

caballo de fuego

REVISTA ANDINA DE LITERATURA Y ARTE



Luís Nieto: poesía y revolución

J. BARQUERO

"El más humilde canto popular si un rayo de humanidad brilla en él, es poesía y puede ser confrontado con cualquier otra poesía, por sublime que sea".

BENEDETO CROCE, *La poesía*, Buenos Aires, 1954, p. 22.

LA POESÍA POST-VALLEJIANA

UNA historia de la poesía post-vallejiana en el Perú tiene que reservar un lugar destacado a Luís Nieto. En un país donde no es frecuente hallar escritores de vocación indomable, obra sostenida y una línea doctrinaria persistente, hay que mirar con admiración y estima la producción lírica y la misma conducta intelectual de este notable poeta cuzqueño. Después de la muerte de Vallejo en 1938, durante cierta fase, la poesía peruana había sido desviada de su mejor tradición realista y social, para ser arrojada al despeñadero del artepurismo que, desde años atrás, pretendía vanamente imponerse por medio de las magnificadas figuras de Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen. La década

(PASA A LA PAG. 3)

1 SUMARIO

1/ J. BARQUERO: Luís Nieto: poesía y revolución, 10/ GLORIA MENDOZA BORDA: Miguel Angel, 12/ LAURA RIESCO: ¡Oh botella sin vino!, 16/ HILDEBRANDO PEREZ: Retablo, 20/ JORGE LUIS RONCAL: Algunas palabras para Víctor Mazzi, 21/ VÍCTOR MAZZI: Poemas, 22/ HUMBERTO MASGO CABALLERO: La dialectología hispánica y la educación, 24/ Fábula de Tayacaja: Ukucha comadrinitin Akakillo, 25/ FELIX HUAMAN CABRERA: Llevando la bandera, 26/ ENTRE LIBROS: TULIO MORA: Entre el desarraigo y la tradición, 28/ RAUL HERNANDEZ NOVAS: La poesía de Hildebrando Pérez

EN BUSCA DE UNA AUTO IDENTIFICACION

Salimos con el vehemente designio de asistir a la creación de una literatura y un arte social y de resistencia. Nos interesa ante todo divulgar y propagar las manifestaciones populares del mundo andino. Nuestro apego a la cultura nativa no significa de ninguna manera voltear la espalda a la cultura universal. Es más. La cultura universal nos interesa vivamente en tanto expresión democrática y progresiva de las clases sociales que, en el curso de la humanidad, lucharon por la instauración de un orden nuevo. Y como concepción del proletariado mundial que pugna hoy en día por el desarrollo del Hombre Total.

La penetración cada vez más intensa y generalizada del capital imperialista en el país está dando lugar a un creciente alejamiento de la intelectualidad burguesa respecto a los intereses y valores del pueblo. La literatura y el arte en manos de ellos devienen simples remedos de la cultura impuesta por minorías extranjeras no solamente en lo ideológico, sino también en los mismos procedimientos, en la técnica, en el lenguaje y en el estilo literarios. Los artistas y escritores se mueven de acuerdo con los vientos que llegan de las grandes metrópolis, no para inspirarse justamente en los ideales y logros más avanzados de las clases en ascenso sino en las formas y motivaciones decadentes y reaccionarias de la burguesía en ocaso.

Nosotros propendemos a la asimilación de la cultura europea por la cultura andina y no al revés. Por lo mismo, no perseguimos la síntesis o la aculturación, tal cual lo planteaban ayer

los hispanistas modernizantes y lo recomiendan hoy los agentes imperialistas de la aculturación. A diferencia de lo ocurrido en el Perú con los escritores neoclásicos, románticos, simbolistas y surrealistas —quienes fueron a buscar en el extranjero temas y estilos—, nosotros queremos hacer aflorar las corrientes más profundas de nuestro propio suelo, del espíritu popular y andino, para trasponerlas al ámbito universal.

Las creaciones estéticas del pueblo nunca han sido consideradas como parte esencial de la literatura y del arte en general del país. Se les ha reservado siempre el lugar de la artesanía y del folklore, o, a lo más, la categoría de arte menor. Aquí se evidencia, en la forma más descarnada, el interés de clase que priva hasta en la valoración de las expresiones artísticas. Los intelectuales suelen eludir tomar partido en esta contienda. Pero les agrada o no son ubicados inexorablemente en uno u otro bando. Nosotros salimos con el resuelto propósito de colocarnos al lado de los dominados de hoy y liberadores de mañana.

