebeldes, pongan la esencia de la problemática cultural en la relación cultura nacional/cultura universal o en el adecuado equilibrio entre los componentes de la sociedad peruana es una muestra, evidente de suyo, de que se les escapa la real dialéctica de lo viejo y lo nuevo. En la medida en que esta dialéctica se vaya resolviendo en favor de lo nuevo, es decir, en la medida en que la clase portadora de lo nuevo se vaya convirtiendo en hegemónica, la problemática cultural que hoy angustia a los intelectuales irá quedando resuelta, aunque no por el camino de la ciega defensa de lo nuestro ni de una novelera apertura a lo ajeno, sino a través de la elaboración de una cultura clasista que, precisamente por ser tal, será —y lo está ya siendo— cultura de la totalidad social, recogerá la herencia de la cultura universal y contribuirá a su enriquecimiento. [*José Ignacio López Soria*]

POLEMICAS ARTISTICAS CONTRA LA REALIDAD (EL ENCUENTRO IDENTIDAD Y ARTES VISUALES, MEXICO, 1981)

*el arte
sobrevalorado*

En el encuentro Artes Visuales e Identidad en América Latina, participaron artistas y críticos de varios países, y en las discusiones se enarbolaron y contrapusieron diversos conceptos y posiciones, y también se evidenciaron escondidas pugnas y vicios distorsionadores de la realidad que, sin saberlo, llevan en su

interior, y revelan de algún modo, muchos aficionados y estudiosos del arte.

Entre los vicios, nos interesa aquí puntualizar el menos soslayado y más frecuente: la sobrevaloración burguesa que hacemos de las artes visuales, mayormente de la pintura, en detrimento de las transformaciones que necesita la realidad aludida. Por eso abundan las imágenes pictóricas relativas a las injusticias que cercan la realidad concreta de las clases sociales menos favorecidas de nuestra América en su lucha por la sobrevivencia material. Pero la citada sobrevaloración nos obliga a tomar estas imágenes por más importantes que la desaparición real de dichas injusticias. Así la imagen suplanta la realidad como en muchos ritos mágicos y basta que los artistas de un país lleven a sus obras las injusticias sociales, para pensar que ya estamos en camino a la justicia.

Nadie duda de que constituye un gesto progresista y plausible toda denuncia política, social o cultural que, en sus obras, hacen los pintores. Pero resulta lamentable que la denuncia acalle para siempre la conciencia social, termine en sucedáneo de la solución del mal denunciado o retarde las soluciones substanciales. Abultamos la importancia relativa de las denuncias y así paradójicamente las desvirtuamos. Es que el fenómeno del arte no se reduce al objeto ni a la relación del productor con éste. Constituye un fenómeno sociocultural y, por consiguiente, nos debe importar más la relación objeto-receptor. Pero entre el objeto y nosotros se interpone lo que nos inculcan las instituciones públicas: el orgullo nacional encubridor asiduo de injusticias locales y la sobrevaloración de la pintura que cala más hondo que las deformaciones profesionales.

Más que en los artistas, el vicio está en muchos estudiosos que abultan la importancia relativa de las denuncias y las impregnan de nacionalismo. Porque el arte sobrevalorado y el orgullo nacional trastocan, juntos, la denuncia en retardadora social. El arte comprometido resulta, de este modo, frenando las soluciones, así como las frenan los diferentes recursos a que echa mano el Estado para estudiar los males y reglamentar sus soluciones a interminable plazo. La tolerancia de las denuncias cosecha elogios a la libertad de expresión, tan cara a los intelectuales. Así la tole-

rancia deviene represiva y torna al artista denunciador en cómplice, sin que éste se percate.

Si muchos artistas, aficionados y estudiosos no se percatan de la situación, es porque se comportan como aves-truces atemorizados: sumergen la cabeza en la pintura y sólo tienen ojos para la reducida minoría que le rinde culto y que abusivamente es identificada con la sociedad entera. Falta realismo. En lugar de que el arte nos acerque a la realidad concreta y a sus urgentes transformaciones, como debe ser, nos aleja de ella. Para colmo: la enmascara.

artesanías que no lo son En el reciente encuentro de México pudimos percibir varias fuerzas subterráneas, cuyas acalladas pugnas influyeron en la confrontación de opiniones que suplantara aquí la esperada discusión de ideas. Nos referimos a los intereses de los pintores de caballete —los más exaltados—, de los no-objetualistas y de los diseñadores gráficos. Esto, aparte de las divergencias entre productores y teóricos. Con menor evidencia se dejó sentir la fuerza de las artesanías, representadas a ratos, y en ausencia completa de artesanos, por algunos estudiosos del arte.

Las artesanías serían objetos artísticos confeccionados por miembros de la clase popular, que testimonian la capacidad creadora del pueblo y que son depositarios de nuestra identidad colectiva. Son, en fin, productos de artes menores o aplicadas. A tal grado hemos falseado la idea de artesanías. ¿Por qué las desligamos del folklore y de la cultura popular y por qué las separamos de su origen y devenir históricos?

En realidad, las artesanías artísticas estuvieron siempre al servicio de una festividad religiosa; y a la cultura popular pertenece no sólo su producción, sino también su distribución y sobre todo su consumo. Si el criterio relacional ve el arte como la relación tripartita de producción, distribución y consumo, entonces cualquier cambio en una de estas actividades repercutirá en las otras indefectiblemente, hasta el punto de perderse la identidad artesana. Es decir, sin móviles cosmológicos o mágico-religiosos en el consumo y en la producción de objetos, no habrá artesanías, sino meros sucedáneos. Y ésta es su real situación actual.

El oficialismo tiene interés en seguir llamándolas artesanías y le basta apelar al criterio morfológico, objetual o funcional. Porque el relacional contravendría hasta el consumo actual de obras del pasado. Es que el Estado necesita colmar las artesanías de nacionalismos, populismos y mitos que lo favorezcan y que sean atractivos para las clases medias, las altas y el turismo que hoy las consumen. Quedan todavía algunas artesanías auténticas, pero la intervención estatal amenaza hoy su producción, distribución y consumo y serán utilizadas políticamente, mientras el capital comercial y el manufacturero las aprovecharán económicamente. El capitalismo les impone el trabajo asalariado y mecánico en favor de su avidez de lucro.

Para el materialismo-histórico, las artesanías constituyen modos precapitalistas de producir, distribuir y consumir objetos, tanto utilitarios como religiosos; estos últimos artísticos para el hombre de hoy. El artesano, igual que el artista y a diferencia del diseñador, es dueño de sus medios de producción. Algunos estudiosos limitan las artesanías a producciones sin comercio mediador. Pero ya en el mundo precolombino se comerciaban ornamentos, consecuentemente se producían objetos para consumidores anónimos.

Solemos considerar artistas a los productores de las obras maestras de los precapitalismos. Pero menospreciamos a los artesanos cuando del arte de hoy se trata. En sentido estricto, el artista es producto del capitalismo inicial que apoya su ascenso en la religión y que luego promueve el arte profano para mejor ejercicio del poder ideológico. El diseñador, en cambio, es propio del capital monopolista interesado en fusionar arte y utilidad práctica, como hicieron los artesanos precapitalistas.

*pintores
iracundos*

Enfoquemos aquí las iracundas protestas de algunos pintores contra la denuncia de mitos, que se produjeron en el reciente encuentro Artes Visuales e Identidad en América Latina. El ruido de tales protestas venía a sumarse al vacío que, en torno a ponencias de diseñadores y de no-objetualistas, tendieron quienes ven en estos productores de arte un peligro para la primacía del pintor. La causa fue la ponencia que señalaba la urgencia de huir de toda definición a fardo cerrado del arte y del ar-

tista, pues éste, en su gran mayoría, no es creador ni inconformista. En la práctica, contados cumplen con los ideales del arte. La ponencia pretendía hacer tomar conciencia al artista de que el desarrollo del capitalismo y la consecuente proliferación de diseñadores amenazaban su subsistencia y lo exigían cambiar de raíz.

El síntoma seguro de lo que espera al artista en la sociedad del mañana, se ve en el siguiente hecho: que en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, el 75% del alumnado estudia diseño gráfico y que los de artes visuales sienten haber perdido el control bicentenario de la escuela, viendo con pesimismo su porvenir. Sin embargo, los iracundos afirmaban que todo seguía igual como siempre; quizás era defensa inadvertida del prestigio comercial de sus obras. Ellos dieron por ilusoria toda alarma y en gesto proselitista defendieron a fardo cerrado al artista. Para negar el hecho irrecusable de ser pocos los creadores e inconformes en toda actividad humana, alegaban que sólo lo bueno es arte. Así de candorosa es la lógica mixtificadora del artista. (Igual que buenos son los hombres de la clase alta, si no, dejarían de pertenecer a tal clase).

Mayores protestas hubiese causado la ponencia, si al lado del mito de la creación y de la inconformidad, hubiese también denunciado la falsedad del mito de la doble actividad espiritual de la obra de arte: de su productor y del consumidor. Porque según la vieja óptica del romanticismo, el artista entra siempre en éxtasis para hacer visible lo oculto de la realidad y lo prometeico de su emotividad. Aquí los ideales pretenden otra vez hacerse pasar por reales. En verdad, el éxtasis creador viene de vez en cuando a muy pocos artistas. Es más: el arte no sólo es expresión: constituye el dominio de los medios de expresión e igual que el actor, el pintor simula generalmente sentir lo que expresa. Más que terapia o catarsis individual, el arte es un fenómeno de efectos colectivos.

El artista, además, no produce para autosatisfacción artística. Casi siempre sigue hoy el curso de la sociedad de consumo y ve sus obras como mercancías. El pintor suele crear obra en momentos de lucidez, pero luego la repite con variantes leves. Y si fuese verdad lo de la expresión y de la autosatisfacción, tendríamos subjetividades que de tan aburridas se repiten.

Por último, ni siquiera la gran mayoría de los aficionados consume en forma artística la obra. Su consumo es espurio, o sea, masivo. Vivimos en sociedades en que los valores materiales avasallan a los espirituales y en que los objetos son mitificados en provecho de unos cuantos. Por eso los no-objetualismos buscan rescatar lo humano de los actos que preceden y que siguen al objeto. Pero en lugar de ser bienvenidos estos no-objetualismos, hacen temblar a los artistas que quieren seguir vendiendo bien sus cuadros. [Juan Acha]

LA PARTE DEL OBJETO

identidades

El lector de esta revista que no conozca el tomo *Perú: identidad nacional* (Lima, CEDEP, 1979) y haya leído el comentario que en estas páginas firmó José Ignacio López Soria ("La ideología de la identidad nacional", *H.H.*, N° 8) puede haber perdido de vista un hecho previo y sustantivo: es un libro que vale la pena leer. Lamentablemente, López Soria prefirió clausurar, en lugar de aperturar, las líneas argumentales del libro (que son muchas, ya que el libro incluye a 16 autores de distinta formación y metodología y, por lo mismo, más que un programa crítico supone una convergencia de puntos de vista, un balance de la cuestión), y convirtió a su comentario en lo opuesto a una reseña: dice lo que el libro no es, y poco dice de lo que es.

Yo no sólo he leído bien el libro sino que he contribuido con un ensayo al mismo, pero no voy aquí a intentar una defensa de aquel (los libros, después de todo, se defienden solos) y mucho menos de mi propio trabajo, a pesar de que trae muchas cosas que López Soria dice que el libro no trae. Precisamente, creo que hay una violentación del libro cuando López Soria lo convierte en una apelación por la "identidad nacional" como integración conciliatoria. Lo cual lo lleva a extremar las conclusiones: concluye, en efecto, que hay algo "más allá de la intención consciente de los autores", y es una "ideología de la transformación sin revolución".

Siempre he tenido una buena opinión de los trabajos y la probidad intelectual de mi amigo (y compañero de redacción en esta revista), de modo que no voy a abandonar la parte del objeto para interpretar al sujeto de su discurso; y mucho menos leer su nota más allá de su intención consciente, sino más acá. Y, básicamente, me parece que el problema radica en que él demanda una perspectiva ideológica y metodológica que el libro, en efecto, no pretende ni busca. Supongo que todos tenemos distintos modos de trabajar sobre el discurso cultural, pero nunca he creído (ni metodológica ni políticamente) que se pueda acusar a alguien de no ser marxista. (Como no se podría acusar a alguien de no ser cristiano). También hay quienes descartan otros discursos por lo contrario, por su ideologización del marxismo. Evidentemente, en la perspectiva de la discusión sobre cultura nacional no se trata de eso. Porque, desde una crítica del discurso, uno sólo puede aceptar el hecho de que los discursos se socializan en un debate estructurante del sentido. Su interés de clase, si de ello se trata, no está en una ideologización sino en una subversión del sentido tradicional en el proceso de liberación de un sentido revolucionario. En esa perspectiva, los discursos válidos no tienen la última palabra, no son una sanción ni una saturación del sentido. Por lo mismo, el libro *Perú: identidad nacional* no hace sino abrir un espacio caracterizado críticamente del discurso sobre la cultura nacional, con distintos resultados, y, de ese modo, forma parte del corpus del debate en que no pocos intelectuales queremos decir y hacer algo.

*un trabajo
colectivo*

Legitimar ese espacio del análisis es un trabajo crítico que debería producir (para la competencia sería que se ha establecido con la ideologización contra-revolucionaria), con más tolerancia y mejor cotejo, con más información y mejores instrumentos analíticos, un discurso complejo, de textura pluridimensional, sobre el que podamos seguir esclareciendo el campo del objeto, la capacidad anti-entrópica de los métodos, el área exploratoria de las disciplinas, y, claro, la responsabilidad actuante de los sujetos. Creo que esta es una tarea

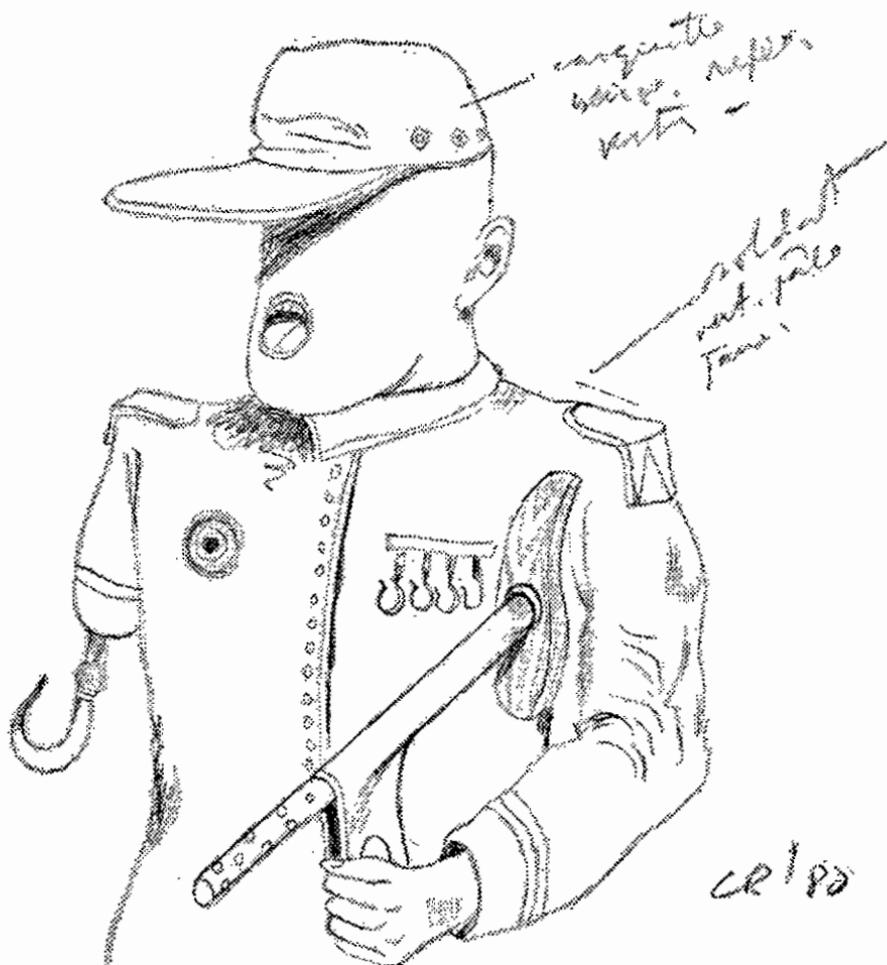
colectiva, y, al menos yo, la imagino como un trabajo generoso.

