

ARDIENTE SOMBRA



J.L. BORGES, GARCIA MARQUEZ, JULIO CORTAZAR, ANTONIO SARMIENTO, ANTONIO CAPURRO, ANTONIO MAYUCAYAN

a r t e & l e t r a s

Culpa tiene la palabra y su asesoría alargada, el resultado incandescente que su uso provoca. Esa forja infinita.

En el espíritu del creador desvelado y su testimonio que es fuego mayor, pero también en ese crepitar insalvable que es la hechura del arte junto a su reporte plenamente asomado, se encuentra la explicación de nuestro modo de entender estas cosas.

Y estas cosas tienen la forma nada serena del viento que inflama el corazón descubierto. Amamos la escrita intención de publicar y morir como necios en el anhelo discreto de ser recordados.

Aunque realmente nos aborda el deber de ya no morir. ¡Hemos caído en la trampa!, en la hoguera voraz de continuar incesantes por haber trastocado la emoción inexperta y fetal de nuestro primer número. «Ardiente Sombra» se llama esta novedosa manera de no ser mortales: culpa tiene la palabra, el resultado incadescente que su uso provoca. Esa forja infinita.

Chimbote, marzo de 1999

Ricardo Ayllón
DIRECTOR

Kely Velásquez Alayo
RESPONSABLE DE EDICION:
Víctor Barrionuevo Reyes
PORTADA Y VIÑETAS

ARDIENTE
AÑO 2 N° 2

Computer Now
DIAGRAMACION
Urb. Los Pinos D-13 Chimbote - Perú
CANJE Y CORRESPONDENCIA

Lo que yo pienso del Premio Nobel

Jorge Luis Borges

Yo siempre he manifestado lo que pienso, por consiguiente, hablar del Premio Nobel, y de los premios, en general, no me inhibe en absoluto. El último año, como se lo viene haciendo desde hace más de una década, se volvió a repetir el tradicional rito anual de los escandinavos, que consiste en nominarme para el Premio Nobel y, finalmente, otorgárselo a otro escritor. Tuve, sin embargo, en 1980, otras distinciones que, creo yo, son una evidente consecuencia de no haber recibido el Nobel, y como una compensación por esa falta.

¿Cuáles han sido esos honores que he recibido en 1980?

Bueno, obtuve el Premio Miguel de Cervantes, que compartí con mi viejo amigo, el poeta Gerardo Diego; ese premio se otorga en Alcalá de Henares, lugar donde nació Cervantes. Luego me fue otorgado el Premio Chino del Duca, por una Fundación Italo Francesa, premio instituido por la viuda de un gran periodista. Pocas semanas después me informaron que la Universidad de Dallas, en Texas, me había concedido el doctorado Honoris Causa. Y, recientemente, me llegó la noticia de que me he hecho acreedor al Premio Balzán.

Me resulta extraño, eso sí, que me hayan llegado tantos honores al mismo tiempo a una edad tan tardía como la que yo tengo: me avergüenza decirlo, pero he cometido la in-

solencia de cumplir 81 años.

En fin, es un enigma que quizás me ayude a resolverlo mi amiga Margot Herrero, que es astróloga y le encanta conjeturar sobre estas cosas. Ella tal vez me explique qué condición favorable de los astros ha habido en todo este asunto.

Pero detengámonos un poco en este premio tan reciente que he recibido. ¿Sin duda vale la pena, no?

Sí, y debo confesar con toda seriedad que me ha conmovido enormemente; sobre todo me entusiasma la idea de volver a Roma. Chesterton decía: "Si alguien va a Roma y no tiene la convicción de volver a Roma, no vale la pena que haga el viaje". Es decir, todos debemos volver a Roma una vez que hemos pisado suelo romano. Yo la primera vez que llegué a esa maravillosa ciudad, lo hice repitiendo aquellas palabras famosas: "*Quidis, romanum sum*" (soy un ciudadano romano), ya que, aunque he nacido un poco a trasmano, en esta América del Sur, soy un ciudadano romano, y hablo un idioma que es ilustre dialecto del latín, como es el castellano.

No nos alejemos del Premio Balzán.

No. Balzán, el caballero que instituyó este Premio, era un suizo que tenía una gran fortuna en Roma y en retribución por todo lo que Italia le había dado, creó esta Fundación para apoyar y fomentar la cultura. La distinción fue entregada anteriormente a un matemático ita-

liano y a un arquitecto griego. Yo lo desconocía y me toma de sorpresa. Pero el mayor motivo de asombro es que me lo otorgan por mis méritos como filólogo. Y yo no soy un filólogo; soy un enamorado de esa disciplina, pero bastante ignorante de ella. Bueno, esa será una de las tantas injusticias que se cometen a diario en el mundo. Yo no merezco el calificativo de filólogo, aunque, a decir verdad, yo me siento como si lo fuera por mi inmenso amor a las palabras y a las etimologías, en especial la germanística. He estudiado, además muchas literaturas y muchas filosofías; pero, sin embargo, el título de filólogo sigo pensando que me queda grande.

¿Otra distinción reciente ha sido el doctorado Honoris Causa de la Universidad de Dallas, en Texas ?

Sí. Y también tiene un gran significado para mí, ya que viene de un país al que yo quiero mucho. Mi madre y yo descubrimos los Estados

Unidos a través de Texas. Yo viajé con ella en el año 1961 y conocimos esa región antes de conocer Nueva York o San Francisco o New England.

Curiosamente; de New England es de donde salió toda la literatura americana. Si pensamos en Emily Dickinson, Ralph Waldo Emerson, Hermann Melville, Henry James, eran más o menos vecinos; el resto del continente ha sido bastante estéril ... Bueno, sin embargo, Mark Twain nació en Missouri y Edgar Allan Poe nació en Boston.

Pero, me estoy alejando nuevamente del tema. ¿Qué significado tienen para mí los premios? ¿Son, en general, importantes para un escritor?

En mi caso propio creo no merecerlos; pero, al mismo tiempo, los agradezco mucho. Ahora bien, para el escritor, que casi siempre lleva una vida esencialmente solitaria, (en el caso mío esa soledad está agravada por la ceguera) los premios cumplen una positiva función. Es decir, el escritor vive solo, vive, como dice Ernesto Sábato, con sus fantasmas. Y un premio le hace notar a ese escritor que no está tan solo, sino en lo que podríamos llamar, en medio de una gran soledad cóncava y poblada por miles de amigos invisibles. Le hacen notar que uno está hablando y que hay alguien del otro lado de la línea que lo escucha. Porque si no el que escribe es un poco como el que reza; el que reza no sabe, con toda seguridad, si hay una divinidad que lo oye.

Y el escritor no sabe tampoco si sus palabras llegan a alguien o se quedan en él. Por eso un premio es importante y le sirve de aliento a un escritor.

¿En ese sentido me han ayudado los premios a mí?

Sí. Y sobre todo los premios que llegan de lejos, de España, de Francia, de Italia, o de los Estados Unidos, son una prueba de que mis palabras, buenas o malas, han llegado a alguna parte; que ha existido un diálogo y no un monólogo. Y eso, para mí, es fundamental. Además, estos premios me permiten seguir conociendo países, seguir viajando, cosa que a mí me encanta, ya que el hecho de ser ciego no quiere decir que sea insensible a las bellezas que encierra cada uno de ellos. Hay dos países que me encantaría conocer: la China y la India. Aunque, digamos así, de algún modo ya conozco esos países, porque me he pasado la vida leyendo libros que se refieren a ellos; pero me encantaría conocerlos también físicamente y no solo a través de imaginaciones y de noticias.

Sin duda, muchos se preguntarán a esta altura de mi diálogo, ¿qué es lo que yo opino del Premio Nobel ?

Lo diré. Si pienso que ese Premio lo ganaron Bernard Shaw, Bertrand Russell, Rudyard Kipling, André Gide y Pablo Neruda, ciertamente que no merezco ese premio; pero si pienso en otros escritores, de cuyos nombres prefiero no acordarme, creo merecerlo. En el caso de los primeros que he mencionado, me parece que no soy nadie para compararme con ellos; pero en el caso de los otros, bueno, yo creo no ser muy inferior a Jacinto Benavente o a Gabriela Mistral, por citar dos ejemplos. Y en verdad, me gustaría mucho recibir ese premio, no sólo por razones económicas; sino, sobre todo, por razones afectivas: yo tengo un especial afecto a los escandinavos.

¿Me otorgarán algún día el Premio Nobel ?

Lo dudo. Como ya señalé, se ha convertido en una añeja tradición escandinava el nominarme todos los años para el Premio. Es una especie de rito que se repite año tras año; por consiguiente, yo moriré siendo el futuro Premio Nobel. No creo que rompa esa tradición. Posiblemente quieran dármele, pero al final deciden que es mejor seguir observando esa fórmula. De algún modo, me parece que es mejor que sea así: uno cree vivir en un caos, y luego uno se da cuenta que hay ciertas simetrías. Y esas simetrías pueden prometer un orden. Una de esas simetrías, en mi caso, viene a ser el Premio Nobel. No sé, tal vez una mínima prueba de la existencia de Dios o de alguna Divinidad, que debo agradecerla como tal. Pero es así, siempre sucede lo mismo: los medios periodísticos comentan que seré el próximo galardonado, todo el mundo lo espera, y luego el Premio Nobel le es entregado a otro escritor. Y, en verdad, yo siento un tremendo alivio. Después, todos se entristecen y yo soy el que los consuela a los demás: "¡Pero, Borges, qué injusticia!". Y yo contesto: "No es nada, caramba, otra vez será. Esperemos, tengamos un poco de paciencia ..."

¿Tal vez les gane por cansancio, no?

Tal vez. Pero deberé vivir tantos años como Matusalén. Bueno, en realidad, ya estoy en camino: he cometido la indignidad de llegar a los 81 años. Esperemos que así sea y llegue a los 900 años, como Matusalén; aunque, claro, quizás el Premio Nobel ya no exista más para esa fecha. No sé qué edad llegará a tener ese Premio.

Habrá que esperar, entonces.