La publicación de esta revista no habría sido posible sin el decidido concurso de un grupo numeroso de estudiantes de la UNCP, que han querido de esta manera realizar una tarea de proyección social hacia la comunidad. Nada más apropiado para comunicarse con ella que recogiendo sus preocupaciones, sus sueños y sus esperanzas para devolvérselos plasmados en poemas, relatos, pinturas y ensayos. Está demás decir pues que debemos apoyar todos esta magna y hermosa iniciativa.

CABALLO DE FUEGO

Revista de Literatura y Arte

Número 1, Segundo Trimestre de 1979
Huancayo, PERU

DIRECTOR

MANUEL J. BAQUERIZO

JEFE DE REDACCION

FELIX HUAMAN CABRERA

COLABORADORES

Carmela Abad/ Guillermo Altamirano/ César Gamara/ Walter Lazo/ Emilio Mantari/ Nicolás Matayoshi/ Eduardo Ninamango/ Carolina Ocampo/ Josué Sánchez/ Sergio Castillo.

CORRESPONSALES

Efraín Miranda (Puno). Livio Gómez (Tacna), Luis Nieto (Cuzco), Juan Alberto Osorio (Ayaacucho), Luis Pajuelo (Cerro de Pasco), Teodoro Morales (Tarma), José Oregón (Huancavelica), Hildebrando Pérez (Lima), Estebán Quiroz (Cajamarca).

ILUSTRACIONES

Hermógenes Janampa (p. 1 y 10), Emilio Mantari (p. 16) y Josué Sánchez (p. 32).

Toda correspondencia debe dirigirse a la Casilla 74, Correo, Central, HUANCAYO.

EQUIPO ESTUDIANTIL DE PROYECCION SOCIAL

Carmen Alfaro Berrocal/ Betty Alania Gavilán/ Eloisa Alvarez Luján/ Alicia Anguis Espinal/ Arturo Cipriano Mandujano/ Elizabeth Cabrera Paucar/ Norma Edith Contreras Oré/ Isabel de la Peña Olarte/ Flor de la Cruz Misari/ Martha Diaz Vila/ Claudia Franco Inga/ Mayela Galarza González/ Juan Galván Ponce/ Rosa Inigo Rosas/ Aurora Ortiz Colca/ Sonia Peña Hinostroza/ Martha Peña Hinostroza/ Hilda Aurora Puerta Vargas/ Sara Ramón Soria/ Adalberto Félix Rodríguez Gavino/ Rubén Rodríguez Orellana/ Benedicta Rutti Briceño/ Teófilo Fernández Santa Cruz/ Celino Alvarez Sotomayor/ Marcela Hurtado Varillas/ Juan Brañez Soriano/ Mario Cóndor Ames/ Loyo Pepe Zapata Villar/ Tito Rodríguez Orellana/ María Luisa Rojas Aquino/ Carolina Ocampo/ Carmela Abad Mendieta/ Hilda Nery Villaverde Fonseca/ Sebastián Rolando Suazo Córdova/ Oscar Ramos Valverde/ Marilyn Yuli Calderón/ Guillermo Antonio Bermúdez Romero.

del 40 estuvo por eso marcada por la dura confrontación de dos tendencias: la poesía formal, preciosista y minoritaria de Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Sebastián Salazar Bondy; y la poesía nativista, popular y social, representada fundamentalmente por Mario Florián y Luis Nieto. Por mucho tiempo los críticos hipotecados a los cánones literarios cosmopolitas y pseudouniversalistas (formas ideológicas de la cultura burguesa dominante), han pretendido ignorar o tener en menos la segunda tendencia. Esto, como es fácil de suponer, motivará que la obra de sus principales intérpretes crezca prácticamente al margen de la exégesis, de la emulación y de las corrientes nuevas, factores dinamizadores de toda creación artística. Lo que no ocurrió por cierto con los poetas sociales de los años 50 y 60 quienes con mejor fortuna tuvieron el estímulo tonificador de la crítica y la experiencia previa de los formalistas algunos de cuyos hallazgos —como el aprovechamiento de la imaginación y el cuidado del lenguaje— supieron asimilar eficazmente.

De Luis Nieto queremos ocuparnos ahora. Este trabajo, digámoslo de entrada, es solamente una introducción a la lectura del autor. Intentamos mostrar aquí la evolución de su poesía, situándola en un contexto histórico y social, destacando su contenido ideológico y el lenguaje y estilo de su expresión.