Por eso, me sorprendió la violencia de la nota con que López Soria vuelve a descalificar al libro, al equipo de CEDEP y a la revista *Socialismo y Participación* (H. H. N° 10). Del libro dice ahora: "se orienta... por los cauces del primer aprismo, remozado ahora con postulados de la tradición democristiana". Esta condena me parece intelectualmente injusta y políticamente ligera. Quizá por vivir fuera del Perú, me alarma que, como dice el propio López Soria en este nuevo comentario, el resultado de las actuales polémicas sobre la cultura sea "un diálogo de sordos". De hecho, su nota así lo ilustra. ¿Cómo hacer que ésta sea, como debería ser, un diálogo entre gente que, en el espacio de la izquierda, pueda compartir no sólo cosas comunes sino también el derecho a las diferencias? Por ello, me asombra que José Ignacio haya podido escribir estas palabras tan violentas: "Lo que queda en claro... 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*". Yo soy miembro también del comité editorial de esa revista, en la que me siento formando parte de una común convicción de socialismo democrático, y no es necesario mi testimonio para demostrar que esa calificación es abusiva. El propio López Soria es colaborador de esa revista. (Por otra parte, no creo que se pueda intelectualmente condenar a nadie por ser un teórico aprista).

Quiero, en fin, decir en estas mismas páginas que el equipo del CEDEP (donde trabajan gentes como Héctor Béjar, Carlos Franco y Francisco Guerra García) no sólo es de primera calidad intelectual sino de una probada eficacia en su elaboración crítica de documentos y análisis sobre la realidad nacional que, como parte de un discurso en proceso, deberíamos poder discutir, los que pensamos en el sentido liberador de la crítica, con la responsabilidad que demanda la calidad solidaria de la inteligencia mutua que nos debemos.

Como, evidentemente, yo estimo más sus trabajos que él los míos (esta es una virtud mía: una lealtad del leer) creo que tengo derecho a reclamarle a José Ignacio las lealtades de la letra.

Estoy seguro que López Soria, cuya capacidad polémica tiene el énfasis de los buenos solitarios que buscan ponerse a prueba, anda más cómodo en el diálogo responsable que en el monólogo autoasertivo de los dogmas. [Julio Ortega]



VARGAS LLOSA: DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL / JORGE RUFFINELLI

Mario Vargas Llosa

LA GUERRA DEL FIN DEL MUNDO. Barcelona, Seix Barral, 1981.
536 págs.

En última instancia, los nombres no importan, eran envolturas, y si servían para que las gentes sin instrucción identificaran más fácilmente los contenidos, era indiferente que en vez de decir justicia e injusticia, libertad y opresión, sociedad emancipada y sociedad clasista, se hablara de Dios y del Diablo.

La guerra del fin del mundo, p. 256.

1. La espada republicana

En 1888, cuando apenas tenía veintidós años de edad, el cadete Euclides da Cunha, de la Escuela Militar de Río, dejó caer su espada ruidosamente en presencia del Ministro de Guerra, subrayando así su convicción republicana. Con esa actitud se estaba adelantando un año a la caída del Imperio y a la instauración de la República en el Brasil, un tránsito lleno de conflictos que atribularía a la historia del país por mucho tiempo aún. Precisamente uno de los episodios de contradicción y de crisis social, política e ideológica que sacudiría la conciencia nacional con la fuerza del relámpago, fue la campaña contra Canudos, la cruel represión que cinco mil soldados pertrechados a muerte llevaron a cabo contra una aldea del norte árido. Esa aldea vivía bajo el influjo mesiánico de un iluminado: Antonio Vicente Mendes Maciel, conocido para siempre como "Antonio el Consejero"; un nuevo Cristo, el último del siglo XIX.

Después de abandonar la carrera militar, después de haber sufrido la prisión política y el exilio durante la dictadura florianista (1891-1894), Euclides da Cunha fue corresponsal

del periódico *Estado de São Paulo*, cuando el gobierno central, la República, envió sus tropas a Bahía para reprimir la rebelión de Canudos. Da Cunha vio, describió y finalmente publicó la que pronto sería considerada la mayor obra épica de la literatura brasileña: *Os Sertões* (1902), y el libro de mayor influencia, en la historia de su cultura, sobre la formación de la conciencia nacionalista. Cuando la naciente República necesitaba caminar sobre sus propias piernas, Da Cunha le ofreció la propuesta positivista y étnica: buscar en la raíz de su civilización indígena la fuerza gestora de la nacionalidad; combatir la monarquía extranjerizante con la afirmación de la raza. Obra única en muchos sentidos, *Os Sertões* fue entre otras cosas el testamento de Da Cunha: en 1909, el autor murió. Tenía 44 años.

A esa misma edad, a los 44, Mario Vargas Llosa retoma la estafeta, reescribe *Os Sertões* y le da el título apocalíptico de *La guerra del fin del mundo*: es como si la vida eternamente renovable se hiciera presente otra vez, o reencarnara para seguir adelante. Entre Euclides da Cunha y Mario Vargas Llosa, además, se establece un curioso paralelismo biográfico y cultural: ambos estudiaron en escuelas militares, ambos las abandonaron sin continuar esa carrera, ambos escribieron con visión amplia sobre sus países respectivos, Brasil y Perú, y ante la iconoclastia con que observaban el militarismo, el ejército llegó a sentirse ofendido y a reclamar. Ambos ejercieron el periodismo. Y ambos coinciden en su fascinación ante el tema de la rebelión popular, ribeteada por el fanatismo, contradictoria hasta el hueso, de una comunidad que se opone al poder, a las clases que lo detentan y al mismo ejército que constituye su brazo armado. El ruido de la espada del cadete vuelve a oírse en la novela de Mario Vargas Llosa, si bien ya no se trata de los antagonismos entre República y Monarquía, Imperio y nacionalidad, y el libro no es el documento y la reflexión crítica que Da Cunha pretendió (al modo de *Facundo*); en el proyecto de Vargas Llosa hay un énfasis en lo literario, no en vano se trata de una novela escrita sobre el calor de otra novela, y es por tanto un proyecto borgiano: reescribir la literatura, volver a hacer vivo, vigente, lo que era un clásico. Entre otras cosas, *La guerra del fin del mundo* se plantea como el testimonio de un axioma estético: la literatura parte de la rea-

lidad, y aunque inexorablemente vuelva a ella, su embrión, su germen, su raíz, provienen de la literatura misma.

Hay grandes y sustanciales diferencias, claro está, entre *Os Sertões* y *La guerra del fin del mundo*, la primera de las cuales es la concepción de la obra. Da Cunha se propuso una crónica y un estudio social, geográfico, etnológico; de ahí que *Os Sertões* se divida claramente en tres partes que, bajo el influjo de Taine y su doctrina del naturalismo ambiental (Da Cunha cita a Taine en el prólogo de su libro), analiza "La tierra" y "El hombre" del sertón, para pasar después, y sólo entonces, a los hechos de la campaña militar. Si *Os Sertões* devino literatura, al menos ese no apareció entre los objetivos iniciales del autor y fue en cambio el producto de la consideración crítica y de la admiración por la fuerza de su prosa. Por eso se la ha considerado epopeya, panfleto, denuncia, documento u "obra de ciencia escrita como obra de arte". Es el brío de esa escritura y su fuerza de representatividad las que la instalan en la órbita de las "bellas artes". De ahí el entusiasmo con que Monteiro Lobato, sagaz juez y parte de la cultura brasileña, se refería a la novedad de *Os Sertões*: "Y de repente, un relámpago. Explotaban *Os Sertões*. La dosis de ciencia que Euclides conseguía encajar en el gran libro nos hacía agua la boca como una revelación maravillosa... El fenomenal triunfo de *Os Sertões* provenía sobre todo de la dosis de ciencia encastada en el libro y de la audacia de sus antítesis. Novedad mayúscula. Inmersos como estábamos en el impresionismo de *Perfis de mulher* de Alençar, el relámpago euclidiano nos encandiló. Y no estábamos siquiera habituados al estilo nervioso, roto aquí y allá por corto-circuitos deslumbrantes. Euclides fue nuestro primer desflorador cultural".

Inspirado en Da Cunha pero a la vez dueño de una expresión literaria poderosa (como lo demostró siempre, pero ante todo con *La casa verde*), Mario Vargas Llosa se sumerge desde el inicio en lo novelístico. Esa es su pasión, su obsesión y su demonio. Precisamente en *La señorita de Tacna* (1980), una obra menor aunque contemporánea de *La guerra del fin del mundo*, plantea el origen, misterioso y elusivo, de la necesidad que tiene el hombre por contar historias, y aventura una respuesta y un *ars poetica* que no por personales resultan menos válidas: "El cuento, la ficción, gozan de aquello que la vida vivida —en su vertiginosa com-

plejidad e imprevisibilidad— siempre carece: un orden, una coherencia, una perspectiva, un tiempo cerrado que permite determinar la jerarquía de las cosas y de los hechos, el valor de las personas, los efectos y las causas, los vínculos entre las acciones. Para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en esas 'ficciones' que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros. La ficción es el hombre 'completo', en su verdad y en su mentira confundidas". *La guerra del fin del mundo* se compone de esos elementos complejos y equívocos confundidos de modo inextricable: mentira y verdad, error y acierto: por ejemplo, Canudos se defiende del Poder, cuando ese poder era el de la República triunfante que había traído al Brasil una forma de la igualdad, de la justicia, de la liberación.

En Da Cunha, del documento emerge la significación política, con todo un haz de referencias al presente histórico; en cambio Vargas Llosa elabora majestuosamente una vastísima narración épica pero no olvida en ningún instante que la Historia con mayúsculas está formada por miríadas de historias particulares, y que la gesta de una colectividad es la suma y síntesis de la acción de sus individuos. Manejando asimismo un concepto moderno de novela, dentro de parámetros de todos modos realistas, Vargas Llosa toma de *Os Sertões* algunos personajes como Antonio Consejero, Pajeú, Antonio el Beatito, Antonio Fogueteiro o João el Grande, pero habita su novela de muchos otros personajes e historias de que *Os Sertões*, por su testimonialidad, carecía forzosamente. Ese importantísimo elemento de la ficción literaria —la invención como mentira, la mentira como invención— aflora aquí con poderío irrefrenable: *La guerra del fin del mundo* es una novela nutrida de peripecia, de aconteceres, de acción, de personajes que van armando sus vidas 'novelescamente', de manera trágica a menudo, patética a veces, pero siempre gozosa, frutiva, ya que existe ese misterioso placer ancestral del hombre: oír y contar historias.

2. Una lucha en el barro

Vargas Llosa toma una estructura anecdótica básica, que ya estaba en la historia nordestina y en el libro de Da Cunha,

pero sobre esa estructura teje incansablemente una suerte de malla narrativa en la que todo y todos, por aislados que parezcan, acaban relacionándose y encontrando en esa relación su sentido. Narrar es tejer, y esto no constituye sólo una metáfora como "la figura en el tapiz" de Henry James: es descriptivamente la actividad de un urdidor de historias. La estructura básica aparece en este entramado rodeando la figura de Antonio el Consejero, a quien astutamente Vargas Llosa nunca se aproxima con decisión sino hasta el final (y entonces es para contar su agonía en medio de la deshidratación, de la mierda, de la 'humanidad' más irrefutable). El consejero es a lo largo de la novela la figura magnética que concita el fanatismo de sus seguidores, figura central y siempre referida, pero raramente presente. En pocas palabras: encarna atributos del mito. ¿Quién era en realidad ese individuo extraño, que apareció en el sertón con una presencia tan fascinante que transformó a una cruel filicida en madre abnegada, a los feroces yagunzos en seres cándidamente fieles y honestos, que arrastraba a las masas hambrientas sin prometerles ninguna satisfacción material, o que atrajo a Galileo Gall, "frenólogo y anarquista", como si fuera la encarnación de la libertad absoluta? ¿Quién era ese presunto estratega increíble que puso en jaque al gobierno del Brasil y a sus ejércitos, y ante el cual se necesitaron cuatro expediciones punitivas, cada una más rigurosa en la disciplina y mejor armada, con más cañones, para acabar con él? Mientras Da Cunha bucea en sus antecedentes e intenta —no en vano el positivismo finisecular guía su pluma— una explicación antropológica y social, Vargas Llosa se queda con la figura novelesca y parte con ella a contar las múltiples historias. No por azar *La guerra del fin del mundo* se inicia con esta descripción: "El hombre era alto y tan flaco que parecía siempre de perfil".

Este santón del desierto no podría confundirse en primera instancia con lo que hoy sería un revolucionario en pos de una nueva ética, en pos de un hombre nuevo, pero es lo que más se le parece, es una versión primigenia de él. Sus rasgos son de todos modos claramente negativos: desde el comienzo lo gana el irracionalismo fanático, así como toda una serie de "visiones" que son las que desgrana a su paso por caminos y aldeas. Los augurios del "fin del mundo" apa-

recen desde el principio y son, allí, prácticamente los mismos que consigna Da Cunha, pero luego se enriquecen con nuevas versiones sucesivas y cada vez más apocalípticas (en pp. 17, 59, 152). Por ejemplo: "¿Terminaría el siglo? ¿Llegaría el mundo a 1900? El contestaba sin mirar, con una seguridad tranquila y, a menudo, con enigmas. En 1900 se apagarían las luces y lloverían estrellas... En 1896 un millar de rebaños correrían de la playa hacia el sertón y el mar se volvería sertón y el sertón mar. En 1897 el desierto se cubriría de pasto, pastores y rebaños se mezclarían y a partir de entonces habría un solo rebaño y un solo pastor. En 1898 aumentarían los sombreros y disminuirían las cabezas, y en 1899 los ríos se tornarían rojos y un planeta nuevo cruzaría el espacio". Más adelante, cuando la guerra ya está entablada: "La República seguiría mandando hordas con uniformes y fusiles para tratar de prenderlo, a fin de impedir que hablara a los necesitados, pero, por más sangre que hiciera correr, el Perro no mordería a Jesús. Habría un diluvio, luego un terremoto. Un eclipse sumiría al mundo en tinieblas tan absolutas que todo debería hacerse al tacto, como entre ciegos, mientras a lo lejos retumbaba la batalla. Millares morirían de pánico. Pero, al despejarse las brumas, un amaneecer diáfano, las mujeres y los hombres verían a su alrededor, en las lomas y montes de Canudos, al ejército de don Sebastián. El gran Rey habría derrotado a las camadas del Clan, limpiado el mundo para el Señor". Y aún más tarde, cuando la visión paradisiaca deja paso a la intuición de la derrota: "'El fuego va a quemar este lugar', dijo el Consejero, al tiempo que se incorporaba en el camastro... Con los ojos cerrados, sumido en la visión, añadió: 'Habrá cuatro incendios. Los tres primeros los apagaré yo y el cuarto lo pondré en manos del Buen Jesús'". El cuarto "incendio" fue precisamente el que lo abatió.