No queda más remedio. Si me lo otorgan algún día, será un premio tan inmerecido como los otros, y no menos generoso que los que me han concedido.

La suerte de no hacer colas

Gabriel García Márquez

Una de las ventajas del Premio Nobel es que nunca más hay que volver a hacer cola en ninguna parte. Esto lo había leído hace algunos años en un libro de Edgar Wallace, y desde algunos meses he tenido la ocasión de comprobarlo en carne propia. En el mundo urbano de hoy, donde con tanta frecuencia se tiene la impresión de que los individuos no cabemos en la muchedumbre, el privilegio de no hacer la cola es uno de los más apetecibles. Sin embargo, no tengo la impresión de que sea ésto lo que suscita más envidias, sino el raro parecido que el Premio Nobel tiene con la lotería. Uno se encuentra con muchas caras por todas partes, y en cada una alcanza a vislumbrar un sentimiento distinto. Pero el que más se repite es el de asombro de encontrarse frente a alguien a quien su destino le puso de pronto en las manos la módica suma de ciento setenta mil dólares. El pudor del dinero me ha parecido siempre un defecto -y no una virtud casi teologal como lo consideran los ingleses- de modo que nunca tengo inconveniente en hablar del premio en efectivo para tranquilizar a los interlocutores que se preguntan, sin atreverse a plantearlo, cómo se siente una persona que un 21 de octubre se despertó con semejante suma de dinero imprevista, casi como Gregorio Samsa se despertó esa mañana convertido en un gigantesco insecto.

Cuando se trata en público este tema, apenas si logro convencer al auditorio de que el aspecto utilitario del premio no me causó ninguna emoción, por la razón muy simple de que desde hace años estaba convencido de que no era cierto que el Premio Nobel -además del honor y la desdicha- tuviera dentro una gra-

tificación en efectivo. Esa certidumbre me venía desde que Pablo Neruda me contó los secretos de su premio. Incluso los pormenores de la entrega de los miserables cuarenta y dos mil dólares devaluados que fueron la recompensa de aquel año. Poco después, el poeta compró una casa de campo en Normandía que era la antigua caballeriza de un castillo local, por entre cuyas arboledas se deslizaba apenas un río cubierto de lotos. Los domingos invitaba a almorzar a sus amigos, que nos íbamos en tren durante 20 minutos desde la estación de Montparnasse, en París, y lo encontrábamos sentado como un papa en su cama papal, y muerto de risa como siempre de saber que parecía un papa y que sus mejores amigos nos moríamos de risa de que lo pareciera. El aspecto de la mesa donde servían el almuerzo tenía para él tanta importancia como la tenía para Matilde las cosas que sucedían en la cocina, y la arreglaba con tanta meticulosidad como escribía un poema con su hilo interminable de tinta verde. La última vez que estuvimos allí se distrajo en la conversación de los aperitivos y ya íbamos a sentarnos cuando descubrió en la mesa un error de composición que solo él podía detectar, y nos hizo volver a la sala mientras lo rehacía todo hasta que la mesa quedara cantando con voz propia. Se decía por todas partes que aquella casa apacible había sido comprada con el Premio Nobel, pero yo pensaba en el fondo de mi corazón que el origen debía ser distinto, porque estaba convencido de que no era cierto que dieran dinero además del honor y la desdicha.

Estuve tan cerca de Neruda aquellos días de su premio, que no pude olvidarme de él un



de la mañana en la sede de la Fundación Nobel, y en el instante en que colgué el teléfono sufrí el mismo sobresalto que había sentido Neruda, según él mismo me había contado poco antes de viajar a Chile para morir. También a él lo habían citado solo, y no junto a los otros premiados como había ocurrido para todas las ceremonias anteriores. De modo que nos fuimos Mercedes y yo, sintiéndonos tan solos de estar solos por primera vez aquella semana interminable, que a dos amigos que encontramos en la puerta los invitamos a que nos acompañaran en la limusina con ínfulas de carroza fúnebre que teníamos a nuestra disposición para nosotros solos.

Mercedes 97

solo instante cuando me correspondió vivir la misma suerte, hasta el punto de que lo único que se me ocurrió cuando volví al hotel después de la coronación solemne fue llamar por teléfono a Matilde Neruda desde Estocolmo a Santiago de Chile para darle las gracias por lo mucho que ella y el poeta ya muerto me habían ayudado a sobrellevar aquel trance. Pero aún no había terminado de recordarlo porque al día siguiente me citaron a las once

La sede de la Fundación Nobel está en un edificio sobrio que más bien parece el de un banco, y sus ventanas dan sobre un parque nevado que Neruda me había descrito hasta en sus detalles menos visibles. Fuimos recibidos en un ámbito de silencio, a través de pasillos y salones alfombrados en cuyos muros se veían los recuerdos de mis antecesores, y no pude evitar un estremecimiento recóndito ante aquella súbita evidencia del tiempo. "Dentro de cien años -pensé- el escritor premiado pasará por este salón, y no sabrá siquiera quién era yo cuando

vea mi retrato colgado en la pared". Todo lo demás ocurrió tal como Neruda me lo había contado. Me pidieron firmar el libro de honor de la casa, me entregaron la medalla y el diploma que habían retenido en la ceremonia de la noche anterior para que no tuviera que cargarlos, me pidieron que firmara un formulario impreso por medio del cual cedía a la Fundación Nobel los derechos de autor de mi conferencia y de mi brindis por la poesía -que en los apuros de las últimas horas había improvisado a cuatro manos con el poeta Alvaro Mutis- y luego firmé ejemplares de mis libros en sueco para los empleados de la Fundación, y fui presentado a cada uno de ellos con la informalidad genuina y cómoda de los suecos. Por último me invitaron a pasar al despacho del Presidente de la Fundación, que nos había impresionado a todos por su elegancia y su simpatía, y fue entonces cuando sentí pasar la misma ráfaga de revelación de que Neruda me había hablado. Se me ocurrió que allá por la cuarta década del siglo se había acabado todo el legado del dinero de Alfred Nobel, pero la Fundación, con muy buen sentido, decidió seguir adelante con el premio, sin más gratificación que la gloria de merecerlo. Pensaban, también con muy buen sentido, que los escritores y científicos estarían de acuerdo con esta solución providencial, y estarían dispuestos a guardar el secreto no sólo

hasta la muerte sino aún después de ella. La revelación me pareció tan lúcida que en el momento en

que entré en el despacho del presidente ya había tomado la decisión de aceptar el trato. Sin embargo, la conversación transcurrió en un clima convencional, sin novedad alguna, frente a una ventana única donde empezaba a nevar sin consuelo.

Hablamos un poco de todo, menos, por supuesto, del dinero del premio, porque los suecos son tan discretos que el asunto había sido

resuelto desde antes, dentro del mayor sigilo, y sin que yo lo supiera. En todo caso, desde aquella mañana me quedé con la idea de que todo había sido una premonición ajena: sólo dentro de cien años habría de convertirse en una realidad irreparable para el premiado de las bellas letras, que abandonaría aquella oficina sostenida apenas por el consuelo de no tener que hacer más colas por el resto de su vida, y en un mundo tan difícil donde tal vez habrá colas interminables para hacer otras colas ■



30 de Noviembre 97

Algunos aspectos del cuento

Julio Cortázar

Me encuentro hoy ante ustedes en una situación bastante paradójica. Un cuentista argentino se dispone a cambiar ideas acerca del cuento sin que sus oyentes y sus interlocutores, salvo algunas excepciones, conozcan nada de su obra. El aislamiento cultural que sigue perjudicando a nuestros países, sumado a la injusta incomunicación a que se ve sometida Cuba en la actualidad, han determinado que mis libros, que son ya unos cuantos, no hayan llegado más que por excepción a manos de lectores tan dispuestos y tan entusiastas como ustedes. Lo malo de esto no es tanto que ustedes no hayan tenido oportunidad de juzgar mis cuentos, sino que yo me siento un poco como un fantasma que viene a hablarles sin esa relativa tranquilidad que da siempre el saberse precedido por la labor cumplida a lo largo de los años. Como yo hace doce años que resido en París, comprenderán ustedes que mi calidad espectral se ha intensificado notablemente después de esta revelación. Si de golpe desaparezco en mitad de una frase, no me sorprenderé demasiado; y a lo mejor salimos todos ganando.

Se afirma que el deseo más ardiente de un fantasma es recobrar por lo menos un asomo de corporeidad, algo tangible que lo devuelva por un momento a su vida de carne y hueso. Para lograr un poco de tangibilidad ante ustedes, voy a decir en pocas palabras cuál es la dirección y el sentido de mis cuentos. No lo hago por mero placer informativo, porque ninguna reseña teórica puede sustituir la obra en sí; mis razones son más importantes que ésa. Puesto que voy a ocuparme de algunos aspectos del cuento como género literario, y es posible que algunas de mis ideas sorprendan o choquen a quienes las escuchen, me parece de una elemental honradez definir el tipo de narración que me interesa, señalando mi

especial manera de entender el mundo. Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden describirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII, es decir, dentro de un mundo regido más o menos armoniosamente por un sistema de leyes, de principios, de relaciones de causa a efecto, de psicologías definidas, de geografías bien cartografiadas. Por eso, si en las ideas que siguen encuentran ustedes una predilección por todo lo que en el cuento es excepcional, trátense de los temas o incluso de las formas expresivas, creo que esta presentación de mi propia manera de entender el mundo explicará mi toma de posición y mi enfoque del problema. En último extremo podrá decirse que solo he hablado del cuento tal y como yo lo practico. Y sin embargo, no creo que sea así. Tengo la certidumbre de que existen ciertas constantes, ciertos valores que se aplican a todos los cuentos, fantásticos o realistas, dramáticos o humorísticos. Y pienso que tal vez sea posible mostrar aquí esos elementos invariables que dan a un buen cuento su atmósfera peculiar y su calidad de obra de arte.