EL DESPERTAR DEL CUZCO Y LA APARICION DEL POETA

Luis Nieto nació el 10 de octubre de 1910 en Sicuani, provincia del Cuzco y legendaria cuna de la rebelión tupacamarista. Es pertinente hacer mención, sin embargo, que su familia provenía del departamento de Moquegua. A partir de su adolescencia el poeta se entregó intensamente a la actividad política que años después lo conducirá a ser un obligado peregrino.

A mediados de la década del veinte, el Cuzco era un verdadero foco de ebullición social y política. Luego de haber permanecido durante más de una centuria totalmente aislado y casi estacionario, a principios de este siglo, comienza, según anota José Tamayo Herrera, a vivir su primera modernización (1). En esto tuvo que ver el temprano inicio de la industria textil. En 1915 se instalan las primeras fábricas todavía con escasos obreros; pero, hacia 1925, aparecen ya verdaderas empresas que dan origen a la formación de contingentes proletarios y de sindicatos radicalizados (2). Si bien no debemos exagerar la magnitud de este desarrollo manufacturero, cabe advertir no obstante que era muy superior a la industria que existía en esa misma época en la ciudad de Arequipa (3).

Otra de las razones del resurgimiento cuzqueño es la construcción del ferrocarril que unirá el sur andino con la costa: la línea férrea llega al Cuzco en 1908 y a Sicuani, aún más temprano, en 1889. En los años veinte, la ciudad imperial tenía, por otra parte,

una sorprendente comunicación con Argentina, a tal punto que los libros y revistas de esa república se recibían más adelantadamente que en Lima. "En 1927 —refiere Tamayo Herrera— había igual número de días de viaje, cinco entre Cuzco y Buenos Aires, que entre Cuzco y Lima. Las publicaciones de la capital del Plata: "La Prensa", "La Nación", "La Chacra"; "Leoplán", "Mundo Argentino", "Para ti" y "Billiken" llegaban mucho antes que los diarios o las escasas revistas de Lima". Por este motivo, concluye el historiador citado, "entre 1920 y 1945 Cuzco era una ciudad fuertemente influida por la cultura argentina" (4). Lo que no dice Tamayo es que junto con las revistas mencionadas venían también libros, folletos y otros impresos que difundían profusamente las ideas marxistas (5). Esto podría explicar, entre otras razones, que en el Cuzco se hubiese instalado la primera célula comunista del país el año 1927, es decir, un año antes que José Carlos Mariátegui fundara el Partido en Lima (6).

Como en otras épocas y lugares, el núcleo más importante del fermento de las ideas renovadoras fue la Universidad local. En este centro superior de enseñanza se gesta inusitadamente el año 1929 el primer movimiento de reforma que hubo en el Perú. Por ese camino, en la década del 20, la Universidad San Antonio Abad estaba ya convertida en un punto de intensa actividad política. Allí nacen las corrientes indigenistas que más tarde tendrán vasto arraigo en el país. Allí se inician también dos grupos políticos de izquierda, como Kosko y Kuntur, inolvidables semilleros del comunismo cuzqueño.

Por último, para explicar el radicalismo político que siempre ha distinguido al Cuzco y al sur andino, no habría que dejar de mencionar la contraparte de esta llamada modernización: su rezagada estructura rural. El espacio del mundo andino en esta época probablemente no se diferenciaría en nada de la visión que el historiador sueco Magus Morner nos da del Cuzco del siglo XVIII. Por ejemplo, el porcentaje de indios de la región adscritos a las haciendas, que en la mencionada centuria llegaba en varios casos hasta el 97.7% (8).

Los hechos que exponemos en forma muy somera, han debido ser determinantes para la aparición de una temprana conciencia ideológica y de una literatura —social y revolucionaria por excelencia— cuya figura más llamativa es la de Luis Nieto. Muy pronto este importante movimiento social hubo de ser paralizado con implacable violencia por la tiranía militar.

Al ser derrocado Leguía, los gobiernos que lo suceden desatan una cruel y feroz persecución contra las organizaciones sindicales y políticas que estaban en plena vertebración. Gran parte de los dirigentes son encarcelados o desterrados. Nuestro autor, que entonces cursaba estudios superiores en la Universidad de Arequipa, debió seguir la misma suerte: primero se le extraña por un año a Bolivia (1931) y después a Bolivia y Chile, por ocho años (1932-1940).