Las visiones del Fin del Mundo son típicas de los iluminados, de los adivinos, cuando acaban las centurias (hoy estamos a dos décadas de terminar el siglo XX), pero en el caso del Consejero su locura se transformó en acción política y por ende en peligro para el sistema, cuando se opuso a la República identificándola con el Anticristo. La monarquía había abolido la esclavitud, eso era cierto, y la República introducía los impuestos y los censos, eso era también cierto. Impuestos y alcabalas a los seres más pobres de la tierra,

y el censo, tal vez, para regresar a aquella misma esclavitud abolida. Si éstas podían considerarse ideas ingenuas y erróneas sobre las intenciones y propósitos de la República, la verdad es que el nuevo sistema respondió de la peor manera posible como si confirmara los temores: represión a sangre y fuego, y creación también de un nuevo satán, ya que Cantudos se veía como un ardíd de la monarquía y un ejemplo de la intervención extranjera. La política y su escuela tan conocida, la guerra, parece concluir Vargas Llosa, están compuestas sustancialmente de equívocos y estupidez. Así como de los más viles intereses personales de quienes buscan a toda costa el poder. Por eso, una simple reacción anárquica (aunque no anarquista) de los desheredados del sertón y de los místicos de pueblo, llega a convertirse en una "conjura" y en uno de los problemas políticos más graves que enfrentaba el Brasil (se temía, entre otras cosas, un intento separatista por parte de Bahía), para concluir con una carnicería brutal e inútil, el degollamiento de miles de hombres, mujeres y niños; una nueva, reiterada, "matanza de los inocentes".

Entre uno y otro punto de esta estructura básica, Vargas Llosa desenvuelve sus historias. No es nada más interpolarlas; al contrario, ellas son precisamente el motor de su acción, lo que lleva de un desenlace a otro. El virtuosismo técnico de Vargas Llosa es de sobra conocido, y ejemplo singular de un escritor que maneja con tanto despliegue de habilidad y desenvoltura el total de los recursos literarios. Aun cuando en *La guerra del fin del mundo* hay una curiosa contención y el relato explora derroteros realistas mucho más convencionales que los de sus primeras novelas, la verdad es que el tejido de las historias es envolvente y de una fascinante maestría: se narran varias historias alternadas pero nunca llegan a ser absolutas paralelas porque, tarde o temprano, historias, vidas, personajes, se cruzan para fecundarse.

Después de instalar su historia en el sertón, y de hacerla comenzar a girar en torno al Consejero, Vargas Llosa multiplica las perspectivas del relato estableciendo, al menos hasta la mitad de la novela, unos cuantos cursos mayores. Uno, el principal, es la búsqueda del Consejero por Galileo Gall, otro la represión en sus variás etapas: la campaña del Teniente Pires, la campaña del coronel Moreira César. La

Historia, como es sabido, acostumbra arrasar con sus protagonistas, de modo que las últimas doscientas páginas habrán de tener por fuerza a otros personajes en el primer plano narrativo: así, por ejemplo, el "periodista miope" y el Barón de Cañabrava, dos interlocutores en cuyos diálogos intentarán explicarse el fenómeno inicial y el desastre final de Canudos. Cada uno de los personajes tiene un perfil definido y al mismo tiempo representan a las fuerzas sociales e históricas en juego: el anarquismo, con Galileo Gall, era la tendencia revolucionaria e ilustrada de la época, mientras el militarismo siempre ha sido la figura de sí mismo: órgano de la fuerza represora, arma del Estado y de las clases dominantes. El periodista, despolitizado y aún así afanoso de estar en la escena de los hechos, pertenece a la órbita de los opresores y es su informante, quien rinde cuentas a la burguesía sobre la marcha de sus obras. Y, a su vez, el Barón encarna a la monarquía desplazada y obsoleta pero aún capaz, en términos políticos, de sobrevivir gracias a la astucia y a la inmoralidad de la simulación y las componendas. La Historia también obliga a evolucionar al hombre, de modo que no es tan sorprendente (aunque bastante inverosímil) que el "periodista miope" acabe por ser un Discípulo en misión de conservar vivo el evangelio del nuevo Jesús crucificado.

Para mantener la amenidad narrativa a lo largo de más de quinientas páginas, objetivo que claramente se ha planteado Vargas Llosa, hace dar giros imprevisibles y sorprendentes a las vidas de sus personajes. Galileo Gall canjea la orden que lo expulsa del país por la alianza clandestina con el líder republicano y la tarea de llevar armas a los rebeldes, pero es traicionado, víctima de otra conjura mayor que quiere hacer de él una "prueba" de la intervención inglesa. Vive así, desde entonces, la peripecia dramática de un perseguido que no cesa, sin embargo, en el empeño de llegar al Consejero para orientarlo con su 'experiencia' política. El voto profano de castidad hecho diez años antes para consagrarse exclusivamente a la lucha social (él también es un fanático) tiene un fin y una secuela inesperadas: viola a Jurema, la mujer de su guía Rufino, y a partir de ahí el rastreador lo perseguirá implacablemente por el desierto; después de muchas vueltas y un marcado énfasis en los códigos del honor del sertanejo, terminan ambos peleando, agonizantes, en un

lodazal. El episodio es simbólico, en muchos sentidos, de las luchas fraticidas y absurdas, de la eterna animosidad del hombre por el hombre, y de la identidad de los bandos enemigos, sumidos todos por igual en el barro de la creación y de la destrucción. Es por eso que Vargas Llosa no lo resuelve de una sola vez, al contrario, se demora en él y lo reitera como una imagen, onírica, surrealista, una y otra vez en varias páginas del libro. "Jurema sabe dónde ir porque un rumor la guía y, en efecto, a los pocos momentos descubre, en ese sector de la caatinga decorado con uniformes, a Galileo Gall y a Rufino. Tienen el color de la tierra barrosa, deben estar moribundos pero siguen luchando. Son dos piltrafas anudadas, se golpean con las cabezas, con los pies, se muerden y se arañan pero tan despacio como si estuvieran jugando. Jurema se detiene frente a ellos y el caboclo y los yagunzos forman un círculo y observan la pelea. Es un combate que termina, dos formas embarradas, irreconocibles, inseparables, que apenas se mueven y no dan señales de saber que están rodeados por docenas de recién venidos. Jadean, sangran, arrastran jirones de ropas". Más tarde: "De pronto, el forcejeo cesa pues Gall, dando un rugido, rueda a unos metros de Rufino... Rufino se arrastra hacia Gall, muy despacio. ¿Va a llegar hasta él?... Rufino llega junto a Gall, quien trata de clavarle la faca, mientras el pistero lo golpea en la cara. Pero la bofetada pierde fuerza al tocarlo, porque Rufino carece ya de energía o por abatimiento íntimo. La mano queda en la cara de Gall, en una especie de caricia. Gall lo golpea también, una, dos veces, y su mano se aquieta sobre la cabeza del rastreador. Agonizan abrazados, mirándose". (292-4).

La peripecia no acaba y aún otras novedades le depara a Jurema esta caja de sorpresas que es *La guerra del fin del mundo*. En cuanto al "periodista miope", es tal vez el único personaje contemplado con humor; se le caen los lentes cada vez que estornuda y finalmente los pierde, los rompe y se queda ciego, criatura aterrorizada, durante los varios meses de la última campaña, entre los yagunzos que le perdonan la vida por su figura estrafalaria, inútil e indefensa.

Junto a estos personajes, cuyas vidas y caracteres obtienen una atención y un desarrollo privilegiados, hay lo que llamábamos la miriada de historias y episodios, los que le dan el sabor nutrido y variado a *La guerra del fin del mundo*

como una homología de la "variopinta" riqueza de la vida misma. La historia del Beatito que a los quince años conoce al Consejero y gracias a una manda masoquista (anudarse un alambre a la cintura, "lacerándole la carne"), ingresa al círculo íntimo del santón (p. 20). La historia del deforme León de Natuba, "una figurilla entre animal y humana" (p. 105) a quien salva de la muerte el Consejero y lo transforma desde entonces en "el escriba de Canudos" (p. 256), el fiel escribiente atento a las palabras sagradas del mesías para trasladarlas todo tiempo al papel y registrar el nuevo evangelio. La historia de don Joaquín, el párroco de Cumbé, que desafía las órdenes arzobispales para hacerse contrabandista de armas en favor de los Canudos (p. 118). La historia del Circo del Gitano, y la diáspora final de la Mujer Barbuda, el Enano, el Hombre-Araña, y "Juliao, tragador de sapos vivos", ya que "la mala estrella comenzó con la gran sequía, por el empecinamiento del Gitano en no bajar hacia la costa, como le suplicaron los cirqueros" (p. 149). La historia de João Satán, el feroz y vengativo cangaceiro que bajo el influjo espiritual del Consejero se convierte en un honorable servidor de Dios, pautado ese camino por sus diversos apelativos: João Chico, João Rápido, João Cabra Tranquilla, João Satán (p. 67) y al fin, significativamente, João Abade (p. 176). La historia del propio Barón de Cañabrava, cuya mujer nunca supera el dolor por el incendio de la finca señorial y se sume lentamente en la locura y en una relación lesbiana, ambiguamente aludida por el texto, con su criada Sebastiana (pp. 296 y 505). O la historia de João Grande, el esclavo hermoso, fruto de cruces programadas, que asesina brutalmente a su ama y más tarde ingresa, tímido y humilde, a dirigir la Guardia personal del iluminado (p. 36).

Todas estas historias, que son sólo unas pocas espigadas del conjunto, hablan ante todo de transformaciones: el mundo (como la novela) es una realidad en perpetuo cambio, aunque, como presa de un designio inexorable, desde el comienzo se intuya, o se sepa, que la rebelión terminará en fracaso, que la represión dominará al fin, que la República sucesora de la Monarquía es otra estructura más de poder y sus dueños, la burguesía, apenas han cambiado de máscaras. Las tres primeras partes de *La guerra del fin del mundo* se desarrolla en términos predominantemente cronológicos, secuenciales. En cambio la cuarta se abre cuando ya todo ha

terminado y sólo queda reflexionar sobre la historia vivida. Es entonces cuando la ideología, inmersa en los hechos, busca una estructura más racional y discursiva para manifestarse. El Barón y el periodista, el monárquico y el testigo, intercambian ideas, recuerdos, análisis. Y la novela se contempla a sí misma.

3. *Una fe que usted no conoce*

La literatura hispanoamericana de las dos últimas décadas ha visto su historia marcada por la historia misma del continente: represión, dictaduras, genocidio, prisiones, exilios, consecuencias y actos de un militarismo que ha entrado en escena como en los años treinta. Por eso es no sólo válido sino necesario pensar sobre los alcances ideológicos y hasta políticos de *La guerra del fin del mundo*, cuyos referentes verdaderos están desplazados, son indirectos, a diferencia de *Os Sertões* que constituyó una respuesta a su ardidido presente. Incluso, podría decirse, la novela orienta en esa dirección de búsqueda, cuando en el fragmento que utilizo como epígrafe de este artículo, se reconocen los usos diversos del lenguaje: podría estar hablándose de "Dios y del Diablo", por ejemplo, queriendo significar otras antítesis simbolizadas: "justicia e injusticia, libertad y opresión, sociedad emancipada y sociedad clasista". Toda novela es lenguaje que encubre —o revela— lo real porque lo está sustituyendo para hacerlo más claro.

La evolución literaria de Vargas Llosa lo instala desde el inicio en el trasfondo latinoamericano (y hasta hispánico) antes que en el peruano. Es él quien da el salto a lo que podríamos llamar literatura continental y es tal la fuerza de su novedad en 1963, con *La ciudad y los perros*, que se implanta como el escritor más avezado y talentoso, capaz de las mayores pirotecnias técnicas, y renovador por ende de las formas novelísticas, que hace estallar en libros rutilantes como *La casa verde*, incluso *Conversación en La Catedral*. A partir de ese momento, la fuerza agresiva de sus primeras novelas —cuestionadoras de la realidad a la vez que del propio arte de narrar— dieron paso a una narrativa laxa, de entretenimiento y con escasa experimentación formal: *Pantaleón y las visitadoras* y *La tía Julia y el escribidor*. Este periplo es conocido, pero ahora aparece *La guerra del fin del mun-*

do: ¿hasta qué punto el escritor ha vuelto a sus orígenes para retomar la fuerza de indignación y de imaginación perdidas, hasta qué punto está continuando el camino trazado por sus dos últimas novelas?

La respuesta no parece fácil aunque es verdad que *La guerra del fin del mundo* recupera en gran medida aquel brío originario, la voluntad creativa, la tensión de una prosa deslumbrante, en largos trechos de su itinerario. Visto desde un punto de vista estrictamente narrativo, podría decirse que Vargas Llosa sostiene su novela a base de una fresca narrativa y de una constante invención de situaciones, y si esta tensión decae, sólo sucede en el último tercio, donde una vez conocidos los hechos, se entretiene en atar cabos sueltos, revisar el pasado inmediato, elaborar aún algunas historias anecdóticas de los soldados y, ante todo, como señalé antes, enfrentar a dos personajes en un diálogo de interpretación política que tampoco lleva a conclusiones claras. Como si el desmadejamiento histórico que fue el fin de Canudos se trasladara a la propia novela, ésta pierde la orquestada intensidad de sus dos primeros tercios.

Pero no se trata solamente de un análisis textual y estructural porque en definitiva pocos, muy pocos escritores como Vargas Llosa, podrían hacer el milagro de sostener a fuerza de talento y de invención, una obra tan extensa como *La guerra del fin del mundo*. Si comenzamos cotejando esta enorme empresa narrativa con la que le dio impulso, habría que pensar también en cuál es la concepción del mundo que la subyace, y cuál el sentido político de una novela cuyo tema es la rebelión. Da Cunha intentó llevar a cabo una gran reflexión nacionalista, muy amplia y abarcadora, una vez que los hechos habían ocurrido pero aún permanecían frescos en la historia del país. A su vez, Vargas Llosa cuenta con el entorno del presente latinoamericano, ya que su libro no pertenece al género de la novela histórica, y es una verdadera reinención de la realidad, de su y de nuestra realidad. En este sentido, su evolución ideológica —paralela a la evolución novelística, tal vez— nos puede dar la respuesta.

La guerra del fin del mundo no desarrolla una épica "positiva", y tampoco tenía por qué hacerlo, pero la rebelión de los Canudos, inficionada por el fanatismo religioso, instintiva, primitiva y brutal como fue, también constituyó un brote insurgente puesto a quienes coartaban su noción y su vi-

vencia de la libertad. Por eso el anarquista Galileo Gall, "revolucionario y frenólogo", ve en ese brote un movimiento libertador cuya suerte sólo podría beneficiarse por una lúcida conducción política: "estos hermanos, con instinto cierto, han orientado su rebeldía hacia el enemigo nato de la libertad: el poder". Pero "el bandido es un rebelde en estado natural, un revolucionario que se ignora". De la rebeldía a la revolución es necesario dar ese paso que lleve a la reflexión política y al diseño de claros objetivos. Los Canudos nunca los tuvieron, y es significativo que Galileo Gall muriera sin poder llegar a ellos.