Para entender el carácter peculiar del cuento se le suele comparar con la novela, género mucho más popular y sobre el cual abundan las preceptivas. Se señala, por ejemplo, que la novela se desarrolla en el papel, y por lo tanto en el tiempo de lectura, sin otros límites que el agotamiento de la materia novelada; por su parte, el cuento parte de la noción de límite, y en primer término de límite físico, al punto que en Francia, cuando un cuento excede las veinte páginas, toma ya el nombre de *nouvelle*, género a caballo entre el cuento y la novela propiamente dicha. En ese sentido la novela y

el cuento se dejan comparar analógicamente con el cine y la fotografía, en la medida en que una película es en principio un "orden abierto", novelasco, mientras que una fotografía lograda presupone una ceñida limitación previa, impuesta en parte por el reducido campo que abarca la cámara y por las formas en que el fotógrafo utiliza estéticamente esa limitación. No sé si ustedes han oído hablar de su arte a un fotógrafo profesional; a mí siempre me ha sorprendido el que se exprese tal como podría hacerlo un cuentista en muchos aspectos. Fotógrafos de la calidad de Cartier-Bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera tal que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara. Mientras en el cine, como en la novela, la captación de esa realidad más amplia y multiforme se logra mediante el desarrollo de elementos parciales, acumulativos, que no excluyen, por supuesto, una síntesis que dé el "clímax" de la obra, en una fotografía o en un cuento de gran calidad se procede inversamente, es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento. Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knockout*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista, es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están mirando ya las resistencias más sólidas del adversario. Tomen ustedes cualquier gran cuento que prefieran, y analicen su primera página. Me sorprendería que encontraran elementos gratuitos, meramente decorativos. El cuentista sabe que no puede pro-

ceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condenados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar esa "apertura" a que me refería antes. Basta preguntarse por qué un determinado cuento es malo. No es malo por el tema, tampoco es malo porque los personajes carecen de interés, ya que hasta una piedra es interesante cuando de ella se ocupan un Henry James o un Franz Kafka. Un cuento es malo cuando se lo escribe sin esa tensión que debe manifestarse desde las primeras palabras o las primeras escenas. Y así podemos adelantar ya que las nociones de significación, de intensidad y de tensión han de permitirnos, como se verá, acercarnos mejor a la estructura misma del cuento.

Decíamos que el cuentista trabaja con un material que calificamos de significativo. El elemento significativo del cuento parecería residir principalmente en su tema, en el hecho de escoger un acaecimiento real o fingido que posea esa misteriosa propiedad de irradiar algo más allá de sí mismo, al punto que un vulgar episodio doméstico, como ocurre en tantos admirables relatos de una Katherine Mansfield o de un Sherwood Anderson, se convierta en el resumen implacable de una cierta condición humana, o en el símbolo quemante de un orden social o histórico. Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va mucho más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta. Pienso, por ejemplo, en el tema de la mayoría de los admirables relatos de Antón Chéjov. ¿Qué hay allí que no sea tristemente cotidiano, mediocre, muchas veces conformista o inútilmente rebelde? Lo que se cuenta en esos relatos es casi lo que de niños, en las aburridas tertulias que debíamos compartir con los mayores, escuchábamos contar a los abuelos o a las tías; la pequeña, insignificante crónica familiar de ambiciones frustradas, de modestos dramas locales, de angustias a la medida de una sala, de un piano, de un té con dulces. Y sin embargo, los cuentos de Katherine Mansfield, de Chéjov, son significativos, algo estalla en ellos mientras los leemos y nos proponen una especie de ruptura de lo cotidiano que va mucho más allá de la anécdota reseñada. Ustedes se han

dado ya cuenta de que esa significación misteriosa no reside solamente en el tema del cuento, porque en verdad la mayoría de los malos cuentos que todos hemos leído contienen episodios similares a los que tratan los autores nombrados. La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y de tensión, que ya no se refieren solamente al tema sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema. Y es aquí donde, bruscamente, se produce el deslinde entre el buen y el mal cuentista. Por eso habremos de detenemos con todo el cuidado posible en esta encrucijada, para tratar de entender un poco más esa extraña forma de vida que es un cuento logrado, y ver por qué está vivo mientras otros, que aparentemente se le parecen, no son más que tinta sobre papel, alimento para el olvido.

Miremos la cosa desde el ángulo del cuentista y en este caso, obligadamente, desde mi propia versión del asunto. Un cuentista es un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento. Este escoger un tema no es tan sencillo. A veces el cuentista escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empujara a escribirlo. En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos -cómo decirlo- al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un médium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena. Pero esto, que puede depender del temperamento de cada uno, no altera el hecho esencial, y es que en un momento dado hay tema, ya sea inventado o escogido voluntariamente, o extrañamente impuesto desde un plano donde nada es definible. Hay tema, repito, y ese tema va a volverse cuento. Antes de que ello ocurra ¿qué podemos decir del tema en sí? ¿Por qué ese tema y no otro? ¿Qué razones mueven consciente o inconscientemente al cuentista a escoger un determinado tema?

A mí me parece que el tema del que saldrá un buen cuento es siempre excepcional, pero no quiero decir con esto que un tema deba ser extraordinario, fuera de lo común, misterioso o insólito. Muy al contrario, puede tratarse de una anécdota perfectamente trivial y cotidiana. Lo excepcional reside en una cualidad parecida a la del imán; un buen

tema atrae todo un sistema de relaciones conexas, coagula en el autor, y más tarde en el lector, una inmensa cantidad de nociones, entrevisiones, sentimientos y hasta ideas que flotaban virtualmente en su memoria o su sensibilidad; un buen tema es como un sol, un astro en torno al cual gira un sistema planetario del que muchas veces no se tenía conciencia hasta que el cuentista, astrónomo de palabras, nos revela su existencia. O bien, para ser más modestos y más actuales a la vez, un buen tema tiene algo de sistema atómico, de núcleo en torno al cual giran los electrones; y todo eso, al fin y al cabo, ¿no es ya como una proposición de vida, una dinámica que nos insta a salir de nosotros mismos y a entrar en un sistema de relaciones más complejo y más hermoso? Muchas veces me he preguntado cuál es la virtud de ciertos cuentos inolvidables. En el momento lo leímos junto con muchos otros, que incluso podían ser de los mismos autores. Y he aquí que los años han pasado, y hemos vivido y olvidado tanto. Pero esos pequeños, insignificantes cuentos, esos granos de arena en el inmenso mar de la literatura, siguen ahí, latiendo en nosotros. ¿No es verdad que cada uno tiene su colección de cuentos? Yo tengo la mía, y podría dar algunos nombres. Tengo "William Wilson", de Edgar A. Poe; tengo "Bola de Sebo", de Guy de Maupassant. Los pequeños planetas giran y giran: ahí está "Un recuerdo de Navidad", de Truman Capote; "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", de Jorge Luis Borges; "Un sueño realizado", de Juan Carlos Onetti; "La muerte de Iván Ilich", de Tolstói; "Fifty Grand", de Hemingway; "Los Soñadores", de Izak Dinesén, y así podría seguir y seguir... Ya habrán advertido ustedes que no todos esos cuentos son obligadamente de antología. ¿Por qué perduran en la memoria? Piensen en los cuentos que no han podido olvidar y verán que todos ellos tienen la misma característica: son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso han influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto. Y ese hombre que en un determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene -a veces sin que él lo sepa conscientemente- esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia misma de la condición humana. Todo cuento perdurable es como la semilla donde está durmien-

do el árbol gigantesco. Ese árbol crecerá en nosotros, dará su sombra en nuestra memoria.

Sin embargo hay que aclarar mejor esta noción de temas significativos. Un mismo tema puede ser profundamente significativo para un escritor, y anodino para otro; un mismo tema despertará enormes resonancias en un lector, y dejará indiferente a otro. En suma, puede decirse que no hay temas absolutamente significativos o absolutamente insignificantes. Lo que hay es una alianza misteriosa y compleja entre cierto escritor y cierto tema en un momento dado, así como la misma alianza podrá darse luego entre ciertos cuentos y ciertos lectores. Por eso, cuando decimos que un tema es significativo, como en el caso de los cuentos de Chéjov, esa significación se ve determinada en cierta medida por algo que está fuera del tema en sí, por algo que está antes y después del tema. Lo que está antes es el escritor, con su carga de valores humanos y literarios, con su voluntad de hacer una obra que tenga un sentido; lo que está después es el tratamiento literario del tema, la forma en que el cuentista, frente a su tema, lo ataca y sitúa verbalmente y estilísticamente, lo estructura en forma de cuento, y lo proyecta en último término hacia algo que excede el cuento mismo. Aquí me parece oportuno mencionar un hecho que me ocurre con frecuencia, y que otros cuentistas amigos conocen tan bien como yo. Es habitual que en el curso de una conversación, alguien cuente un episodio divertido o conmovedor o extraño, y que dirigiéndose luego al cuentista presente le diga: "Ahí tienes un tema formidable para un cuento; te lo regalo". A mí me han regalado en esa forma montones de temas, y siempre he contestado amablemente: "Muchas gracias", y jamás he escrito un cuento con ninguno de ellos. Sin embargo, cierta vez una amiga me contó distraídamente las aventuras de una criada suya en París. Mientras escuchaba su relato, sentí que eso podía llegar a ser un cuento. Para ella esos episodios no eran más que anécdotas curiosas; para mí, bruscamente, se cargaban de un sentido que iba mucho más allá de su simple y hasta vulgar contenido. Por eso, toda vez que me he preguntado: ¿Cómo distinguir entre un tema insignificante, por más divertido o emocionante que pueda ser, y otro significativo?, he respondido que el escritor es el primero en sufrir ese efecto indefinible pero avasallador de ciertos temas, y que precisamente por eso es un escritor. Así como para Marcel Proust

el sabor de una magdalena mojada en el té abría bruscamente un inmenso abanico de recuerdos aparentemente olvidados, de manera análoga el escritor reacciona ante ciertos temas en la misma forma en que su cuento, más tarde, hará reaccionar al lector. Todo cuento está así predeterminado por el aura, por la fascinación irresistible que el tema crea en su creador.