No sé si lo pretendió especialmente o no, pero *La guerra del fin del mundo* no alcanza nunca a dar una visión comprensiva, amplia, de lo que es un movimiento liberador en busca de su propia libertad y autonomía. Tal vez porque se impone a sí misma las limitaciones y las subraya: Canudos, en todo momento, es principalmente la empresa de un iluminado, tal vez un demente, y el "misterio" de su carisma o de la atracción que su lucha ejercía, quedan fuera de toda respuesta. El periodista es quien podría dar el testimonio pero lo hace de una manera superficial, inquisidora y desconcertada: "Tiene que haber un convencimiento profundo. Una seguridad íntima, total, una fe que sin duda usted no ha sentido nunca. Yo tampoco... Pero más que en su posible divinidad [del Consejero] he pensado en ese espíritu solidario, fraterno, en el vínculo irrompible que consiguió forjar entre esa gente. Asombroso, conmovedor" (p. 398). Son estas dos sensaciones las que quiere transmitir la novela: asombro y conmoción, así como una secreta, íntima envidia ante una fe que no se posee. Límites, en fin, para una interpretación histórica, política, del impulso revolucionario.

No es un secreto que en los últimos años Vargas Llosa ha manifestado una creciente oposición ideológica a las fuerzas de izquierda, ya sea en América Latina como en Europa. Y una decidida crítica a la "violencia revolucionaria" emprendida como respuesta a la "violencia estructural" de los sistemas. No tan atrás en la historia, en 1978, Vargas Llosa reflexionaba sobre la violencia de izquierda identificándola moralmente con la de derecha y atribuyéndole precisamente el endurecimiento de la represión: "A estas alturas resulta evidente, por los desmentidos que les infligió la realidad, la ilusión de teorías como el foco guerrillero, la pro-

paganda armada y la violencia revolucionaria como única respuesta a la violencia de las estructuras sociales y económicas de los países sudamericanos. Estas tesis no han hecho avanzar la revolución en el continente, y, por el contrario, han disociado de las vanguardias políticas a amplios sectores favorables al cambio, como el campesinado, la clase obrera y las clases medias [...] y contribuido a la proliferación de dictaduras castrenses" ("El homicida indelicado"). *La guerra del fin del mundo* llega ahora como un mentís indirecto a sus ideas explícitas, porque las masas de Canudos respondieron con igual o mayor violencia que sus represores (no en vano los derrotaron tres veces consecutivas). E incluso al saber que su destino era la muerte siguieron reuniéndose, sumando fuerzas con fervor: "La gente trataba de entrar a Canudos, seguían viniendo de todos lados, desesperados, apurados, a meterse en la ratonera, al infierno, antes de que los soldados completaran el cerco. ¿Ve usted? Allí nada era normal".

Mística, fanatismo, "anormalidad" de la conducta, sea la que fuere la explicación de la rebelión de Canudos, o de cualquier rebelión, lo cierto es que Vargas Llosa, a diferencia de Da Cunha, deja de lado lo social, busca la deflación de lo positivo en la rebeldía y presta mayor atención a las intrigas menores, los odios palaciegos, las luchas intestinas por el poder, como determinantes de la acción política. A eso apunta su concepción de la realidad a través de esta otra realidad más perfecta, la ficción. Y si bien *La guerra del fin del mundo* reinstala a su autor entre los mejores novelistas contemporáneos, y es una obra de innegable talento narrativo, al igual que *Conversación en La Catedral* se inicia y acaba en un desconcierto ante la realidad. ¿Qué le haría falta para comprender esa realidad y participar en ella con mayor hondura? Tal vez el mismo "convencimiento profundo", la "seguridad íntima, total, una fe que sin duda usted no ha sentido nunca". Creo que a partir del trasfondo ideológico de *La guerra del fin del mundo*, y precisamente porque es una excelente novela, de un gran poder sugestivo, de un magnetismo de lectura similar al que ejerce el Consejero sobre sus discípulos, no será arriesgado vaticinar que despertará polémica entre los lectores como la metáfora de una realidad política que es. Porque ninguna novela podría hoy aducir inocencia. Y tampoco ninguna lectura. ~

CALDERON FAJARDO O ESE DISTURBIO
LLAMADO MEMORIA /
LUIS FERNANDO VIDAL

Carlos Calderón Fajardo

LA COLINA DE LOS ÁRBOLES. Lima, s. e., 1980.— 163 pgs.

EL QUE PESTAÑEA MUERE Y OTROS CUENTOS. Lima, Ediciones La Vieja Morsa, 1981.— 152 pgs.

Los últimos cinco años han sido muy positivos para el desarrollo de la narrativa en el Perú. No sólo por lo que respecta a la incorporación de nuevos nombres al catálogo de autores, sino porque en estos años aparecen vertientes inaugurales y definitorias, nuevas articulaciones del proceso, nuevos planteamientos escriturales frente a la opción que representaba y representa Mario Vargas Llosa, cuya obra signa toda una época del relato nacional (antes y después de *Conversación en La Catedral*). Es así que se dan las opciones que bien podemos asimilar a lo que significan los trabajos de Alfredo Bryce Echenique y Antonio Gálvez Ronceros, en una primera instancia, y luego, Gregorio Martínez e Isaac Goldenberg. Estos autores señalan nuevas sendas que han redimensionado el proceso narrativo peruano, planteando la reconversión del realismo por la vía de una imaginación más libre y conciente de los límites del mimetismo convencional. También han contribuido a configurar esta situación circunstancias que, por su propia naturaleza problemática, han permitido tomar distancia respecto de estadios anteriores. La frustrada experiencia del reformismo militar, la estirpe y gravedad de la crisis político-económica del sistema capitalista en nuestro país, las posibilidades y las limitaciones actuales de los proyectos de izquierda, entre otros muchos hechos que sería largo enumerar aquí han jugado su papel en el surgimiento de esta suerte de nueva conciencia que rige el trabajo intelectual y artístico del Perú de nuestros días. Por otra parte, el desarrollo cuantitativo y cualitativo de los estudios en materia de sociología, antropología, historia y lingüística han cancelado el circuito de la representación naturalista, por lo cual la invención ha re-

tomado para sí una pretensión totalizadora y la reformulación del realismo, sutilizando, afinando sus recursos y adoptando un discurso en el que ya no hay lugar para ningún tipo de didactismo, por más refinado que éste sea. Además, pese a la crítica situación económica del país y, en cierta forma, como una respuesta al reto del silenciamiento, han surgido espacios de expresión¹ y se han instituido atractivos estímulos pecuniarios y editoriales (Premios de novela José María Arguedas, Gaviota Roja, Universo, José Gálvez; Premios de cuento Copé, Inkarrí, Asociación Universitaria Nisei, Municipalidad de Lima, etc.) que, de una u otra manera, desde sus diferentes y hasta divergentes perspectivas y no empece los riesgos de la asimilación, han gravitado en la reactivación del relato peruano.

Muchos y variados son los nombres y las propuestas de escritura que traen estos tiempos, tantos y tan matizados que parecería que la reactivación fuera a terminar para siempre con la endémica intermitencia del cuento y la novela en el Perú. Podemos afirmar que son cuatro las promociones de escritores que comparten las todavía azarosas oportunidades editoriales, y que el proceso, más allá de lo coyuntural, tiene un vigor que posibilita vaticinios optimistas.²

En este contexto aparece Carlos Calderón Fajardo. Así, en 1980 publica su novela *La colina de los árboles* (Lima, [Talleres Gráficos de la Editorial Salesiana], 163 pp.) y, recientemente, *El que pestañea, muere y otros cuentos* (Lima, Ediciones La vieja morsa, 1981; 152 pp.). Hasta hace poco, Calderón Fajardo era un nombre muchas veces mencionado pese a ser un autor inédito y, en todo caso, una expectativa interesante, acrecentada por las variadas noticias de la ob-

1. Vid. L.F.V. "En torno a las revistas literarias (1975-1979)". En: *Lluvia*. Lima, Año II, N° 5, diciembre de 1979; pp. 47-58.

2. Remito a la información y sistematización subsiguiente contenidas en: Antonio CORNEJO POLAR, "Hipótesis sobre la narrativa peruana última". En: *Hueso Húmero*. Lima, N° 3, octubre-diciembre de 1979; pp. 45-64. Ricardo CONZALEZ VIGIL, "Prólogo" a *Premio Copé de Cuento, 1979*. Lima, Ediciones Copé, [1981]. Miguel GUTIERREZ, "Tierra de caléndula y la renovación del cuento en el Perú". En: *Tierra de caléndula*, de Gregorio Martínez. Lima, Milla Batres Editorial, 1976. L. F. V. "Nuevos narradores peruanos". En: *Lluvia*. Lima, Año II, N° 5, diciembre de 1979; pp. 15-21.

tención de los Premios Unanue, de novela, y el de la Asociación Universitaria Nisei, de cuento (1979), más las Menciones en dos de las Bienales de novela José María Arguedas y en el Concurso Hispamérica de cuento, y el Segundo Premio en el Concurso José Gálvez, de novela. Ahora tenemos todas esas informaciones y sus dos libros, ante los cuales nos encontramos como el lector común que conoce los títulos, los ha leído y únicamente posee la incierta y engañosa referencia de la fecha de su publicación como clave para ordenar las imágenes y los signos que le dicte tal lectura. Sabemos, además, que Carlos Calderón Fajardo nació en Juliaca, en 1946; luego, por una nota en la contratapa de su libro de cuentos, nos enteramos que ha tenido una larga permanencia en Europa y, por amigos comunes, que vivió una corta temporada en Venezuela. Algunos signos de escritura, esas leves huellas del sujeto de la enunciación, hablan de una niñez en Barranco y de otros espacios de memoria, y de otras configuraciones del mundo, cuyas implicancias deseamos describir aquí.

Sin el menor ánimo de incurrir en el gastado tópico del biografismo, empezaremos por señalar algunas curiosas coincidencias del universo representado con la escueta información que poseemos del autor. Son muchos los datos coincidentes e, inclusive, en *La colina de los árboles* el personaje protagónico es nominado Carlos C.³ Por cierto que esto no pasaría de ser una acotación irrelevante y a lo mejor impertinente, si es que no estuviera justificada por un análisis preliminar que descubre una constante personalidad como el perno de conjunción de las virtualidades de la representación y del mensaje narrativos. En primer lugar, diremos que el ejercicio literario de Calderón Fajardo cobra un carácter de discurso reflexivo o, para decirlo con pala-

3. "Ella [la secretaria del nosocomio] leía con sonrisa beatífica. Giró rápidamente; con velocidad de ilusionista, abrió uno de los anaqueles del archivador, el marcado con la letra 'C', y sacó un legajo que supuestamente portaba mi nombre en la portada de un folder de cartulina. Me había estado esperando, ya no había duda posible". *Op. cit.*, p. 92. Y páginas más adelante: "En cambio, la familia de mi padre, vieja familia de gamonales arequipeños, y la de mi madre: la familia tradicional ayacuchana, cuatro siglos peruanos; nacido en un pueblito de Puno, pero con aquel color gris, toda mi vida en Lima". *Ibid.*, p. 123.

bras de uno de sus personajes —Esteban—, es una “meditación artística”. Este hecho confiere, tanto a la novela como a sus cuentos, un marcadísimo carácter digresivo basado en planteamientos eidéticos, en detrimento de la progresión historial. En tal sentido, la obra literaria adquiere una función no solamente catártica, sino también de ordenamiento o reordenamiento de la impronta vital. Esto, en modo alguno, implica afirmar que el espacio narrativo pueda tener un inmediato y cifrado interés individual, ya que, por el contrario, la reflexión que emprende el sujeto de la enunciación —a través de la significativa uniformidad de sus personajes— intenta trascender los límites personales, en la medida en que toca aspectos de nuestra identidad cultural y social. Pero, antes de tratar estos asuntos en detalle, planteemos una segunda cuestión. Esta se relaciona con la puesta en juego de la memoria como instrumento primordial de la representación textual. Memoria que no es únicamente el repertorio de acaecimientos, sino una presencia torturante en su materialización presente y el elemento desestructurador —a nivel discursivo— de la linealidad temporal y la plena articulación lógica de la historia del relato. Añadiremos a lo dicho que la representación, tanto en la novela como en muchos de los cuentos, alude a la problemática de la escritura, no como reflexión colateral o digresión autoral, sino como rasgo central configurador de la conducta de los personajes en cuestión. Estas reflexiones aluden tanto a la funcionalidad atribuida a la escritura, cuanto a lo concerniente a la propia naturaleza de la literatura.

La colina de los árboles toca el problema que se le plantea a Carlos —el personaje central— a su regreso a Lima y, específicamente, a la casa materna, luego de una extensa e intensa experiencia europea. A lo largo del texto, y a partir de este hecho determinante, se establece un conato entre el recuerdo de la casa materna y su situación presente, y el contraste de este pasado y presente y, por ende, de la ciudad y la cultura nativas respecto de la terrible experiencia en el sanatorio austriaco y el contacto con un ambiente cultural que se supone mejor. La acuciante memoria del personaje tropieza a cada momento con los decisivos cambios de una realidad que, paulatinamente, asume caracteres de inquerida. La casa o, mejor, el recuerdo de la casa, que se presupone seguro refugio frente a los temores y las dudas,

como el sitio acogedor a partir del cual reconstruir la identidad personal y cultural extraviadas durante la experiencia europea, al desplazar su pasado en un presente que la hace distinta, genera la angustia existencial y la desagregación de un personaje que termina por enajenar su voluntad al fatalismo de la inidentidad. La búsqueda de una fijeza, de lo indetenido como punto referencial de asilo y consecuente restitución de la seguridad perdida, tropieza con la nada agradable sorpresa de que la casa materna, signo claustral, ha sido alterada en su significación por la muerte del padre, la presencia perturbadora de Leonor y el cambio del decorado y la disposición del dormitorio del personaje, realizado por la madre en obediencia a una supuesta adecuación con sus gustos de escritor. El enajenante sentimiento de extranjería y el germen de la desagregación personal, productos del contacto con una Viena opresiva, el vacío de sus gentes y, sobre todo, el Baumgartenhöhe, se ahondan al sentirse ahora no solamente extranjero en los que fueron sus propios predios, sino fatalmente arrojado a un mundo en el que la descomposición de toda referencia toca al personaje de modo perentorio. El final del tercer cuento de Paulo, con el cual termina la novela, es altamente ilustrativo: "Una forma deteriorada que se seguirá deteriorando, sin que ocurran grandes modificaciones, en la manera como se han organizado las rutinas que forman una red compleja y dentro de la cual yo me encuentro inserto, encerrado" (p. 163).

Tanto en la novela como en la mayoría de los ocho relatos que conforman *El que pestañea, muere y otros cuentos*, es la memoria —en primera persona— el mecanismo que articula los sucesos. Esta fuente, como un bloque impreciso e intermitente, al tomar el control del relato lo somete a sus propios cambios de tiempo y perspectiva, con lo cual en muchos pasajes desarticula la lógica narrativa, y también le inyecta su particular carácter fragmentario. Como señala uno de sus personajes: "...hay en mis recuerdos aspectos más vívidos, más importantes que no he podido olvidar porque algo se ha resistido a olvidar justamente eso. Ya no son ni siquiera contornos indefinidos, diría más bien una vaga sensación al interior de la cual lo que recuerdo se deforma" (*El que pestañea...*, p. 108). Esa mancha difusa que es la memoria, frente a la indesmayable reflexión que es el opuesto intento ordenador, en un contrapunto a nivel textual, vuelve

moroso el relato y digresivo el discurso. Las frases, sobre todo la de los fragmentos iniciales de capítulo o cuento, apuntan en diversas direcciones, ofreciendo información acumulativa dispersa y combinando de manera disímil y no siempre eficaz modos y tiempos verbales.

La memoria, un pasado dinámico y de un flujo perenne sobre la conciencia, entra en contradicción con las virtualidades del presente. Oposición que adquiere matices en verdad desesperantes para gran parte de los personajes de nuestro autor. Primordialmente por la desagregación que significa la ruptura de la correlación que debería existir entre ambos tiempos. La constante interrogación del personaje busca los motivos de tal ruptura, pese a que, en otro nivel, y no precisamente el más deseado y atrayente (el del irremediable cumplimiento de viejas costumbres o su institucionalización, el pasado como una obligación presente), el natural tránsito del pretérito hacia el presente sí se produce, aunque a costa de la desazón o de la angustia. En tal sentido, y de entrada, el memorioso pasado parece cobrar visos nostálgicos que muy pronto se desvanecen ante la primera constatación de su funcionalidad: el presente es degradación en referencia a un pasado. Pero, conforme se penetra en el universo aparentemente idílico del pretérito, se toma conciencia de que allí se es y no se es al mismo tiempo, que de ese desplazamiento cuyas continuidades no siempre son cabales germina la inidentidad. Porque dentro de esa intermitencia acuciante bulle un tiempo también discreto, fragmentado. De ahí la imagen reiterada del cristal trizado: "...somos sonidos que se proyectan, el eco de unos pasos estampados en nuestro patio interior y el rostro se descompone en mil fragmentos, mira: sólo vidrios rotos" (*El que pesa tañea...* p. 133); "Las partes no se unen jamás al todo y el mar frente a nosotros es un lago mudo, repleto de líquenes y medusas, albergando en sus entrañas los cadáveres ahogados. Mi rostro se descompone en mil partes que son los fragmentos de un vidrio roto" (*La colina...* p. 162); "Quería ordenar mis cosas, con la tranquilidad del hombre que se enfrenta a los fragmentos, a la vida que probablemente no volvería a vivir" (íd. p. 19).

El desarrollo de las intrigas es sumamente lento, la tensión histórica de los relatos es muy laxa, primordialmente porque Calderón Fajardo dispone en orden jerárquico privilegia-

do los conflictos interiores de sus personajes protagónicos. Estos, verdaderos agonistas, lejos de configurarse por su actividad, por sus acciones en el marco de la intriga, desarrollan densos y digresivos discursos a través de los cuales abordan la problemática existencial que los obsede. Quizá si uno de los problemas configuradores de este orden de cosas sea el de la identidad, por las variedades que adopta su tratamiento y los sesgos que adquiere la disquisición al respecto. Una de sus configuraciones es la provocada por el contraste cultural en la conciencia difusa. Carlos C., Paulo y Esteban, cada uno a su modo y en su momento, sienten que aquello que puede ser considerado como propio no es más que una impostación, un barniz cultural que resulta de la negación de las propias raíces. Pero, aun estas presuntas raíces no poseen la fijeza de lo poseído, son el territorio de lo inestable: "yo le di a mi turno, una larga explicación de las razones por las cuales yo era un peruano sin ser inca, sin satisfacerla plenamente", dice Carlos. Y Esteban, con dolorosa lucidez, se condeula de la máscara, tentando con esa toma de conciencia la captura de algún hilo integrador: "Y lo volví a repetir, acepté que no me gustaba decirlo, ese lastre que significa haber vivido algunos años sin haber salido del Barrio Latino, de ese limbo de libros robados e ideas prestadas". A esa suerte de oscilación entre la identidad y la inidentidad cultural, corresponde la certeza de una soledad producida por la brecha que separa de los familiares y de los amigos al adquirir una cultura considerada superior y también por el logro de niveles más complejos de pensamiento, todo lo cual, paulatina y paradójicamente, deriva en cierre de las posibilidades de comunicación y, en algún instante, en pérdida de la propia identidad personal, "eso de estar y no estar", aquello de andar "buscando fósforos en la oscuridad". Desencuentro que suele acelerarse al influjo de la agresividad ambiental. Y finalmente, la búsqueda de la imagen del padre, como posibilidad cohesionante; pero, ahí, también, acechante, la inidentidad: el riesgo de repetir, en un fatal *corsi ricorsi*, los pasos del padre, pese a todo, el otro: "Su influencia me seguiría más allá de su muerte, yo repetiría dentro de contextos diferentes y circunstancias disímiles, muchos de los rasgos de su carácter, sentí terror con la sola idea de formar parte de una cadena, de ser un eslabón de hombres casi inválidos para la vida, siempre

medrosos e indecisos"; "Por qué presiento que lo único que haré será repetir infinitamente" (*La colina...* pp. 36 y 39). De ahí esa sutil, pero efectiva agresividad respecto a ese ser cuya presencia arquetípica se intuye (hay que destruir para poder desplegar las posibilidades de ser) o ese enfrentamiento compulsivo en el que la ternura y el odio se debaten desgarradoramente (como el Kleber de "Un verano"). Todo ello más intenso y acuciante en la medida en que la circularidad del tiempo corroe o destruye las formas transitorias de lo esencial, quita sentido a tales instancias que no son otra cosa que manifestaciones fugaces, pálidos reflejos de una entidad superior que se autosatisface: "Pero lo que fue una lucha en reposo terminó siendo la experiencia que nos hizo perder toda solidez. Eramos anacrónicos, sobrábamos, nos había comido el tiempo, nos había devorado la nueva vida, ahora ser digno era otra cosa, mejor dicho, cierto tipo de dignidad ya no importaba. No quedó otra cosa que refugiarse en la meditación artística, aislada, suicida, sin eco, sin propósito, y por supuesto el trago, la bebida, esos whiskicitos tan deliciosos y nostálgicos" (*El que pestañea...* pp. 130-131). Es interesante percibir cómo, a despecho de esa momentánea desazón respecto a lo que significaría la meditación artística, esta reflexión intenta recapturar los sentidos perdidos, reinstalar las imágenes del mundo, soldar las fisuras y construir una explicación para los lapsos de continuidad. Esta reflexión es un presente, el presente más inmediato, la plena conciencia que pugna contra las iniquidades de la memoria, contra la fragmentación que ésta arroja sobre la vida, contra el sinsentido que parecería presidir dichas inconexiones. Esto es, la escritura no sólo como catarsis, sino como un ordenamiento del mundo y ubicación en él: "Parecía previsible, plausible, esperanzador el pensar que yo sería capaz de expresarlo, contar con propiedad, de describir la dimensión en donde nuestra vida se oculta entre sutiles velos convirtiéndose en ficción todo".

Cabe hacer algunas acotaciones que, si bien es cierto, son de índole formal, no por ello dejan de ser atendibles. Calderón Fajardo ha construido un universo narrativo que, a nuestro modo de ver, tiene características y particularidades que globalmente hemos tratado de analizar líneas arriba. Sin embargo, y fundamentalmente por la laxitud de las relaciones intertextuales de los cuentos reunidos en volumen, que-

dan algunos puntos por tratar, indicios de otros universos significativos cuyas relaciones no alcanzamos a percibir del todo. Por ejemplo, el cuento "Eliana y el Tigre del Sur", en nuestra opinión, el más logrado del conjunto, es un texto que difiere mucho de los otros materiales. No solamente porque en él la intriga ocupa el lugar protagónico, como le corresponde en todo cuento, sino que la actitud del narrador es otra: menos dispersa, más comprometida con la configuración accional de la intriga, y con una actitud de matizada ironía. En este memorable relato, todos los sucesos y las acciones de los personajes están en función de un principio integrador, incluyendo la prosa que se desliga de su formulación digresiva, captando dinamismo, plasticidad, ritmo continuo. Quizá lo que una este relato a los otros y lo haga merecedor de esa solidaridad que, en los actuales momentos, requerimos de todos los textos reunidos en libro, sea la recurrente presencia del tiempo, actante primordial en el universo narrativo de nuestro autor.

Calderón Fajardo trae a la narrativa peruana una prosa densa y reflexiva, un relato disquisitivo y de muy lenta movilidad historial. La actuación de sus personajes es poco escénica, ellos son conciencias que se debaten en problemas existenciales. Y en ese aspecto, su escritura guarda parentesco con la de Vargas Vicuña, aun cuando la espiral digresiva en Calderón Fajardo es ostensiblemente más conceptual y comporta un mayor control de la efusión lírica. El discurso de uno de sus personajes es ilustrativo: "Sólo me interesa escribir como si estuviera hablando, hablando con alguien que buscara entrelíneas lo que yo quería decirle". Pero esa excesiva distensión de la intriga, provocada por una pretensión tal, tiene un alto riesgo: la pérdida de la intensidad del relato y el consecuente descenso del interés. Bueno es recordar que la intriga argumental fija al lector en la interioridad textual, lo predispone para la recepción de los mensajes, "anula su circunstancia", como quiere Cortázar, posibilitando una comunicación más inmediata e intensa. Sobre todo si de lo que se trata es un cuento. Aunque, claro está, habría que partir del diseño del tipo de lector que presuponen los signos de lectura, para evaluar más cumplidamente las intenciones de nuestro autor.

El balance que ofrece a nuestro análisis este universo es desigual. Por un lado, el contrapunto conceptual se ubica no

solamente en un nivel privilegiado dentro del universo de nuestro narrador, sino que, más allá de su función retardante de la dinámica historial, es ciertamente adecuado para la dación de situaciones de abismamiento existencial. Pero, también hay que decirlo, estos conflictos se nos aparecen anacrónicos y con marcada proclividad decadente. Sobre todo si partimos del análisis del desarrollo de las contradicciones en la sociedad de base y los consecuentes niveles de conciencia del público lector peruano. Y más si tomamos en cuenta las resoluciones que, en el interior del proceso narrativo peruano, para seguir remitiendo al contexto inmediato, aporta el ya mencionado Vargas Vicuña a problemas existenciales homólogos. Afirmamos esto porque toda obra concierta relaciones significativas con diversos contextos, desde el momento mismo de su producción. Indicaremos, por otra parte, que la legibilidad del discurso se ve interferida a ratos por la iterativa digresión, como por la débil funcionalidad atribuida a los segmentos de la historia, por lo demás, exageradamente distanciados y con nexos integradores muy laxos. A ello debemos sumar la no siempre feliz articulación verbal, la disfunción de las pausas, la dispersión informativa de los periodos oracionales (correlato de la tendencia digresiva). En suma, creemos que aguardan por Calderón Fajardo importantes problemas, pero, también, que existen algunas sendas que su propia obra señala. Pensamos que "Elia y el Tigre del Sur" constituye una posibilidad altamente productiva que, si se ahonda en sus perspectivas de desarrollo, permitirá el rescate de su autor de los vericuetos existenciales, de túneles y de laberintos y lo pondrá de cuerpo entero frente al análisis de hechos más trascendentes, más concretos y reveladores. Salvo mejor parecer.

~

BIBLIOGRAFÍAS / GUIA DEL BOLETIN
TITIKAKA (PUNO, 1926-1930)* /
MIGUEL ANGEL RODRIGUEZ REA

TOMO II. Nº XXV. DICIEMBRE DE 1928

- Bustamante y Ballivián Enrique. *Los ríos chuches*, p. 1.
Poesía. [205]
- Confesiones de izquierda. Con el poeta Emilio Armaza*, p. 1. [205]
Entrevista.
Acompaña al texto una ilustración de Armaza firmada por Lázarte.
Contiene: ¿Qué tendencia literaria predominante constata usted en el momento actual del continente?— ¿Cree Ud. que la literatura indoamericana tiene algún sentido político militante?—¿Qué trascendencia concede usted a revistas del tipo de *Amauta* en el Perú y *Ariel* en Honduras?— Particularmente a nuestro caso, ¿qué opinión le merece la tendencia andinista y dónde cree que tiene su manifestación característica?— Su opinión del indio. ¿Existe el indio puro? ¿Somos un pueblo de mestizos o criollos?— ¿Qué lineamientos tiene, a su juicio, la cuestión social del Perú? [206]
- Chuiwanqa, Francisco. *Ortografía indoamericana*, pp. 1-2. [207]
Carta dirigida a Gamaliel Churata, el 22 de diciembre de 1927, desde Lampa, sobre la nueva ortografía.
- Estrella Omar. *Puna*, p. 2. [207]
Poesía.
- [208]
- * Véase la primera parte y la introducción a esta *guía* en nuestro número anterior.

- Camaliel Churata. *El kamili*, pp. 2-4.
 Relato con reflexiones sobre lo andino. Incluye al final un
 vocabulario quechua.
 Reimpreso de *Mundial* (Lima, N° 424, 28 de julio de 1928,
 pp. [114-116]). [209]
- Jaika, Mateo. *Sirena encantadora*, pp. 3-4.
 Cuento. [210]
- More, Ernesto. *Andina*, p. 3.
 Cuento. [211]
- Nava, Dante. *Maliquita*, p. 3.
 Poesía. [212]
- Nuestros canjes*, pp. 1-3.
 Reseña a las siguientes revistas: *Izquierda* (Montevideo), *Vo-*
luntad (Guayaquil), *Chirapu* (Arequipa), *México* (México), *La*
Sierra (Lima), *Indo-América* (Santiago de Chile), *Vida Feme-*
nina (Montevideo), *Tribuna del Magisterio* (Buenos Aires),
 1928.- *Revista de Avance* (La Habana), *Mercurio Peruano* (Li-
 ma), *Andarivel* (Santiago de Chile), *Kuntur* (Cusco), *Sagitario*
 (Santiago de Chile), e *Ídearium Pedagógico* (Arequipa). [213]
- Peralta, Alejandro. *Allin kapak*, p. 4.
 Poesía. [214]
- Peralta V., Antero. *Paisaje sediento (En Nazca)*, p. 4.
 Poesía. [215]
- TOMO II. N° XXVI. ENERO DE 1929
- Arráiz, Antonio. *Cuando los veteranos*, p. 1.
 Poesía. [216]
- Basadre, Jorge. *El mito de la Perricholi*, pp. 1-2.
 Ensayo. [217]
- Bolaños, Federico. *El alma proletaria*, p. 3.
 Poesía. [218]
- Cadenazzi, Edgarda. *Canción por mi muerta*, p. 2.
 Poesía. [219]
- Canut de Bon, Barack. *Adversidad*, p. 1.
 Poesía. [220]