Llegamos así al fin de esta primera etapa del nacimiento de un cuento, y tocamos el umbral de su creación propiamente dicha. He aquí al cuentista, que ha escogido un tema valiéndose de esas sutiles antenas que le permiten reconocer los elementos que luego habrán de convertirse en obra de arte.

Los cuentistas inexpertos suelen caer en la ilusión de imaginar que les bastará escribir lisa y llanamente un tema que los ha conmovido, para conmovér a su turno a los lectores. Incurren en la ingenuidad de aquel que encuentra bellísimo a su hijo, y da por supuesto que los demás lo ven igualmente bello. Con el tiempo, con los fracasos, el cuentista capaz de superar esa primera etapa ingenua, aprende que en literatura no bastan las buenas intenciones. Descubre que para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y que ese oficio consiste, entre muchas otras cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que le rodea para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y en la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único, inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial. Lo que llamo intensidad en un cuento consiste en la eliminación de todas las ideas o situaciones intermedias, de todos los rellenos o fases de transición que la novela permite e incluso exige. Ninguno de ustedes habrá olvidado "El tonel de amontillado", de Edgar A. Poe. Lo extraordinario de este cuento es la brusca prescindencia de toda descripción de ambiente. A la tercera o cuarta frase estamos en el corazón del drama, asistiendo al cumplimiento implacable de una venganza. "Los asesinos", de Hemingway, es otro ejem-

plo de intensidad obtenida mediante la eliminación de todo lo que no converge esencialmente al drama. Pero pensemos ahora en los cuentos de Joseph Conrad, de D.H., Lawrence, de Kafka. En ellos, con modalidades típicas de cada uno, la intensidad es de otro orden, y yo prefiero darle el nombre de tensión. Es una intensidad que se ejerce en la manera con que el autor nos va acercando lentamente a lo contado. Todavía estamos muy lejos de saber lo que va a ocurrir en el cuento, y sin embargo no podemos sustraernos a su atmósfera. En el caso de "El tonel de amontillado" y de "Los asesinos", los hechos despojados de toda preparación, saltan sobre nosotros y nos atrapan; en cambio, en un relato demorado y caudaloso de Henry James "La lección del maestro", por ejemplo- se siente de inmediato que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña. Pero tanto la intensidad de la acción como la tensión interna del relato son el producto de lo que antes llamé el oficio de escritor, y es aquí donde nos vamos acercando al final de este paseo por el cuento. Un ejemplo argentino aclarará mejor esto. En nuestras provincias centrales y norteñas existe una larga tradición de cuentos orales, que los gauchos se transmiten de noche en torno al fogón, que los padres siguen contando a sus hijos, y que de golpe pasan por la pluma de un escritor regionalista y, en una abrumadora mayoría de casos, se convierten en pésimos cuentos. ¿Qué ha sucedido? Los relatos en sí son sabrosos, traducen y resumen la experiencia, el sentido del humor y el fatalismo del hombre de campo; algunos incluso se elevan a la dimensión trágica o poética. Cuando uno los escucha de boca de un viejo criollo, entre mate y mate, siente como una anulación del tiempo, y piensa que también los aedos griegos contaban así las hazañas de Aquiles para maravilla de pastores y viajeros. Pero en ese momento, cuando debería surgir un Homero que hiciese una Iliada o una Odisea de esa suma de tradiciones orales, en mi país surge un señor para quien la cultura de las ciudades es un signo de decadencia, para quien los cuentistas que todos amamos son estetas que escribieron para el mero deleite de clases sociales liquidadas, y ese señor entiende en cambio que para escribir un cuento lo único que hace falta es poner por escrito un relato tradicional, conservando todo lo posible el tono hablado, los giros cam-

pesinos, las incorrecciones gramaticales, eso que llaman el color local. No sé si esa manera de escribir cuentos populares se cultiva en Cuba; ojalá que no, porque en mi país no ha dado más que indigestos volúmenes que no interesan ni a los hombres de campo, que prefieren seguir escuchando los cuentos entre dos tragos, ni a los lectores de la ciudad, que estarán muy echados a perder pero que se tienen bien leídos a los clásicos del género. En cambio -y me refiero también a la Argentina- hemos tenido a escritores como un Roberto J. Payró, un Ricardo Güiraldes, un Horacio Quiroga y un Benito Lynch que, partiendo también de temas muchas veces tradicionales, escuchados de boca de viejos criollos como un *Don Segundo Sombra*, han sabido potenciar ese material y volverlo obra de arte. Pero Quiroga, Güiraldes y Lynch conocían a fondo el oficio de escritor, es decir que sólo aceptaban temas significativos, enriquecedores, así como Homero debió desechar montones de episodios bélicos y mágicos para no dejar más que aquellos que han llegado hasta nosotros gracias a su enorme fuerza mítica, a su resonancia de arquetipos mentales, de hormonas psíquicas como llamaba Ortega y Gasset a los mitos. Quiroga, Güiraldes y Lynch eran escritores de dimensión universal, sin prejuicios localistas o étnicos o populistas; por eso, además de escoger cuidadosamente los temas de sus relatos, los sometían a una forma literaria, la única capaz de transmitir al lector todos sus valores, todo su fermento, toda su proyección en profundidad y en altura. Escribían tensamente, mostraban intensamente. No hay otra manera de que un cuento sea eficaz, haga blanco en el lector y se clave en su memoria.

El ejemplo que he dado puede ser de interés para Cuba. Es evidente que las posibilidades que la Revolución ofrece a un cuentista son casi infinitas. La ciudad, el campo, la lucha, el trabajo, los distintos tipos psicológicos, los conflictos de ideología y de carácter, y todo eso como exacerbado por el deseo que se ve en ustedes de actuar, de expresarse, de comunicarse como nunca habían podido hacerlo antes. Pero todo eso, ¿cómo ha de traducirse en grandes cuentos, en cuentos que lleguen al lector con la fuerza y la eficacia necesarias? Es aquí donde me gustaría aplicar concretamente lo que he dicho en un terreno más abstracto. El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen

literariamente (es decir, en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio. En ese sentido no hay engaño posible. Por más veterano, por más experto que sea un cuentista, si le falta una motivación entrañable, si sus cuentos no nacen de una profunda vivencia, su obra no irá más allá del mero ejercicio estético. Por lo contrario será aún peor, porque de nada valen el fervor, la voluntad de comunicar un mensaje, si se carece de los instrumentos expresivos, estilísticos, que hacen posible esa comunicación. En este momento estamos tocando el punto crucial de la cuestión. Yo creo, y lo digo después de haber pesado largamente todos los elementos que entran en juego, que escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. Jugando un poco con las palabras, Emmanuel Carballo decía aquí hace unos días que en Cuba sería más revolucionario escribir cuentos fantásticos que cuentos sobre temas revolucionarios. Por supuesto la frase es exagerada, pero produce una impaciencia muy reveladora. Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquél en quién se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. Contrariamente al estrecho criterio de muchos que confunden literatura con pedagogía, literatura con enseñanza, literatura con adoctrinamiento ideológico, un escritor revolucionario tiene todo el derecho de dirigirse a un lector mucho más complejo, mucho más exigente en materia espiritual de lo que imaginan los escritores y los críticos improvisados por las circunstancias y convencidos de que su mundo personal es el único mundo existente, de que las preocupaciones del momento son las únicas preocupaciones

válidas. Repitamos, aplicándola a lo que nos rodea en Cuba, la admirable frase de Hamlet a Horacio: "Hay muchas más cosas en el cielo y en la tierra de lo que supone tu filosofía ..." Y pensemos que a un escritor no se le juzga solamente por el tema de sus cuentos o sus novelas, sino por su presencia viva en el seno de la colectividad, por el hecho de que el compromiso total de su persona es una garantía indesmentible de la verdad y de la necesidad de su obra, por más ajena que ésta pueda parecer a las circunstancias del momento. Esa obra no es ajena a la revolución porque no sea accesible a todo el mundo. Al contrario, prueba que existe un vasto sector de lectores potenciales que, en un cierto sentido, están mucho más separados que el escritor de las metas finales de la revolución, de esas metas de cultura, de libertad, de pleno

gocce de la condición humana que los cubanos se han fijado para admiración de todos los que aman y comprenden. Cuanto más alto apuntan los escritores que han nacido para eso, más altas serán las metas finales del pueblo al que pertenecen. ¡Cuidado con la fácil demagogia de exigir una literatura accesible a todo el mundo! Muchos de los que la apoyan no tienen otra razón para hacerlo que



la de su evidente incapacidad para comprender una literatura de mayor alcance. Piden clamorosamente temas populares, sin sospechar que muchas veces el lector, por más sencillo que sea, distinguirá instintivamente entre un cuento popular mal escrito y un cuento más difícil y complejo pero que lo obligará a salir por un momento de su pequeño mundo circundante y le mostrará otra cosa, sea lo que sea pero otra cosa, algo diferente. No tiene sentido hablar de temas populares a secas. Los cuentos sobre temas populares sólo serán buenos si se ajustan, cualquier otro cuento, exigente y difícil me interna que hemos tratado de mostrar en la primera parte de esta charla.