- Casanovas, Martí. *La nueva pintura de México; testimonio de cultura indoamericana*, p. 1. [221]
- Confesiones de izquierda. Con M. Segundo Núñez Valdivia*, pp. 2-3.
- Entrevista.
- Acompaña al texto un dibujo de Núñez firmado por Joaquín Chávez.
- Contiene: ¿Cómo enuncia usted el problema peruano de mayor y más inmediata importancia?— ¿Concede que el fenómeno estético denominado andinismo tenga raíz crematística?— Su opinión respecto del estado actual del indio.— ¿La Sierra, considerada factor de cultura, influye en la formación de un concepto de nacionalidad?— ¿Cuáles cree que son, a su juicio, las obras de especulación o de estética que mejor se aproximan a la expresión de nacionalidad?— ¿Conceptúa que la actividad ideológica novísima del Perú nos lleve a la formación de un partido orgánico que tomara a su cargo, en plazo no lejano, la dirección del país?— ¿Qué piensa usted de las nuevas generaciones del Perú? [222]
- Ferreiro, Alfredo Mario. *Poemas de la ciudad llovida*, p. 2.
- Bajo este epígrafe se incluyen tres poesías, "Lluvia", "Asfalto mojado" y "Horizonte cerrado". [223]
- Kunurana, D. *La phasña*, p. 1.
- Xilografía. [224]
- Marín, Juan *Oceánica*, p. 2.
- Poesía. [225]
- Peña Barrenechea, Ricardo. *Afiches*, p. 4.
- Poesía. [226]
- Periódicos. Libros. Revistas. Comentariós*, p. 4.
- Reseña a las siguientes revistas: *Nuevos Rumbos* (Santiago de Chile), ¡30-30! (México), *Cartel 7* (Buenos Aires), *Norte-Este-Sur-Oeste* (Veracruz, México), *Renovación* (Buenos Aires), *La Gaceta del Sur* (Rosario, Argentina), *Attusparia* (Huaraz), e *Indoamérica* (México). [227]
- Portal, Magda. *El nuevo poema y su orientación hacia una estética-económica*, pp. 3-4.
- Fragmento de su libro del mismo título publicado por Ediciones Apra, en México, en 1928. [228]

- Sosa, Florentino. *Siluetas de mamaquna*, p. 3.
Ilustración. [229]
- Suráh, Zaida. *Kaleidoscopio*, p. 1.
Bajo este epígrafe incluye dos poesías, "Aldea" y "Metrópoli". [230]
- Tronkoso, Arturo. *Partida*, p. 2.
Poesía. [231]

TOMO II. Nº XXVII. FEBRERO DE 1929

- Azócar, Rubén. *Poemas*, pp. 1-2.
Bajo este epígrafe incluye dos poemas en prosa, "Calendario" e "Himno".
"Calendario" se publicó antes en *Amauta* (Lima, Nº 6, febrero de 1927, pp. 31-32). [232]
- Bolaños, Federico. *Poema*, p. 4.
"Voy convoyando tu recuerdo / Por el continente amarillo de mi pena". [233]
- Espinosa, Eloi. *Epistolario lírico*, p. 2.
Poesía. [234]
- Huaco, Víctor M. *La exposición de Manuel Alzamora y su arte vernáculo-plebeyo*, p. 2.
Manuel Alzamora, pintor arequipeño. [235]
- Libros. Periódicos. Revistas. Comentarios*, p. 4.
Reseña a las siguientes revistas: *Confederación Obrera* (Guayaquil), *La Semana* (Guatemala), *Les Etudiants Nouveaux* (Paris), *Revista Mexicana de Economía* (México), *Boletín de Criminología* (Lima), *Monde* (Paris), *Aurea* (Buenos Aires), *Anales de Instrucción Primaria* (Montevideo), *Cultura Venezolana* (Caracas), *Circunvalación* (México), *Les Documents Politiques, Diplomatiques et Financiers* (Paris), *Archipiélago* (Santiago de Cuba), *Pluma* (Montevideo), y *El Tiempo* (Guatemala). [236]
- Lucifer, Charles. *Presence*, p. 4.
Poesía.
Texto en francés. [237]
- Mamani, Inocencio. *Lekechuqunas - Los lekechos*, p. 1.
Poesía.

- Antes del título: La nueva poesía quechua.
 Texto bilingüe, quechua-castellano. [238]
- Marín, Juan. *Looping*, p. 3.
 Poesía. [239]
- Miró Quesada, César Alfredo. *Poema dígit*, p. 4. [240]
- Ordóñez, Pastor. *Marcelino Kanawari*, p. 1.
 "El trabajo que insertamos es la interesante narración de un
 hecho real, acaecido en esta ciudad no más de diez años ha.
 No es un cuento". [241]
- Pérez Concha, Jorge. *Hetaira*, p. 2.
 Poesía. [242]
- Rokha, Pablo de. *Suramérica (Fragmento)*, pp. 3-4.
 Prosa. [243]
- Seminario de cultura peruana*, p. 3.
 "El seminario que ha instalado sus células en Puno, Arequi-
 pa, Lima, se propone el estudio de problemas nacionales en
 forma intensiva y metódica, siendo, su labor, por este motivo,
 una de las más interesantes del Perú actual".
 Incluye cuestionarios de preguntas sobre la materia: N° 1:
 Comunidades indígenas; N° 2: Peruana propiedad indígena;
 N° 3: La "hacienda" o "finca"; N° 4: "Costa"; [N° 5]:
 "Sierra"; [N° 6]: "Región de los bosques"; [N° 7]: Orientacio-
 nes generales. [245]
- TOMO II. N° XXVIII. MARZO DE 1928
- Brum, Blanca Luz. *Lunas mansas*, p. 3.
 Poesía. [246]
- Celedón, Pedro. *Poemas*, p. 1.
 Incluye dos poemas en prosa, "El asesino" y "El meteoro". [247]
- Clemencia, María. *Grabado*, p. 1.
 Ilustración. [248]
- Chávez. *El balsero*, p. 4.
 Ilustración. [249]
- Gamaliel Churata. *Trenos del chio kori*, p. 3.
 Prosa. [249]

- Leiton, Roberto. *Aguafuertes*, p. 2.
 Cuento.
 De su *Superchería* (Potosí, 1928). [250]
- León, Miguel Angel. *Acotaciones vanguardistas*, p. 3.
 Comentario a las revistas *Timonel* y *Rascacielos*. [251]
- Mendoza, Vicente. *Beligerancia indigenista*, pp. 1-2.
 Ensayo.
 "Nos complace extractar interesantes fragmentos de un discurso leído por Mendoza, en Huancané...". [252]
- More, Ernesto. *Poema*, p. 4.
 "Ayer, a media noche, / cuando vino a buscarme". [253]
- Nava, Dante. *Interrogación*, p. 4.
 Poesía. [254]
- Oquendo de Amat, Carlos. *Film de los paisajes*, p. 4.
 Poesía. [255]
- Ortiz Salaregy, Juvenal. *Poema*, p. 4.
 "Yo respiro, respiro. / Mis pulmones la luna". [256]
- Peña Barrenechea, Ricardo. *Afiches*, p. 3.
 Poesía. [257]
- Peralta, Alejandro. *El indio desertor*, p. 2.
 Poesía. [258]
- Periódicos. Libros. Revistas. Comentarios*, p. 4.
 Reseña a las siguientes revistas: *El Estudiante* (La Habana), *Semáforo* (Jalapa, México), *Waraka* (Arequipa), *Horizonte* (Jalapa, México), *Riccay* (Chavín), *Riyaiki* (Huaraz), *Kuntur* (Sicuani), *Pulso* (Buenos Aires [Director: Alberto Hidalgo]), *Motocicleta* (Guayaquil), *Cosmos* (Chihuahua, México), y *Rendición* (Guadalajara, México). [259]
- Primera exposición de pintura Titikaka. Invierno de 1929*, p. 4.
 Aviso de la exposición a realizarse organizada por el *Boletín Titikaka*, "porque, seguramente, es la primera vez que se hará exposición de esta especie respondiendo a un principio de unidad". [260]

TOMO II. N XXIX. ABRIL DE 1992

- Aguirre, Junio. *Hoces del viento*, p. 2.
Poesía. [261]
- Buitrago, Guillermo. *El problema edilicio*, p. 2.
Ensayo sobre "el retorno a nuestra estética inicial, sencilla y humilde, verdadera en su más hondo sentido" de la arquitectura precolombina. [262]
- Bustamante y Ballivián, Enrique. *La macumba zambumba de Muri-
llo Araujo*, p. 3.
Poesía. [263]
- Castro, Manuel de. *Instante*, p. 2.
Poesía. [264]
- Espinosa, Angel. *Pero habrá un día*, p. 1.
Poesía. [265]
De su *Mural*.
- González, María Rosa. *El caso de Blanca Luz*, p. 1.
Cuento. [266]
- Gutiérrez, Antonia. [Ilustración], p. 1.
"Madera". [267]
- Kunurana, D. *El ángel, el kirkincho y la estrella*, p. 1.
"Madera". [268]
- Magariños Usher, Renée. [Ilustración], p. 4.
"Li[nóleo]". [269]
- Martelli, Sixto. *Elogio de la mujer*, p. 2.
Poesía. [270]
- Peralta, Alejandro. *Brunilda*, p. 3.
Poesía. [271]
- Periódicos. Libros. Revistas. Comentarios*, pp. 3-4.
Reseña a los siguientes libros: *Mariano José de Arce* de Raúl Porras Barrenechea; *El departamento de Puno* de Emilio Romero; *Se han sublevado los indios* de Luis Alberto Sánchez; y *Equivocaciones* de Jorge Basadre. "Los profesores chilenos", es un comentario —incluido al final— sobre los profesores deportados de Chile y que trabajan en toda América. [272]

- [272]
 Seoane, Manuel A. *La emoción deportiva*, pp. 2-3.
 Ensayo.
- [273]
 Vásquez, Emilio. *La canción de Brunilda*, p. 1.
 Poesía.
 Dedicatoria: A Peralta, Camacho, Jaika, Kunurana, que supieron de SU espíritu; a Pacho, Aweranka, Mamai, la muchedumbre, la legión de orkopatas que vivieron la bondad creadora de su alma. . . Al serenamente maravilloso espíritu. . .
- [274]
 Verdie, Julio. *Adóptico cielo*, p. 2.
 Poesía.
- [275]
 Zairilli, Humberto. [*Del Libro de imágenes*], pp. 1-2.
 Incluye cinco poesías del libro mencionado: "Destino", "Ciudad de Montevideo", "Mi abanico de caminos", "Oración a la primera estrella de la tarde", y "La mujer encinta".
- [276]
 TOMO II. Nº XXX. MAYO DE 1929
- Andrade, Mario de. [*De Clan do Jaboti*], p. 2.
 Incluye dos poesías del libro mencionado: "Sambinha" y "Moda dos quatro rapazes".
- [277]
 Cardoza y Aragón, L. *Epifanía de Mazda*, p. 1.
 Poesía.
- [278]
 Chávez. *El escritor aymara Mateo Jaika*, p. 3.
 Ilustración.
- [279]
 González, Carlos Alberto. *Poemas*, p. 2.
 De su *Vértices iluminadas* incluye tres poesías, "7", "9" y, "10".
- [280]
 Kunurana, D. [*Ilustración*], p. 1.
 "Xil[ografía]".
- [281]
 ———. [*Ilustración*], p. 2.
 "Xil[ografía]".
- [282]
 Mercado, Guillermo. [*De Un chullo de poemas*], p. 3.
 Incluye tres poesías del libro mencionado: "Puerto", "Mañana de novios", y "Vértice".
- [283]

- Miró Quesada, César A. *Conciencia de la angustia*, p. 2.
Poesía.
De su *Canto del arado y de las hélices* (Buenos Aires, 1929). [284]
- Peña Barrenechea, Ricardo. *Para la niña que huye con su dorado rabo de lagartija*, p. 3.
Poesía. [285]
- Peralta Basques, Antero. *Por la humanización del vínculo sexual*, pp. 1-2.
"El jugoso capítulo que enseguida insertamos, corresponde a la tercera parte de un libro de Peralta Basques que estudia, amplia y documentalmente, el inquietante tema del amor. Este libro fue presentado como tesis para optar el título de abogado en la Universidad de Arequipa; y mereció el honor de ser rechazado so capa de su excesiva libertad. Honra a Peralta la anécdota y dibuja con tono recio el carácter medioeval de ese instituto". [286]
- Periódicos. Libros. Revistas. Comentarios*, p. 4.
Reseña a los siguientes libros: *Aguafuertes* de Roberto Leiton; *A iluminação da vida* de Murillo Araujo; *La literatura peruana* de Luis Alberto Sánchez; *Los gemidos* de Pablo de Rokha; *México Soviet* de Julio Caldas; *México revolucionario* de Oscar Tenorio; y *Siete ensayos de la realidad peruana* de José Carlos Mariátegui. [287]
- Sánchez, Luis Alberto. *La Sierra*, pp. 2-4.
Fragmento de su libro *La literatura peruana* (Lima, Ediciones "Perú", 1928). [288]
- Varallanos, Adalberto. *Corta distancia*, p. 2.
Poema en prosa. [289]
- TOMO II. Nº XXXI. JUNIO DE 1929
- Corretjer, Juan Antonio. *Regresemos a la montaña*, p. 4.
Poesía.
De la revista *Indice*. [290]
- Guevara Pérez, R. *Un crimen de Gerardo Machado*, p. 4.
Gerardo Machado, Presidente de Cuba.
Sobre el secuestro y muerte de Francisco Laguado Jayme, estudiante venezolano. [291]

- Jaika, Mateo. *El ajjachiri*, pp. 1-2.
Cuento. [292]
- Kunurana, Diego. [Ilustración], p. 3.
"Xil[ografía]". [293]
- . *Simbolismo tiawanaqu*, p. 1.
"Xil[ografía]". [294]
- Sosa, Florentino. [Ilustración], p. 4.
"Xil[ografía]". [295]
- Suráh, Zaida. *Poema*, p. 2.
De su *Siete palabras de una canción ausente* (Chile, 1929).
"Déjame así. / Pequeña luz en la alta sombra, a tientas". [296]
- Vásquez, Emilio. *Plan: programa de la escuela ambulante indígena de Ilave*, pp. 2-4.
"El poeta y profesor D. Emilio Vásquez, plantea en el presente trabajo —que desgraciadamente publicamos fragmentado— la creación de escuelas ambulantes, únicas, a nuestro juicio, que beneficiarán inmediatamente al campesinado y ganadero de la pampa y la cordillera, alejados de todo centro urbano con muchas leguas de caminos acérrimos sólo practicables para ellos, constantes dominadores de la Naturaleza". [297]

TOMO II. N° XXXI. JULIO DE 1929

- Aweranka, Eustakyo R. *A mi hermana Brunilda en la pampa de Yana-Oko*, p. 2.
Antes del título: Poesía neo-keshwa.
Texto bilingüe, quechua-castellano. [298]
- Camacho, Benjamín. *Hacia una música nacional*, pp. 3-4.
Ensayo. [299]
- Canut de Bon, Barack. *Poemas*, p. 3.
Incluye tres poesías, "Tu cuerpo entre mis brazos", "Caminando", y "Melodía azul". [300]
- Clemencia, María. *La sacra familia*, p. 1.
Ilustración. [301]

- Kunurana. *Retrato*, p. 2.
"Madera". [302]
- López, Enrique. *Poemas del Chakawayo*, p. 3.
Incluye dos poesías sin títulos. [303]
- Mariátegui, José Carlos. *Preludio del elogio de El cemento y del realismo proletario*, p. 1.
Dedicatoria: A Blanca Luz Brum.
Reseña a la novela de Fedor Gladkov.
También se publicó en *Repertorio Hebreo* (Lima, Año I, Nos. 3-4, Julio-Agosto de 1919; *Repertorio Americano* (San José, Costa Rica, t. XIX, N° 20, 23 de noviembre de 1929, p. 317); y *Variedades* (Lima, Año XXVI, N° 1140, 7 de enero de 1930, pp. 3-4). [304]
- Palacios, Julián. *La pedagogía de Mayku Qqapa y Mama Ojllu (Apuntes)*, pp. 1-3. [305]
- Pavletich, Esteban. *Una nueva concepción del Estado*, p. 3.
Ensayo.
El texto viene acompañado de una fotografía de Pavletich con la siguiente leyenda: *Esteban Pavletich vistiendo el traje que ilustró el apostólico Emiliano Zapata.* [306]
- Valcárcel, Luis E. *Sobre peruanidad*, p. 4.
Ensayo. [307]
- Varallanos, José. *Foto, instante, recuerdo*, p. 3.
Poesía.
De su *Dulce abecedario.* [308]
- TOMO II. N° XXXIII. AGOSTO DE 1929
- Buitrago, Guillermo. *Jesús*, p. 2.
Poesía. [309]
- Chávez, Joaquín. *[Ilustración]*, p. 1.
"Xil[ografía]". (310)
- Gustanalva. *Puerto*, p. 2.
Poesía. [311]
- Jawarina, Lima. *Cantares libres*, p. 1.
Poesía. [312]

- Julián Petrovick. *Interpretación de Rusia a través del diario del alumno Kostia Riabzev de Nicolai Ognief*, pp. 1-2.
Comentario a la novela de N. Ognief, *El diario de Kosta Riabzev*. [313]
- M. C. *Poema de las tardes que quedaron en el recuerdo*, p. 2. [314]
- Maurat Caamaño, A. *Pastor de pájaros*, p. 2.
Poesía. [315]
- Mercado, Guillermo. *Aldea*, p. 2.
Poesía. [316]
- Pavletich, Esteban. *La significación auténtica de Emiliano Zapata*, p. 2.
"Del ensayo *La revolución mexicana, revolución socialista?*, truncada en su publicación en la revista *Amauta* de Lima, por clausura de ésta". [317]
- Periódicos. Libros. Revistas. Comentarios*, pp. 2-4.
Reseña a los siguientes libros y revistas: *Libro de imágenes* de Humberto Zairilli; *El hombre del Ande que asesinó su esperanza* de José Varallanos; *Parábolas del Ande* de Nazario Chávez Aliaga; *Cantos del arado y de las hélices* de César Alfredo Miró Quesada; *Proa de estrellas* de Ramón M. Díaz; *Barajas* de Carlos Gómez Cornejo; *Naípe Adverso* de Julián Petrovick; *Adóptico cielo* de Julio Verdie; *Vértebra iluminadas* de Carlos Alberto González; *Brújula* de Omar Estrella; *Looping* de Juan Marín; *El hombre de estos años* de Serafín Delmar; *País blanco i negro* de Rosamel del Valle; *Raza negra* de Ildefonso Pereda; *Los adioses* de Carlos Sabat Er casty; *Pájaro que no vino de la noche* de J.C. de Cunha Dotti; *Nueva Revista Peruana* (Lima); *Hero* (Sanctis, Espiritus, Cuba); *Nativa* (Buenos Aires); *Boletín de Estadística Municipal* (Potosí, Bolivia); *Revista de Educación* (Santiago de Chile); *Crisol* (México); *Atenea* (Concepción, Chile); y *Síntesis* (Buenos Aires). [318]
- Pukara, Sergio. *Waira*, p. 3.
Poesía. [319]
- Suráh, Zaida. *Poema*, p. 3.
"Un destino, en verdad. / Alguna vez un árbol emperlado de trinos". [320]

Un nuevo poeta andino, p. 4.

Bajo este epígrafe se publican cuatro poesías de Daniel Arta ("En las pampas", "Dolor ausente", "Ande", y "Pichitanka").

[321]

TOMO III. Nº XXXIV. [1930]

Chávez, Joaquín. *José Carlos Mariátegui*, p. 4.

Ilustración.

[322]

Choke, Blas. *Letanía*, p. 3.

Poesía.

[323]

Estrada, Demetrio. *El mejor homenaje*, p. 3.

Subraya la condición de "marxista convicto y confeso" de José Carlos Mariátegui.

[324]

Los estudiantes puneños y José Carlos Mariátegui, pp. 2-3.

Bajo este epígrafe se incluyen comentarios de Ricardo Cuentas ("Mariátegui"), Alvaro Pilco ("Mariátegui"), y Enrique Cuentas ("Cenotafio").

[325]

José Carlos Mariátegui, fallecido en Lima el 16 de abril de 1930, p. 1.

Sobre el homenaje de la presente edición del *Boletín Titikaka*; y del homenaje tributado por la Asociación de Estudiantes Indígenas, de Puno, en la que Gamaliel Churata dictó la conferencia "Episodio vanguardista de Indoamérica".

Acompaña al texto una xilografía de Mariátegui firmada por Daniel Kunurana. Se incluye, finalmente, el texto del telegrama enviado a la viuda de Mariátegui.

[326]

José Carlos Mariátegui y los militantes de izquierda pp. 3-4.

Bajo este epígrafe se transcriben comentarios de Vladimiro Bermejo ("José Carlos Mariátegui"), Darío Palacios ("Mi homenaje a Mariátegui"), J.C. Guerrero ("José Carlos Mariátegui" Remitida desde Berlín), Alejandro C. Cornejo ("José Carlos Mariátegui"), y Esteban Pavletich ("José Carlos Mariátegui" De una carta remitida desde la Penitenciaría de México).

[327]

Kunurana. [Ilustración], p. 3.

"Xil[ografía]".

[328]

Mendoza Díaz, Vicente. *Alrededor de José Carlos Mariátegui*, pp. 1-2.

[329]

- Peralta, Alejandro. *Elegía proletaria*, p. 2.
Poesía. [330]
- Los profesores del departamento y la muerte de Mariátegui*, p. 4.
Bajo este epígrafe se transcriben comentarios de Julián Palacios ("Idealista de verdad"), Humberto Paca ("Homenaje"), Emilio Vásquez ("Perfil de José Carlos Mariátegui"). [331]
- Serrano, Samuel. *José Carlos Mariátegui*, p. 4.
Poesía. [332]
- Sosa, Florentino. *José Carlos Mariátegui*, p. 3.
Ilustración. [333]
- Tapia, Fernando. *La obra nacionalista de José Carlos Mariátegui*, p. 2. [334]
- 3 poemas vernaculares en la muerte de Mariátegui*, p. 4.
Bajo este epígrafe se incluyen poesías en lengua quechua de Eustakio R. Aweranka ("Jarawi"), Inocencio Mamani ("Yachay niyojj jatun maestruyman"), y Manuel Kamacho Allqa ("Mariátegui, amauta"). [335]
- Valdivia Dávila, Víctor. *Universalidad ideológica de Mariátegui*, p. 1. [336]

INDICE TEMATICO

ARTE

78, 94, 99, 100, 112, 119, 139, 150, 196, 221, 235, 260, 262

EDUCACION

297, 305

ENTREVISTAS Y REPORTAJES

2, 206, 222

ILUSTRACIONES

29, 55, 58, 65, 84, 91, 97, 103, 133, 143, 181, 183, 199, 206, 224, 229, 247, 248, 267, 268, 269, 279, 281, 282, 293, 294, 295, 301, 302, 310, 322, 328, 333

LINGUISTICA

124, 126, 207

LITERATURA HISPANOAMERICANA*Cuento* (textos) 55, 250, 266*Ensayo* (textos) 137, 150, 166, 178, 182
(reseñas) 93, 287*Poesía* (textos) 4, 5, 9, 13, 23, 27, 30, 32, 33, 37, 38, 40, 45, 50, 60, 61, 63, 69, 71, 72, 79, 81, 82, 87, 90, 95, 102, 104, 106, 118, 121, 123, 125, 128, 132, 134, 135, 141, 146, 149, 152, 155, 156, 160, 163, 168, 170, 175, 176, 177, 179, 184, 187, 188, 194, 197, 200, 204, 208, 216, 219, 220, 223, 225, 230, 231, 232, 237, 239, 242, 245, 246, 256, 261, 264, 265, 270, 275, 276, 277, 278, 290, 296, 300, 309, 311, 312, 314, 315, 320

(reseñas) 15, 24, 35, 42, 68, 80, 130, 147, 164, 185, 318

LITERATURA PERUANA*Cuento* (textos) 162, 210, 211, 292

(reseñas) 15

Ensayo (textos) 59, 99, 108, 115, 117, 127, 142, 153, 167, 171, 217, 228, 252, 273, 286, 288, 292, 304, 206, 307, 324, 239, 334, 336

(reseñas) 64, 133, 272, 287, 317

Novela (reseñas) 114, 313*Poesía* (textos) 16, 22, 26, 31, 41, 43, 44, 48, 49, 57, 67, 70, 75, 76, 77, 92, 96, 101, 107, 109, 111, 113, 116, 120, 122, 129, 138, 140, 144, 148, 154, 158, 161, 165, 169, 174, 180, 186, 189, 190, 191, 195, 202, 205, 212, 214, 215, 218, 226, 233, 234, 240, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 271, 274, 280, 283, 284, 285, 289, 303, 308, 316, 319, 321, 323, 330, 332

(estudios) 108, 117, 151

(reseñas) 1, 8, 10, 11, 12, 18, 19, 20, 21, 25, 28, 29, 34, 35, 36, 39, 51, 53, 62, 68, 73, 85, 86, 136, 164, 185, 198, 318

Poesía quechua (textos) 145, 238, 298, 335*Relato* (textos) 52, 209, 241, 249**MISCELANEA**

3, 6, 7, 10, 17, 66, 74, 83, 88, 89, 93, 98, 103, 105, 110, 131, 157, 159, 173, 193, 203, 243, 244, 291, 325, 326, 327, 331

MUSICA

299

REVISTAS HISPANOAMERICANAS*Reseñas* 39, 47, 56, 172, 192, 201, 213, 227, 236, 259, 318**REVISTAS PERUANAS***Reseñas* 39, 153, 201, 213, 227, 236, 251, 259, 318

INDICE ONOMASTICO

- Abril, Xavier 140
 Aguirre, Junio 261
 Aguirre Morales, Manuel 114
 Alzamora, Manuel 235
 Andrade, Mario de 277
 Aragón 326
 Arce, Mariano José de 272
 Arguedas, Alcides 10
 Armaza, Emilio 2, 3, 10, 12, 206
 Arráiz, Antonio 87, 88, 187, 216
 Arteta, Daniel 321
 Avila 326
 Aweranka, Eustakio R. 274, 298, 326, 335
 Azócar, Rubén 33, 170, 232
 Barrenechea, Ramón 53
 Basadre, Jorge 74, 88, 153, 217, 272
 Bazán, Armando 34
 Benites, José María 19
 Bermejo, Vladimiro 327
 Bolaños, Federico 8, 46, 218, 233
 Bolaños, Oscar 51, 116, 313, 318
 Bolaños, Reynaldo 15, 20, 39, 44, 68, 88, 117, 131, 151, 167, 318
 Bolívar, Simón 143
 Borges, Jorge Luis 35, 55, 61
 Brum de Parra del Riego, Blanca 68, 71, 79, 88, 245, 304
 Buitrago, Guillermo 262, 309
 Bustamante, Manuel 88
 Bustamante y Ballivián, Enrique 122, 158, 195, 205, 263
 Cadenazzi, Edgarda 132, 219
 Camacho, Benjamín 274, 299, 326
 Camacho Allka, Manuel 326, 335
 Camilo Blas, seud. Véase: Sánchez Urteaga, Alfonso
 Canut de Bon, Barack 220, 300
 Cardoza y Aragón, Luis 68, 72, 93, 188, 278
 Casanovas, Martí 131, 150, 196, 221
 Castro, Manuel de 264
 Catacora 326
 Celedón, Pedro 246
 Cerruto, Oscar 27, 123
 Clemencia, María 247, 301
 Cornejo, Alejandro C. 327
 Corretjer, Juan Antonio 290
 Cosio, José Gabriel 28, 145
 Cox, Carlos Manuel 74, 88, 131
 Cuadros Caldas, Julio 287

- Cuenca, Héctor 73
Cuentas, Enrique 325
Cuentas, Ricardo 325
Cuentas Ampuero 326
Cunha Dotti, J.C. de 318
Chávez, Joaquín 222, 248, 279, 310, 322, 326
Chávez Aliaga, Nazario 318
Chocano, José Santos 8, 10
Choke, Blas 323
Chuquiwanka, Francisco 124, 126, 207, 326
Délano, Luis Enrique 24, 38, 62
Díaz 326
Díaz, Ramón M. 319
Díaz Casanueva, Humberto 15, 63, 89
Diez de Medina, Lucio 21
Eguren, José María 28
Encinas, José Antonio 8
Espinosa, Angel 265
Espinosa, Eloi B. 234
Estrada, Demetrio 324
Estrella, Omar 197, 208, 318
Ferreiro, Alfredo Mario 68, 102, 125, 223
Figueira, Gastón 1, 160, 190
Flor 326
Florit, Juan 9
Franco 326
Fuente, Nicanor A. de la 189
Fusco Sansone, Nicolás 141
Gamaliel Churata, seud. Véase: Peralta, Arturo
García, José Uriel 115, 127, 142
Gibson, Percy 10
Girondo, Oliverio 1
Gladkov, Fedor 304
Gómez Cornejo, Carlos 318
Gómez de la Serna, Ramón 8
González, Carlos Alberto 161, 185, 280, 318
González, María Rosa 4, 24, 134, 266
González Lanuza, Eduardo 164
González Martínez, Enrique 1
Guerrero, J.C. 327
Guevara Pérez, R. 291
Guillén, Alberto 25, 49, 57, 75, 96
Güraldes, Ricardo 103
Gustanalva 311
Gutiérrez, Alejandro 24, 90
Gutiérrez, Antonia 267
Haya de la Torre, Víctor Raúl 7, 36, 41, 173

- Herrera, José G. 66, 98
 Hidalgo, Alberto 35, 93, 180, 185, 259
 Huaco, Víctor M. 190, 235
 Huidobro, Vicente 35
 Ibarbourou, Juana de 8, 135
 Icaza, Xavier 185
 Jaika, Mateo 162, 210, 274, 279, 292, 326
 Jawarina, Lima 312
 Julián Petrovick, seud. Véase: Bolaños, Oscar
 Kunurana, Diego 91, 97, 103, 114, 133, 143, 181, 224, 268, 274,
 281, 282, 293, 294, 302, 326, 328
 Lago, Tomás 35, 50
 Laguado Jayme, Francisco 291
 Laguna 326
 Latorre, Roberto 144, 174
 Lazarte 206
 Leiton, Roberto 250, 287
 León, Miguel Angel 175, 251
 Letelier Maturana 104, 129, 130
 Liendo 326
 List Arzubide, Germán 32, 39, 93, 128, 136, 151, 182, 198
 López (hermanos) 326
 López Albújar, 303
 Lucifer, Charles 163, 237
 M.C. 314
 Maccheroni, Teresa 137
 Machado, Gerardo 291
 Magariños User, René 125, 183, 199, 269
 Mamani, Inocencio 145, 238, 274, 326, 335
 Mamani, Pacho 29a, 58, 274, 326
 Maples Arce, Manuel 42, 81, 129
 Mar, María del 5, 15, 28, 106
 Mariátegui, José Carlos 20, 74, 88, 287, 304, 324, 325, 326, 327,
 329, 331, 333, 334
 Marín, Juan 13, 20, 184, 225, 239, 318
 Martelli, Syto 200, 270
 Maurat Caamaño, A. 315
 Mayo, Hugo 20, 30, 82, 152
 Medinaceli, Carlos 36
 Méndez, Evar 83
 Mendoza Díaz, Vicente 252, 329
 Mercado, Guillermo 164, 283, 316
 Mestre Fuenmayor, Aníbal 164
 Miró-Quesada, César Alfredo 76, 88, 92, 129, 191, 240, 284, 318
 Molina La Hitte, A. 176
 Montenegro, Roberto 112