Hace años tuve la prueba de esta afirmación en la Argentina, en una rueda de hombres de campo a la que asistíamos unos cuantos escritores. Alguien leyó un cuento basado en nuestra guerra de independencia, escrito con una deliberada sencillez para ponerlo, como decía su autor, "al nivel del campesino". El relato fue escuchado cortésmente, pero era fácil advertir que no había tocado fondo. Luego

uno de nosotros leyó "La pata de mono", el justamente famoso cuento de W.W. Jacobs. El interés, la emoción, el espanto, y finalmente el entusiasmo fueron extraordinarios. Recuerdo que pasamos el resto de la noche hablando de hechicería, de brujos, de venganzas diabólicas. Y estoy seguro de que el cuento de Jacobs sigue vivo en el recuerdo de esos gauchos analfabetos, mientras que el cuento supuestamente popular, fabricado para ellos, con su vocabulario, sus aparentes posibilidades intelectuales y sus intereses patrióticos, ha de estar tan olvidado como el

escritor que lo fabricó. Yo he visto la emoción que entre la gente sencilla provoca una representación de Hamlet, obra difícil y sutil si las hay, y qué sigue siendo tema de estudios eruditos y de infinitas controversias. Es cierto que esa gente no puede comprender muchas cosas que apasionan a los especialistas en teatro isabelino. ¿Pero qué importa? Sólo su emoción importa, su maravilla y su transporte frente a la tragedia del joven príncipe danés. Lo que prueba que Shakespeare escribía verdaderamente para el pueblo, en la medida en que su tema era profundamente significativo para cualquiera -en diferentes planos, sí, pero alcanzando un poco a cada uno- y que el tratamiento teatral de ese tema tenía la intensidad propia de los grandes escritores, y gracias a la cual se quiebran las barreras intelectuales aparentemente más rígidas, y los hombres se reconocen y fraternizan en un plano que está más allá o más acá de la cultura. Por supuesto, sería ingenuo creer que toda gran obra puede ser comprendida y admirada por las gentes sencillas; no es así, y no puede serlo. Pero la admiración que provocan las tragedias griegas o las de Shakespeare, el interés apasionado que despiertan muchos cuentos y novelas nada sencillos ni accesibles, debería hacer sospechar a los partidarios del mal llamado "arte popular" que su noción del pueblo es parcial, injusta, y en último término peligrosa. No se le hace ningún favor al pueblo si se le propone una literatura que pueda asimilar sin esfuerzo, pasivamente, como quien va al cine a ver películas de cowboys. Lo que hay que hacer es educarlo, y eso es en una primera etapa tarea pedagógica y no literaria. Para mí ha sido una experiencia reconfortable ver cómo en Cuba los escritores que más admiro participan en la revolución dando lo mejor de sí mismos, sin cercenar una parte de sus posibilidades en aras de un supuesto arte popular que no será útil a nadie. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. Sus temas nacerán cuando sea el momento, cuando el escritor sienta que deba plasmarlos en cuentos o novelas o piezas de teatro o poemas. Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista, sino por una irresistible fuerza que se impondrá al autor, y que éste, apelando a todos los recursos de su arte y de su técnica, sin sacrificar nada a nadie, habrá de transmitir al lector como se transmiten las cosas fundamentales: de sangre a sangre, de mano a mano, de hombre a hombre ■

La Primera Exposición Surrealista en el Perú

De cómo César Moro y un grupo de amigos causaron revuelo en el cerrado ambiente cultural limeño de los años treinta

Escribe: Antonio Sarmiento

organizaron en Lima la exposición de sus obras plásticas al mejor estilo del surrealismo parisién. Stefan Baciú ha señalado que se trató de "un verdadero bofetón a la cursilería oficial que dejó, subterráneamente, huellas profundas; constituyendo así una de las primeras manifestaciones surrealistas en grupo de Latinoamérica". (*) Anteriormente, Moro había

expuesto sus pinturas en Bruselas (marzo de 1926), en "Cabinet Maldoror"; y en París (marzo de 1927) lo hizo en los salones de "Paris Emérique Latine". La

muestra de Lima incluía, principalmente, trabajos suyos -entre pinturas, *dessins* y collages- y piezas de María Valencia, Jaime Dvor, Waldo Parraguez, Gabriela Rivadeneira y Carlos Sotomayor. Se expusieron 52 obras en total, 38 de las cuales pertenecían al autor de "La Tortuga Ecuestre". Ya desde los sugestivos títulos de las telas que destacaban por su irreverencia, había una abierta intención de rebelarse en contra del academicismo y la solemnidad, como podemos percibirlo en "Cuadro



En los primeros días de Mayo de 1935, usado hasta en el cordel para la palabra y para César Moro y un grupo de artistas chilenos el olor", "Mujer imbécil de mirada inteligente cu-

bierta con un chal”, “Los pájaros son aprisionados y llevados al baile”, etc. En un diario de la época, un puntual crítico de arte como era Carlos Raygada dio cuenta de aquella exposición en donde “un grupo de jóvenes (...) dieron la nota de ‘escándalo’ artístico realizando una exposición temeraria de dibujos raros, ‘collages’ y otras libertades altamente ofensivas para la rutina y el acomodo visual”. Esta colectiva, de una ortodoxia *épatant*, pretendía elevar el disparate a la categoría de arte, pero también como apunta Raygada: “no puede negarse que hubo más de una muestra de sensibilidad y de finura en Moro -el único peruano- y en los chilenos María Valencia y Jaime Dvor, inteligentes en la concepción de ‘cuadros’ a base de metales y otras cosas raras que tuvieron la fácil virtud de dejar perplejos a sus espectadores”. Finalmente agregará: “estos ‘super-realistas’ afrancesados lograron su triunfo con la indignación inocentona de los profesionales de la seriedad, lo que les divirtió y compensó largamente, a falta de adquisiciones... Pero lo más cáusticamente irónico de esta humorada fue su ubicación: el local de la Academia de Música Alcedo, el centro representativo y oficial de la rutina”.

Para esa ocasión, Moro preparó un catálogo sui géneris que hubo de escandalizar aún más al público que tenía ya bastante con las obras. La presentación tiene como lema la frase de Picabia: “El arte es un producto farmacéutico para imbeciles”. Se trata pues de uno de los primeros manifiestos de ruptura total con los representantes del Grupo Indigenista y, también fue, a la postre, un anticipo del arribo de la pintura no figurativa que habría de instalarse en el país durante las siguientes décadas. Leamos:

Se abren, se cierran las exposiciones; se abren, se cierran las ventanas que renuevan el aire: En el Perú, donde todo se cierra, donde todo adquiere, más y más, un color de iglesia al crepúsculo, color particularmente horripilante, tenemos nosotros la simple temeridad de querer cerrar definitivamente las posibili-

dades de éxito a todo joven que desee pintar; esperamos desacreditar en tal forma la pintura en América, que ni uno solo de esos bravos e intrépidos pintores pueda ya enfrentarse a la tela, sin sentir la urgencia de mandar todo al diablo y de hacerse reemplazar por un aspirador mecánico.

Sin duda, conocemos bien nuestras debilidades: alguien entre nosotros pinta todavía impregnado de amor a la pintura, tal otro experimenta, por su parte, la necesidad malsana de firmar sus (?) obras; otros escogen sus colores; todos, en fin pintamos en lugar de simplemente recoger basuras y hacerlas enmarcar lujosamente.

Esta exposición, muestra sin embargo, tal cual es, por primera vez en el Perú una colección sin elección de obras destinadas a provocar el desprecio y la cólera de las gentes que despreciamos y que detestamos. No tenemos ni el deseo ni la sospecha de Gustar; sabemos que no estamos sino con nosotros mismos y con aquellos que quisieran hacernos creer que están a nuestro lado; pero no hay que temer: los sabremos desenmascarar a su debido tiempo. De otro lado están los zumbones, los astutos, los sabios, los perros guardianes, los artistas, los profesionales de los vernissages, etc, etc.

Y si alguien tuvo la ingenua idea de hacernos servir para algo, de emplearnos en algo o de pedirnos algo, que se desengañe y salga con toda la prisa de que sea capaz, a refrescarse en el primer abrevadero que encuentre.

Las páginas de este libelo colectivo están regadas de frases ácidas y mordientes así como de ingeniosas *boutades* que tenían las firmas de los principales escritores surrealistas y presurrealistas. Veamos algunos: “Las gentes de buen gusto están podridas” (Francis Picabia), “Cuando el ateísmo quiera mártires, que los designe: mi sangre está pronta” (Marqués de Sade), “En las próximas mitologías morales, ocuparán lugar de manera usual las relaciones esculturales de diversas alegorías

más las trata la vaca de vísceras esponjosas.

La familiaridad de los espirituosos
vuelve espirituales los bolsones de los vertigi-
/nosos colibrís.

La madurez de los leones favorece
el incesto de armadillos y palomas.

Cubierta la cabeza de cristales de sal
puede verse la estratificación de los pájaros.

Pájaro estratega pájaro de fuego
corre hacia la medianoche ensangrentada!

Pájaro agorero pájaro mendigo
no llevas más los dientes hilarantes.

La mezcla de obispos triturados
y la saliva de chacal origina
el pájaro - mitra.

Los pájaros de rapiña llevarán al cielo
las entrañas del Papa obsceno.

Ese mismo año de la exposición, Westphalen (Lima, 1911) editaría su segundo libro: "Abolición de la Muerte". Dos años antes, en 1933, había sacado a luz: "Insulas Extrañas". A partir de estos notables poemarios ciertos críticos han ensayado diversas interpretaciones para encontrar directas influencias surrealistas en la escritura Westphaleana. En las pocas entrevistas concedidas por Emilio Adolfo -o en las que conocemos- será el propio vate quien niegue esta filiación. Lo que nosotros sí podemos constatar es que los textos suyos publicados en el catálogo en mención, posiblemente, sean los únicos de auténtico cuño surrealista. "Una mañana he visto a una paloma cagar en el aire y esto era tan hermoso como el niño que la veía con los ojos levantados y recibía con reconocimiento la dulce bola en la boca". El bello poema titulado "César Moro" también mantiene esa impronta:

Por un campo de miga de pan se alarga des-
mesuradamente una manecilla de reloj
Alternativamente se iluminan o se apagan en
ella unos ojos de cangrejo o serpiente
Al contraluz emerge una humareda de pesta-
/ñas caladas
Y puestas como una torre que simulara una
/ mujer al desvestirse
Otros animales más familiares como el
/ hipopótamo o el elefante
Hallan su camino entre el hueso y la carne
Una red de ojos de medusa impide el tránsito
Por el arenal que se extiende como una mano
/abandonada
A cada paso una bola de marfil dice si el aire
/es verde o negro
Si los ojos pesan iguales en una balanza cru-
/zada de cabellos
Y encerrada en un acuario instalado en lo alto
/de una montaña
Rebalsando a veces y arrojando a veces como
/una catapulta
Cadáveres rosados o negros o verdes de
/ niños a los 8 extremos
Cadáveres pintados según las cebras o los
/ leopardos
Y que al caer se abren tan hermosamente
como una caja de basura
Extendida en medio de un patio de mármol
/rosado
Atrae a los alacranes y a las serpientes de aire
Que zumban como un molino dedicado al amor
Aparte un hombre de metal llora de cara a una
/pared
Visible únicamente al estallar cada lágrima.

Finalmente, César Moro escribirá, además, un texto virulento y altamente agresivo en contra de Vicente Huidobro. Sus discrepancias, entre otras razones, partían desde puntos de vista estéticos irreconciliables:

Vicente Huidobro, el veterano del arribismo en América, estafa desde un papelucho titulado "Omblijo", la ignorancia y la buena fe de sus admiradores (?). No es que esto sea novedad en el viejo paladín del truco; su poesía

(???) ha sido siempre el reflejo terriblemente empobrecido de sus frecuentaciones literarias y de sus viñedos de Chile. Ahora que este contemporáneo de Cecile Sorel sabe escoger sus textos, es menos retardatario que Neruda plagiando a Tagore de grata recordación.

Vuestro Vicente, con una frescura que hace honor a su rancia experiencia de ratón del movimiento literario moderno, la emprende esta vez nada menos que con el maravilloso texto "Una Jirafa", de Luis Buñuel, publicado en: "Le Surréalisme au Service de la Revolution" (Nº 6, 5 de Mayo de 1933). Texto altamente poético, del que el imitador de Pierre Reverdy hace una lamentable parodia umbilical: "El árbol en cuarentena" (Ver "Ombigo" Setiembre 1934, Santiago de Chile).

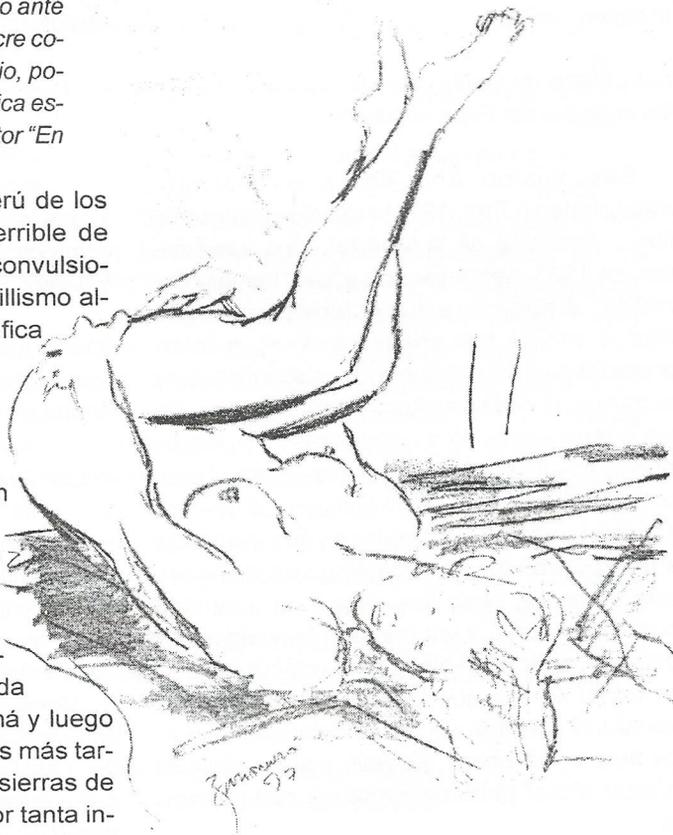
Huidobro se cubre actualmente con el resplandor que demasiado piadosamente le prestan los jóvenes de Chile; no será esta treta de mala ley la que nos impida señalarlo ante sus escasos seguidores como un mediocre copista y un nauseabundo fantoche literario, podrido mantenedor del confusionismo, única escuela de la que puede proclamarse mentor "En cuarentena".

Debemos recordar que en el Perú de los años treinta, se vivía una etapa terrible de oscurantismo político y de graves convulsiones sociales. Los excesos del caudillismo alcanzaron a todos aquellos que significaban un peligro al régimen. Las persecuciones a escritores y artistas eran entonces muy frecuentes. Por ejemplo, aquel brutal ensañamiento, cobraría matices trágicos en las figuras de Carlos Oquendo de Amat y Gamaliel Churata -dos altos exponentes de la vanguardia puñeña- El primero fue apresado en 1934 producto de su militancia marxista. Pero debido a una quebrantada salud física lo desterraron a Panamá y luego a España en donde moriría dos años más tarde, en un sanatorio ubicado en las sierras de Guadarrama. El segundo, herido por tanta in-

justicia, se exilió voluntariamente durante 32 años en Bolivia. Regresaría al Perú en 1964, sólo para encontrar la amargura de un nuevo destierro: el del mutismo y la marginación. Igualmente, las revistas literarias fueron sistemáticamente reprimidas y silenciadas. No en vano revistas tan importantes como "Amauta", "Boletín Titikaka", "La Sierra" y "Mundial" se extinguieron en los primeros años de esa década oscura. Y en ese efervescente clima muy contrario a las manifestaciones artísticas y libertarias tuvo mayor mérito esta primera exposición surrealista, realizada gracias al activismo de Moro y sus amigos, y que habría de significar, como bien afirma Baciú: "El estallido de un petardo en medio del silencio oficial"■

(*) En: "Antología de la Poesía Surrealista Latinoamericana". Editorial Joaquín Mortiz, México, Febrero de 1974.

(**) adorada mascota de Moro.



El Sexo en el Cine: Cuando el deseo se desnuda

La pareja de amantes ha llegado apresuradamente al dormitorio donde las blancas sábanas se empararán pronto de sudor y el espejo sobre la cama reflejará sus devaneos. Ambos tienen ansias de amarse, por eso, como Adán y Eva antes de la expulsión del Paraíso, descubren su piel uno frente al otro dejando en el camino cada pieza de innecesario atavío que obstruya el encuentro íntimo y sublimemente de dos sensitivas pieles. Cómplices en la desnudez, recorren con suave tacto cada superficie de sus cuerpos, y luego de las caricias y besos dan paso a un desenfrenado goce del calor atrapado en la carne.

Si el párrafo antes descrito puede ser la escena de un encuentro sexual de una película, por éstos días la industria cinematográfica muestra muchísimo más del sexo que en

los inicios del cine, cuando en la pantalla de los cinemas reinaban estrellas en blanco y negro. Divas como Theda Bara, considerada la reina del sexo en la primera década del presente siglo, aportaron su cuota de atractivo sexual en argumentos que no hacían alusión al sexo de manera explícita, pues todavía existía cierto pudor o recato que hoy en día se ha dejado completamente de lado. Nadie podía imaginar un desnudo total, aunque en la meca del cine:

Hollywood, la vida nocturna era una mezcla de escándalos más crudos y sórdidos que los guiones de sus propias películas.

Sharon Stone o Kim Basinger tienen sus antecedentes en leyendas o mitos como Jean

Harlow, Gloria Swanson, Clara Bow o Mae West. Ellas cimentaron el precedente de la sensualidad femenina en su mirada insinuante, labios carnosos y llamativo vestuario. Su estilo fue único e irrepetible, convirtiéndose en auténticas "Femmes Fatales" o "Vamps" del séptimo arte inmortalizadas para la posteridad.



Antonio Capurro
97

Besos y encuentros amorosos brillaban por su fugacidad, así que los espectadores de esa época suspiraban imaginando el resto en sueños o fantasías. Apenas un leve contacto de bocas lejos de ir más allá; a lo sumo una escena de alcoba con bastante ropa. También en la década de los años veinte hubieron galanes de cabello engominado y ojos seductores, que encajaban a la perfección con el estilo de sus compañeras: Ramón Novarro, John Gilbert o el ídolo Rodolfo Valentino, quienes pusieron la contraparte masculina con brillante magnetismo.

El panorama se tornó conservador en los años 30 con la instalación del código de censura que impedía -esa era su función- cualquier muestra de índole sexual. Sin embargo nadie pudo evitar que Heddy Lamarr nadara tal y como vino al mundo en un filme de aquellos años. Con el código impuesto durante cerca de treinta años, las películas se dirigieron, entonces, a un público de orientación familiar buscando los grandes estudios el divertimento masivo en musicales, dramas, comedias y aventuras apta para todos.

Finalizada la Segunda Guerra Mundial, la industria retoma el contenido sexual en una nueva generación de diosas del écran más sensuales y fatales que nunca. Surge el denominado género "Film noir" (película de corte negro) que extirpa el añejo candor revelando una fuerte carga erótica. En los cuartos de los varones no podía faltar el póster de Rita Hayworth y seguramente más de uno envidió la suerte de Glenn Ford, por la seducción de la que es objeto en "Gilda", película que encumbró a la Hayworth a la cima del éxito. Menos famosas pero populares, se incluyen en la lista de mujeres fatales a Tallulah Bankhead, Gene Tierney, Linda Darnell, Ida Lupino y Lana Turner, divas de una época dorada.

Los años cincuenta significó la aparición del máximo mito y símbolo sexual del cine hasta la fecha: Marilyn Monroe, quien con su cuerpo y rostro cultivó en las películas

"Niágara", "La comezón del séptimo año" o "Vidas Rebeldes", una insuperable imagen de mujer sexi, Marilyn escribió su propio capítulo de tentadora rubia platinada, de diosa del amor, por antonomasia.