- Moraga Bustamante, J. 1, 40, 146
Morales Calle 326
Morales Cuentas 65, 84
More, Ernesto 211, 253
More, Federico 1, 59
Morgado, Benjamín 147
Mostajo, Alberto 107
Murillo Araujo 287
Nava, Dante 212, 254
Neruda, Pablo 35
Nerval, Mario 8, 11
Novo, Salvador 177
Núñez Valdivia, M. Segundo 222
Ognief Nicolái 313
Olivari, Nicolás 129, 130
Oquendo de Amat, Carlos 255
Ordóñez, Pastor 241
Oribe, Emilio 15
Ortiz Saralegui, Juvenal 164, 256
Otero, Gustavo Adolfo 1
Oyague, Lucas 51, 153
Paca, Humberto 331
Pacheco 326
Palacio, Pablo 42, 185
Palacios, Darío 326, 327
Palacios, Julián 305, 326, 331
Pavletich, Esteban 41, 77, 99, 108, 117, 130, 131, 193, 306, 317, 327
Peña Barrenechea, Ricardo 226, 257, 285
Peralta, Alejandro 1, 8, 11, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 28, 34, 35, 36, 39, 42, 43, 45, 49, 51, 53, 67, 68, 73, 85, 86, 93, 109, 129, 147, 154, 164, 185, 198, 202, 214, 258, 271, 274, 326, 330
Peralta, Arturo 12, 17, 22, 29, 39, 47, 48, 56, 59, 64, 74, 80, 103, 113, 114, 126, 133, 171, 172, 209, 249, 326
Peralta Vásquez, Antero 100, 165, 215, 286
Pereña Valdés, Ildefonso 68, 69, 118, 318
Pérez Concha, Jorge 155, 194, 242
Pilco, Alvaro 325
Porrás Barrenechea, Raúl 272
Portal, Magda 15, 20, 31, 68, 78, 131, 136, 186, 228
Pukara, Sergio 319
Ramírez, Federico 105
Reyes, Jorge 42, 156
Rivera, Diego 94
Rodrigo, Luis de 57, 101, 148
Rodríguez, César A. 18, 29, 120

- Rokha, Pablo de 178, 185, 243, 287
 Romero, Emilio 25, 85, 272
 Sabás Alomá, Mariblanca 37, 121, 166
 Sabat Ercasty, Carlos 51, 80, 318
 Sáenz, Raquel 138
 Sánchez, Luis Alberto 25, 272, 287, 288
 Sandino, César Augusto 143
 Seguel, Gerardo 32, 147
 Seoane, Manuel A. 273
 Serafín Delmar, seud. Véase: Bolaños, Reynaldo
 Serrano, Manuel 332
 Silva Valdés, Fernán 35, 95, 155, 179
 Silva Valdez, Julio 35, 204
 Sosa, Florentino 229, 295, 326, 333
 Suráh, Zaida 168, 230, 296, 320
 Tapia, Fernando 334
 Tenorio, Oscar 287
 Tronkoso, Arturo 45, 60, 149, 231
 Ugarte, Manuel 167
 Ureta, Alberto 10, 86
 Urquieta, Felipe 52
 Urquieta, Miguel Angel 110, 157
 Valcárcel, Luis E. 1, 111, 133, 169, 307
 Valdivia Dávila, Víctor 326, 336
 Valle, Rafael Heliodoro 139
 Valle, Rosamel del 24, 318
 Vallejo, César 8, 26, 64, 70
 Varallanos, Adalberto 289
 Varallanos, José 308, 318
 Vásquez, Emilio 274, 297, 326, 331
 Vásquez Díaz, Manuel 131
 Verdie, Julio 275, 318
 Villaurrutia, Xavier 112
 Vizcarra 326
 Welker, Juan C. 147
 Winétt de Rokha 185
 Zairilli, Humberto 276, 318
 Zapata, Emiliano 306, 317

EN ESTE NÚMERO

CARLOS MONSIVÁIS, ensayista, narrador, director del suplemento cultural del diario *Siempre*, estuvo en Lima hace unos pocos meses. Dictó aquí una conferencia sobre un tema en el que su reflexión es aún más personal, lúcida y provocativa que de costumbre: la cultura de México.

Antes que Monsiváis, pasó también unos días en nuestra capital GERARDO MARIO GOLOBOFF, poeta, crítico literario y narrador argentino radicado desde hace algunos años en Francia, donde ejerce la docencia en la Universidad de Toulouse.

CORAL BRACHO pertenece al directorio de la revista *La mesa llena*, como ROSARIO FERRÉ (vid. H. H. N° 7). Bracho recibió no hace mucho un importante premio de poesía en su país, México.

El texto de MARIO PERNIOLA, a quien se deben valiosas contribuciones al conocimiento del arte, proviene de su libro *L'alienation artistique*, aún no publicado en castellano.

Sobre libros recientes escriben esta vez el uruguayo JORGE RUFFINELLI, director de *Texto crítico*, revista del Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias de la Universidad Veracruzana, y el peruano LUIS FERNANDO VIDAL, narrador, profesor de la Universidad de San Marcos y director de la editorial Cuadernos del Hipocampo.

En torno a nuestra encuesta "Por qué no vivo en el Perú" hace consideraciones el ensayista LUIS PÁSARA, director del Centro de Estudios de Derecho y Sociedad. Entre quienes respondieron a ella estuvo CARLOS REVILLA, autor de las ilustraciones de este número. Un nuevo libro sobre la obra del destacado pintor peruano apareció a principios de año en Italia, con textos de Mario Vargas Llosa, Jean Dypreau y Jacques Lacomblez: *Carlos Revilla*, Grafo Edizioni, 1981.

El esfuerzo y la paciencia de dos egresadas del Programa de Arquitectura de la Universidad Ricardo Palma: ROSSANA ACOIS y CARMEN ROSA MARTINEZ, hicieron posible la encuesta que publicamos, la primera de su género entre nosotros, hasta donde sabemos, y, sin duda, la más ardua de todas las que esta revista ha hecho.

Sobre los demás autores de esta entrega hay información en números anteriores.



EUROPA \$999

IDA y REGRESO en el Jumbo 747 por sólo

*PASAJE INDIVIDUAL 14-80 DIAS

Pub. Air France/L. Lano

Consulte a su Agente de Viajes o en:

AIR FRANCE

LIMA: Colmena Derecha 199, Telf. 28-9490
Reservaciones: 27-9467 - 27-9468 - 27-9715
AREQUIPA: Mercaderes 321 - 2do. Piso Of. 1 Telf: 213120

AGENTES GENERALES

CUZCO: Establecimiento Scallier Av. El Sol 700 Telfs. 2581 4270
LQUITOS: Explorama Tours, Jr. Putumayo 150 Telfs. 235477 335083
TRUJILLO: José Morúa, Almagro 460 (Plaza de Armas) Telfs. 231231 245843

UNMSM



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

socialismo y participación 16

DICIEMBRE, 1981

EN ESTE NUMERO

Francisco Sagasti, Felipe
Ortiz de Zevallos y Otros
EN TORNO A: "REACTIVACION
ECONOMICA Y CONCERTACION
POLITICA

Carlos Delgado
DESARROLLO Y PARTICIPACION

Ernesto Laclau
SOBRE LA CRISIS DEL MARXISMO

José Carlos Fajardo
TEORIAS DE LA PARTICIPACION
POLITICA

Jorge Osterling
LA POBREZA URBANA

Edelberto Torres-Rivas
ESTADO Y NACION EN LA
HISTORIA LATINOAMERICANA

Son algunos de los temas que ofrece
Socialismo y Participación N° 16,
revista político-social y de arte.

Impreso en **INDUSTRIALgráfica S. A.**

SUSCRIPCIONES:

6 de Agosto 425
Jesús María — Telf. 320695
Apartado 1 — Lima 4

DISTRIBUYE:

Promotora Peruana de Publicaciones
"Realidad y Cultura"
Huamachuco 1927 — Jesús María
Telf. 233234



EDICIONES CODE
PETROLEOS
DEL PERU

en librerías

Colónidas

*la esperada edición
facsimilar de la célebre
revista peruana
más una larga carta
inédita y confidencial
de Alfredo
González Prada
sobre los
"Colónidas"
sus virtudes
y sus vicios*



Pedidos a
Mosca Azul Editores
Conquistadores 1130
San Isidro, Lima
Telf. 415988

Abraham Valdelomar

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

la revista

de arte, ciencia y sociedad

en el número siete

Antonio Cornejo Polar analiza la última novela de Vargas Llosa, Fernando Rospigliosi hace el balance sobre Polonia, Raúl González mide los efectos de bilingüismo, Juan Martínez Allier relaciona alimentación y energía, José Deustua historia nuestro fútbol, Guilherme da Cunha presenta la problemática del refugiado, Jorge Burga desnuda la arquitectura del velasquismo, y Michael Smith enjuicia los medios de comunicación.

¡SUSCRÍBASE ANTES DEL DESEMBALSE PRÓXIMO!

UNMSM

EN INTERBANC LAS MONEDAS EXTRANJERAS SE SIENTEN EN CASA



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

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

sólo la experiencia de INTERBANC puede ofrecer.

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

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



Interbanc

Banco Internacional del Perú

UN BANCO PARA TODOS!

MACHO CABRIO



explora la inteligencia salvaje

poesía • crítica • música • cine • comic
relato • sicología • doctrina • ccs
sexo • violencia • otros

Correspondencia y Canje: Amoretti No. 127 - Lima 21, Perú

ALLPANCHIS

El cristianismo andino

1982

Nº19

Antonio Acosta/Doctrineros y economía colonial. Irene Silverbaltt/Dioses y diablos. Bernard Lavalley/ Doctrinas y explotación colonial. Jan Szemiński y Juan Ansión/ Dioses y hombres de Huamanga. Deborah Poole/ Santuarios religiosos y economía andina.

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

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

VOLVO DEL PERU S.A.

**hace industria
para
transportar progreso**

VOLVO

UNMSM

LA MESA LLENA

En el Nº 2: **poemas** de David Huerta ● Marcelo Uribe ● Mario Montalbetti ● Coral Bracho ● Roberto Echavarren ● Miguel Ventura ● Mirko Lauer / **Ensayos de:** Paloma Villegas (El feminismo devastador) ● Evadio Escalante (Lectura ideológica de Pedro Páramo) / **Narraciones de:** Héctor Manjarrez ● Carlos Chimal ● Rosario Ferré ● Víctor Kuri ● Agustín Ramos ● José Agustín

Magnolia 34-15, Colonia del Valle, México 12, D. F.

Ediciones Treintaitrés y Mosca Azul Editores

CARTAS A UN JOVEN POETA

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



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

UNMSM



COMPañIA DE SEGUROS

La Fenix Peruana

AHORA EN
MIRAFLORES

AV. COMANDANTE ESPINAR 689
LIMA 18 (MIRAFLORES) PERU

UNMSM

revista de crítica literaria latinoamericana

El próximo número.— Monográfico — estará dedicado a las literaturas de vanguardia. Bajo la dirección de Nelson Osorio, este número extraordinario presenta estudios de Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Ernesto Cardenal, Ana Pizarro, Mirko Lauer, Beatriz González y Mirla Alcibíades; notas de Mária Russotto, Hugo Verani, Lola Llí; bibliografías, documentación y reseñas.

Otros números monográficos en preparación:

- * Literatura y sociedad en América Latina, bajo la dirección de Alejandro Losada.
- * La narrativa de Augusto Roa Bastos, bajo la dirección de Fernando Moreno Turner.

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., US\$ 8.00. Hernán Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: Surgimiento y crisis*, 120 p., US\$ 4.00.

Saúl Sosnowski, *Borges y la Cábala: La búsqueda del Verbo*, 120 p., US\$ 3.50.

Oscar Hahn, *Arte de morir (poemas)*, 186 p., US\$ 5.00.

Rose S. Minc, editor, *Latin American Fiction Today: a Symposium*, 198 p., US\$ 9.95.

Beatriz Pastor, Roberto Arlt y la rebelión alienada, 120 p., US\$ 7.95.

HISPAMERICA
revista de literatura

TARIFAS DE SUSCRIPCIONES

Bibliotecas e instituciones: :US\$ 21.00
Suscripciones individuales: US\$ 15.00
Patrocinadores: US\$ 30.00
(Excepción: Año I, nos. 1-2-3 US\$ 25.00)

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. Ruiseñores 200 Ate. Tel. 366617
- EN LA VICTORIA: Av. Luna Pizarro 1599 (esq. Av. México)
- EN COMAS: Av. Túpac Amaru 753
- EN LIMA: En nuestra Oficina Principal Jr. Lampa 560 Tel. 289400

PROXIMAS APERTURAS:

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

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

 **banpeco**
Capital y reservas s/20000000.000
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



POLITICA Y CIENCIA POLITICA

I

pídalo en su librería o a:
Mosca Azul, Conquistadores 1130,
San Isidro, Lima. Tlf. 415988.

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.
Chavín 45, Breña, Lima.
Tlf. 312505.

UNMSM

GALERIA DE ARTE



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

FEBRERO

1º a 14 Escuela de Artes Plásticas de la
Universidad Católica
15 a 28 Cerrado

MARZO

3 a 16 Lucy Angulo / Pinturas
Nana de la Fuente / Dibujos
17 a 30 Armando Williams / Pinturas
31 Alexander Welsch / Pinturas

ABRIL

1º a 14 Alexander Welsch / Pinturas



Galería Fórum
Av. Larco 1150, Sótano - Miraflores

UNMSM

Luis Alberto Sánchez



LA VIOLENCIA



APUNTES PARA UNA BIOGRAFIA DEL APRA

III



mosca azul editores

Impreso en INDUSTRIALgráfica S. A.

UNMSM

JUAN
RIOS
PRIMERA
ANTOLOGIA
POETICA
PROLOGO: XAVIER ABRIL

FRANCISCO CAMPODONICO F., EDITOR

Pídalo en su librería o a:

Mosca Azul Editores, Conquistadores 1130,
San Isidro, Lima, Telf. 415988

Chavín 45, Breña, Telf. 312505

Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

UNMSM

Patrick Rosas
*Las claves ocultas
y otros poemas*

mosca azul editores



Impreso en INDUSTRIALgráfica S.A.

UNMSM

en librerías los 2 primeros volúmenes de la
**BIBLIOTECA DEL PENSAMIENTO
PERUANO**



**EL PENSAMIENTO
FASCISTA**

Selección, prólogo y
bibliografía por
José Ignacio López Soria



**EL PENSAMIENTO
INDIGENISTA**

Selección, prólogo y
bibliografía por
José Tamayo Herrera

Francisco Campodónico F., Editor y
Mosca Azul Editores

Pedidos: Conquistadores 1130 - San Isidro - Lima
Telf. 415988

Impresión: INDUSTRIALgráfica S.A., Chavín 45, Breña



para

leso humero

indicialmente

Nes ^{1/2} 1/2

U.N.M.S.M. BIBLIOTECA CENTRAL



000000302629

UNMSM