El marco ideal para la desinhibición se produce con los estudios de la conducta sexual que revolucionaron los años 60. Es abolido el Código Hays de censura, lo que apertura al desnudo en las actrices. Ann Margret o Faye Dunaway fueron algunas de ellas. Con el advenimiento del movimiento hippie y los cambios en la sociedad, tiempos de una juventud rebelde, la pantalla grande se descubre al natural. Actores como Marlon Brando, Kris Kristofferson, Robert de Niro, Jack Nicholson enseñan un poco más de cuerpo junto a María Scheneider, Sarah Milles, Dominique Sands y Ann Margret. Faltarían pocos años para revelar los argumentos corporales tanto de mujeres y hombres. De poco sirven los calificativos morales para mostrar el acto del amor en títulos que tienen a "Betty Blue" (1985), extensa escena inicial de sexo explícito entre Beatrice Dalle y a Jean Hughes Anglade, "9 semanas y media" (1985) con Kim Basinger y Mickey Rourke en una especie de relación sadomasoquista con la famosa escena del campanario; "Cuerpos ardientes" (1981) donde William Hurt es conducido a la perdición por iniciar una aventura amorosa con la sensual Kathleen Turner; el remake de "El Cartero llama dos veces", con una descarga erótica sobre la mesa de la cocina entre Jack Nicholson y Jessica Lange; "Corazón Satánico" (1987) que ante la censura norteamericana tuvo que ser tijereada para cortar diez segundos de sexo entre Mickey Rourke y Lisa Bonet, pese a todo dejaron lo necesario para considerarse altamente censurable, entre las claras exponentes de cintas marcadas por la polémica; cerrando el círculo una película del realizador Zalman King, especialista del género, que vuelve a mostrarnos al actor Mickey Rourke esta vez en compañía de la bella Carré Otis, con quien disfruta de apetitosos juegos

de placer. "Orquídea Salvaje" fue una de las últimas películas del género, que en la segunda mitad de los ochenta empieza a declinar por falta de mayor creatividad en la trama que presenta al sexo desprovisto de sólidos atractivos. Habría que hacer el deslinde obligatorio, por cuanto hay un enorme abismo entre cintas pornográficas marcadamente diferentes con obras filmicas de innegable calidad artística en manos de directores reconocidos internacionalmente que a través de la imagen en movimiento otorgan brillantez al cine.

Una mención aparte la constituyen las cinematografías europeas de Inglaterra, Francia, España e Italia, que son una fidedigna ventana del arte, donde el sexo conjuga a la perfección en filmes que no tienen reparo alguno para expresar las variadas tendencias sexuales. Un ejemplo de esa corriente está plasmada en "Amantes", "La Ley del Deseo", "La Reina Margot", "Luna de Hiel", "Las Noches Salvajes", "Mi Bella Lavandera", "Farinelli" y tantas otras. En estos casos el desnudo es un componente del argumento y no el eje central o una especie de gancho comercial como sucede en la mayoría de películas de la industria norteamericana.

Los años noventa traen una explosión del contenido sexual dejando poco o nada que ocultar. Si en los años cuarenta la primera versión de "El Cartero llama dos veces" escandalizó con el atrevido corsé de Lana Turner y el torso desnudo de Jhon Garfiel, los originales "Cora" y "Frank Chambers" del libro de James N. Cain, los jadeos de Sharon Stone y Michael Douglas en el thriller psicológico "Bajos Instintos" encendieron la controversia con sus escenas de alto voltaje sexual, más explícitos no pudieron ser. El holandés Paul Verhoeven rompió esquemas con esta historia de sexo y sangre, mezcla infallible en la taquilla con cierta dosis de suspenso y misteriosos homicidios. Pronto Sharon Stone se erigió como nueva sex symbol motivando el destape de otras actrices.

Cualquier película, ya sea en drama o en

comedia, que contenga escenas de sexo, debe pasar necesariamente por la censura que en los Estados Unidos puede limitar los ingresos si llega a las tres XXX. Tal fue el fracaso del siguiente intento de Paul Verhoeven con "Show Girls", que no consiguió el éxito de su predecesora. "Show girls" se internaba en los espectáculos nocturnos exhibiendo encuentros sexuales sin tapujo alguno, con una Elizabeth Berkley paseándose la mayor parte del tiempo desnuda. La película que recibe calificación triple ve su distribución restringida a un circuito de cines menor y en horario difícil, por ello varias veces se tiene que hacer uso del corte en las escenas candentes.

Contrariamente, en Europa existe bastante tolerancia para la exhibición de películas que contengan escenas de sexo explícito o desnudos completos. Allí las tijeras no recortan el metraje tal y como sucedió con "El color de la noche", donde el rudo Bruce Willis enseña más que sus bíceps fuera y dentro de la piscina junto a la francesa Jane March.

Lo mismo ocurre con el cine español, que muestra los cuerpos cada vez que el guión indica abandonar la ropa en el suelo sin ninguna especie de tabú. Bigas Lina y Almodóvar están para demostrar que la afirmación es cierta. Muchos consideran a sus películas "Jamón, jamón", "Huevos de Oro" (Bigas Lina) y "Kika", "Matador" o "La Ley del deseo" (Almodóvar) ofensivas a la sensibilidad, pero no hacen otra cosa que poner en la pantalla el sublime acto del amor.

Ahora que el decenio está por concluir hacen su aparición películas como "Monte de Venus" (1996) o "Zandalee" (1993), muestras mediocres del género erótico, a diferencia de "Corazón Salvaje", "Terciopelo Azul" (David Lynch), "Amantes" (Jean - Jacques Annaid), "El Piano" (Jane Champlan), "Crash" (David Cronenberg), "Boogie Nights" (Paul Richard Anderson), estas dos últimas causantes de gran revuelo por contener escenas nada pudorosas que hacen pensar en una renovación del género con estilo y originalidad ■

El Teatro en el norte peruano

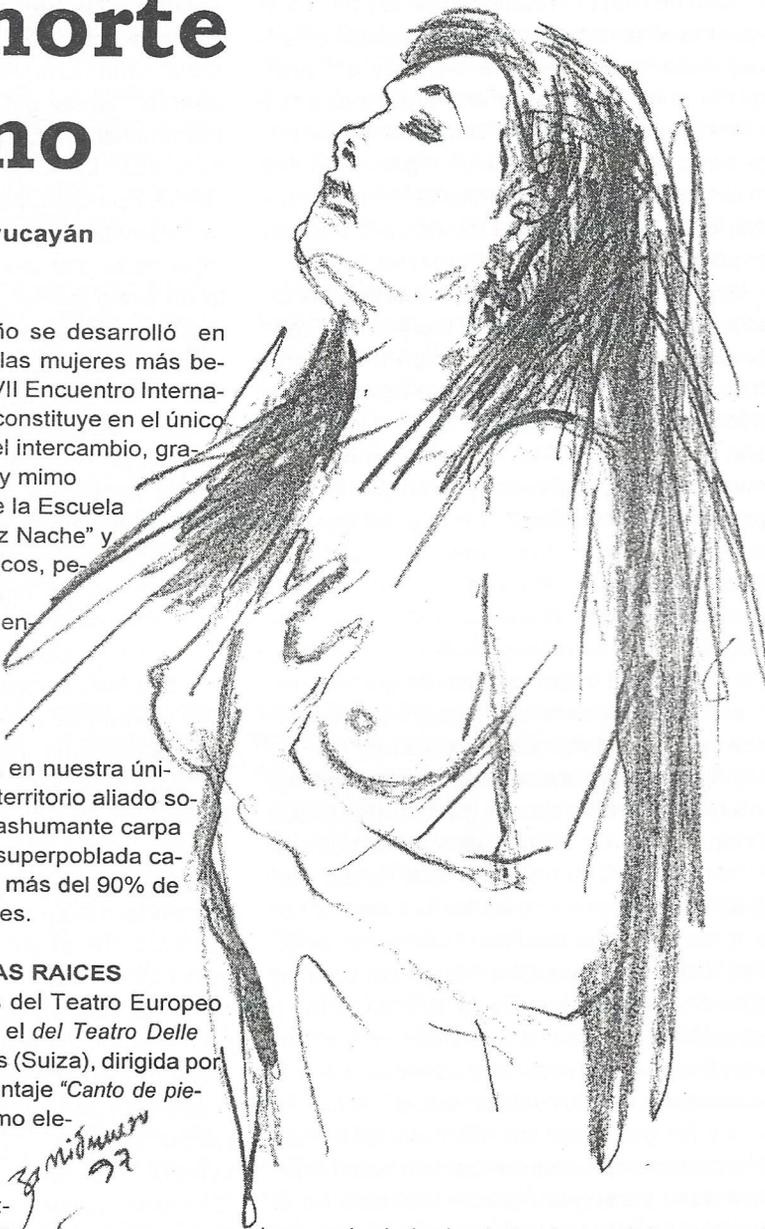
t a b l a s

Escribe: Antonio Mayucayán

En junio del pasado año se desarrolló en Trujillo, donde dicen están las mujeres más bellas de la costa peruana, el VII Encuentro Internacional de Teatro, el cual se constituye en el único espacio internacional para el intercambio, gracias al dinamismo del actor y mimo David Calderón, Director de la Escuela de Teatro "Virgilio Rodríguez Nache" y ese inquieto equipo de técnicos, pedagogos, alumnos y amigos que se unen cada año para entregarnos aquellas infatigables jornadas teatrales, que se tornan para los grupos, actores e investigadores que poblamos este desierto, en nuestra única arma de defensa y en el territorio aliado sobre el cual tender nuestra trashumante carpa lejos de Lima, la elitizada y superpoblada capital peruana que concentra más del 90% de los grandes eventos culturales.

EL TEATRO DE LAS RAICES

Uno de los grandes aportes del Teatro Europeo en este VII Encuentro fue el *del Teatro Delle Radicci* o Teatro de las raíces (Suiza), dirigida por Cristina Castrillo con su montaje "*Canto de piedra*", en el que teniendo como elementos decenas de piedras y un gran trabajo corporal dancístico y fonético con textos en italiano y español, cuatro mujeres trasuntan nuestra memoria afectiva y física, transportándonos por los caminos de nuestra infancia y los recuerdos de las cosas que nos produjeron o producen alegría o dolor, y nos de-



jan con la duda de si nuestras palabras constituyen la extensión de nuestros actos o éstos vienen a constituir la extensión de nuestras palabras, pues en esta original puesta en escena las actrices -a partir de un canto- derivan una acción específica

32
33

y, a partir de ésta, una infinita cadena de acciones que generan la original dramaturgia que también encontramos, sin temor a equivocarnos, en el Teatro del Odín, Yuyachkani y del Magdalena Project; este último, espacio internacional de mujeres teatristas que desde Wuppertal (Alemania) hasta Buenos Aires viene desarrollando una pedagogía nueva que no apunta sólo a la recreación estética sino a la concepción de un nuevo hombre y una nueva sociedad, a partir de un nuevo acto, como decía Meyerhold.

A propósito de Meyerhold, otro de los montajes de un gran aporte pedagógico fue "La Misión", del Dramaturgo Alemán Heiner Müller, en el que los alumnos del tercer año de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica (TUC), mediante la aplicación de la Biomecánica, hicieron uso de las diversas herramientas que un graduando debe manejar. Así, durante una hora y media, se nos llevó de la mano por la locura de un mundo superficial y banal que se va irremediamente al vacío. Algo que nos dejó un aliento de esperanza para el teatro chimbotano, fue que el TUC se gradúa un chimbotero de la Caleta Vieja.

Se me pide que escriba algo sobre las raíces del teatro en Chimbote, y no puedo hacerlo sin tocar uno de los referentes inmediatos de gran influencia en nuestra pedagogía y el espectáculo teatral, como son los encuentros de Trujillo, en el norte peruano, para desde allí ubicarlo y confrontarlo en el contexto del teatro nacional. En este último encuentro, nos cruzamos con Carlos Ylma, del Proyecto Teatral TRASLUZ de Chiclayo, quien nos proporcionó mayores noticias sobre el teatro norteño. Así nos enteramos que Jorge Ademar, de Huerequeque, sigue en la lucha; y que por Cajamarca, los *Algovipasar* continúan empecinados en esta utopía. De Tumbes, no nos enteramos nada; a quién sí cada año religiosamente encontramos, es a los Olmos de Trujillo.

CHIMBOTEATRO: TEATRO AL NIVEL DEL MAR

Por Chimbote, ombligo de la costa norcentral peruana, el teatro todavía no ha echado sus áncoras, a diferencia de otras propuestas estéticas como las artes plásticas, narrativa y poesía, en la que Chimbote hace ya un buen momento se ha tornado en un importante referente nacional.

Han desfilado estos últimos diez años por la escena del teatro chimbotano diversas intencio-

nes y nombres que han luchado por crear un espacio permanente para las tablas, sin lograr su cometido, unas veces por falta de apoyo institucional y otras veces por falta de una auténtica disciplina y honestidad en el trabajo de creación por parte de los actores y grupos que cayeron o creyeron sólo en el vislumbramiento de las luces de la televisión y sus estrellas "light".

El teatro en Chimbote en este último quinquenio ha estado presente principalmente con los grupos Kareta, de la Universidad Nacional del Santa, dirigido por el actor y pedagogo teatral Jorge Alvarez Bocanegra, y Alpamayo Teatro, dirigido por Antonio Mayucayán, actor e investigador teatral; sin que esto nos permita obviar producciones esporádicas de grupos como Altamar, de la Universidad San Pedro, o, últimamente, Metamorfosis, dirigido por Samuel Rodríguez, quien proviene de las primeras experiencias pedagógicas de los Talleres de Formación Actoral que el grupo Alpamayo dictó en la Asociación Wha Yoi los años 94 - 95.

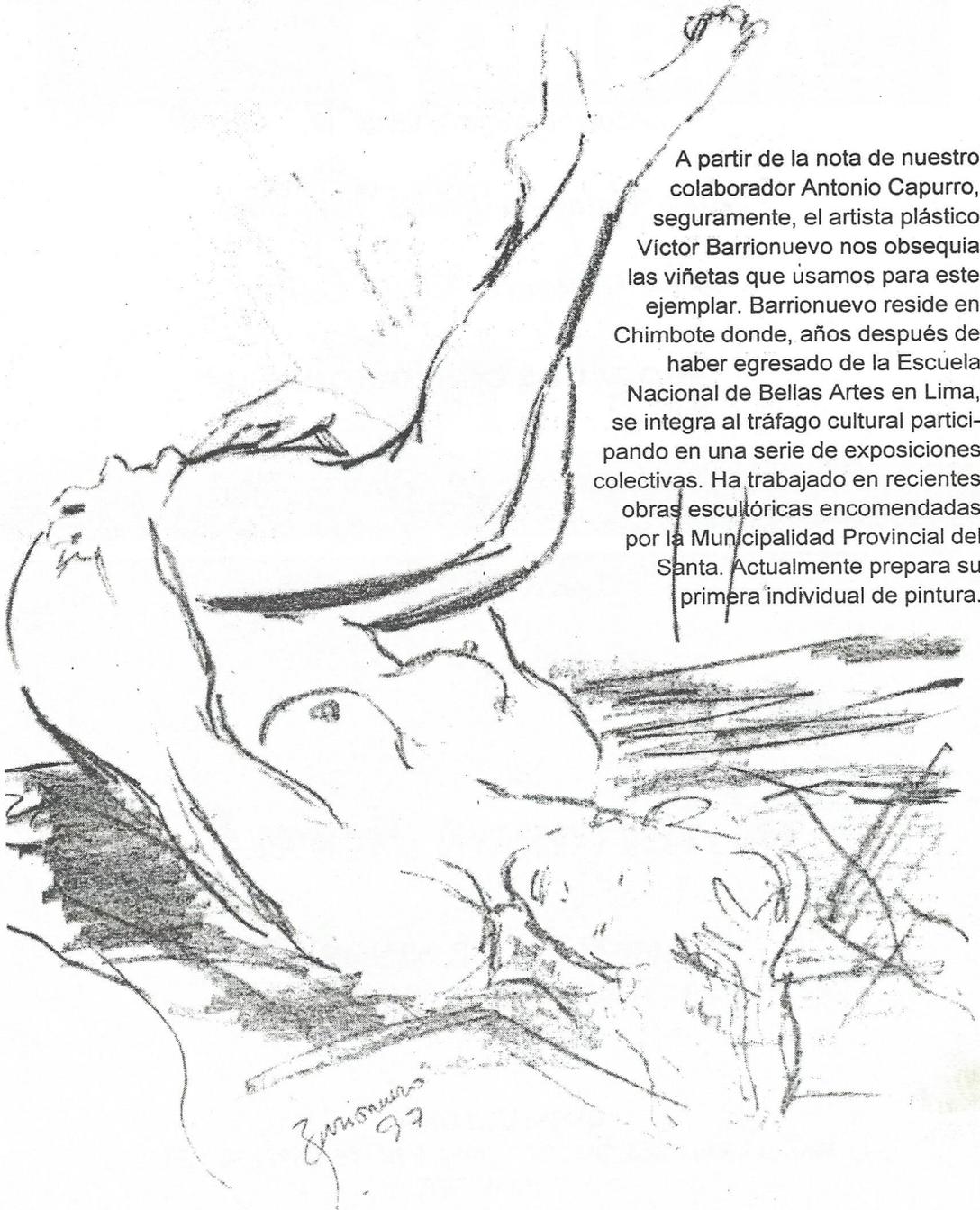
Un espacio común que se ha ido gestando para los teatristas de Chimbote ha sido CHIMBOTEATRO, la muestra regional ancashina de teatro en el que, desde el '95, vienen confluenciando grupos de la costa y la sierra de Ancash, en la que han desfilado grupos como Raíces de Huaraz y el Taller Santa Isabel de Hungría de Casma, lo que va permitiendo definir y reconocer las propuestas teatrales en nuestro entorno regional. CHIMBOTEATRO se ha venido a constituir en el barco al que se aferran contra el oleaje de la indiferencia y el olvido los pocos náufragos que se atrevieron a cruzar estas inciertas rutinas.

JORGE ALVAREZ BOCANEGRA

Si en Chimbote se habla de teatro, inevitablemente se piensa en Jorge Alvarez Bocanegra, actor, pedagogo y mimo egresado de la Escuela de Arte Dramático (La Cabaña) de las canteras del teatro contestatario de los años setenta, discípulo del maestro Atahualpa de Cciopq perseguido por la dictadura uruguaya y alumno del desaparecido padre del teatro nacional Luis Alvarez, de allí que su producción y didáctica estos últimos años han estado ligados directamente al teatro de texto, han desfilado por sus temporadas obras como "Un cierto tic tac", "La farsa del corregidor" "El collar", "Edipo Rey" y, últimamente, en homenaje al centenario de Bertolt Brecht, la puesta en escena de "Los fusiles de la madre Carrar" del mismo autor ■

Antes que nada, la verdad: el culpable directo del 50% de ésta, nuestra segunda aparición, es el chimbotano Róger Antón Fabián. «Lo que yo pienso del Premio Nobel», «La suerte de no hacer colas» y «Algunos aspectos del cuento» es el material que nos trajo desde Lima, donde respira y transita imperturbable por la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, su alucinante hábitat.

Antonio Sarmiento (Chimbote, 1966), que a partir de este número se sujeta a la aventura descabellada que es «Ardiende Sombra», nos ofrece «La Primera Exposición Surrealista en el Perú». Sarmiento, escarbador incansante de nuestro legado literario, es también protagonista de la poética peruana de fin de milenio. Su fervorosa labor cultural lo llevó el año '98 a presidir el Comité Organizador de la Bienal Arte de los Noventa, desarrollada en la Biblioteca Nacional del Perú.



A partir de la nota de nuestro colaborador Antonio Capurro, seguramente, el artista plástico Víctor Barrionuevo nos obsequia las viñetas que usamos para este ejemplar. Barrionuevo reside en Chimbote donde, años después de haber egresado de la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima, se integra al tráfigo cultural participando en una serie de exposiciones colectivas. Ha trabajado en recientes obras escultóricas encomendadas por la Municipalidad Provincial del Santa. Actualmente prepara su primera individual de pintura.

1301

ALVA & ALVA ABOGADOS S. CIV. R. LTDA.

Alva García Pedro W.

Alva Galarreta Mirko Juan José

Alva Galarreta María Cecilia

ABOGADOS CONSULTORES

Av. José Pardo 361 - 363 - Teléfono 324480
CHIMBOTE

J. Abraham Mora C.

**MEDICO DE NIÑOS
PEDIATRIA EN GENERAL**

CONSULTORIO:

Jr. Manuel Ruiz 644 Of. 101 - Telfs. 326178 - 312858 - 311813
CHIMBOTE