"LOS POEMAS PERVERSOS". EL ANARQUISMO LITERARIO

En la capital del país del altiplano Nieto da a conocer su primer libro: *Los Poemas Perversos* (1932). Se trata de un puñado de textos que se configuran mediante estrofas de tres y cuatro versos, de metros octosílabos y alejandrinos. En estos poemas, recordables más como testimonio de la formación ideológica del autor que por su importancia literaria, Nieto hacía el elogio del vino, de la embriaguez y de la bohemia. Con prurito decadentista, el poeta se entregaba a la exaltación de las "noches sin estrellas/ con amigos blasfemos y con mujeres ebrias" ("Amo las noches negras") (9). No existe en su mundo literario otro objetivo perseguible que no sea el placer; solamente el ardor de vivir que no se satisface con ninguna razón de vida:

Ya que es breve la vida
hay que gozarla ansiosos;
y aunque sangre la herida,
¡para qué los sollozos!

("Invitación a la bohemia")

Facilmente se puede descubrir aquí —en la actitud existencial, en los temas (mar, amor marinerero, erotismo, alcohol) (10) y en las formas métricas —la influencia de la poesía modernista y post-modernista. Por ejemplo, cuando trata el motivo de la "brevedad de la vida", ¿cómo no recordar los versos paganos del autor de "Canto de Otoño"?:

Gozad de la carne, ese bien
que hoy nos hechiza
y después se tornará en
polvo y ceniza.....
gozad del canto, porque un día
no tendréis boca.....
gozad, porque no estáis aun
bajo tierra. (11)

El rastro de la primera poesía de Neruda también se hace visible: el erotismo, la melancolía que se place en jugar consigo misma y el amor marinerero como símbolo del sentimiento fugaz. Por supuesto que estamos hablando del Neruda de *Farewell y Grepusculario*, de aquel que escribía:

Amo el amor de los marineros
que besan y se van.

Amo el amor que se reparte
en besos, lecho y pan. (12)

Esta forma de encarar la realidad y el arte demuestra a todas luces que el poeta estaba todavía por aquellos días bajo el peso del anarquismo en política y del decadentismo en literatura.

LA EXPERIENCIA CHILENA

De Bolivia se traslada a Chile. En Santiago llega a ser Jefe de Redacción, durante algunos meses, del diario político *Frente*. Son años de tremenda eclosión política en el país del sur. Se prepara la alianza de

la izquierda que habrá de culminar en el Frente Popular, triunfante en las elecciones presidenciales de 1938. La lucha contra el fascismo, la solidaridad con la república española, el apoyo al primer estado socialista, constituyen los asuntos que están en el orden del día. Gran parte de la literatura de esa década se alinea con los movimientos populares. Por aquellos mismos años, el Primer Congreso de Escritores Soviéticos (1934) proclama oficialmente la doctrina del realismo socialista; Neruda funda la Alianza de Intelectuales de Chile para la Defensa de la Cultura y hace conocer su formidable vuelco a la poesía social, con su *España en el Corazón* (1937); Vallejo desde Europa escribe sus libros capitales (*Poemas Humanos y España, aparte de mí este caliz*). En tanto que en la misma república austral el caudaloso y desorbitado Pablo de Rokha se convierte en el más notorio activista de la poesía y de la política. A causa de la lucha internacional de clases, también esta nueva fase del desarrollo de la literatura tiene lugar en medio de la más encarnizada lucha de clases.

"PUÑOS EN ALTO": POESÍA POLÍTICA

Los teóricos y estetas seguirán discutiendo indefinidamente sobre la conveniencia o inconveniencia de poner la literatura al servicio de la revolución. Lo cierto es que hay momentos y épocas en que no queda más remedio que hacerlo. En este sentido, toda especulación en abstracto sobre el fin y la esencia de la literatura es falsa y mal planteada desde su principio. En situaciones determinadas —¡anétese bien!— la literatura debe convertirse inclusive en cartel, en propaganda sin rodeos, como lo ha señalado genialmente Lenin y como lo ha admitido el más grande poeta de este siglo, Bertolt Brecht ("¡Qué tiempos éstos/ —escribe—/ en que /Hablar de árboles es casi un crimen/ Pues implica el silencio de tantas fechorías!").

Así lo entendería Nieto cuando en 1938 publica su segundo libro *Puños en Alto*. Tal cual se anticipa en el subtítulo, éste es un poemario de barricada y combate. Nieto recoge en su poesía los temas que en esa hora golpean de manera perentoria la sensibilidad de los poetas: la guerra civil española, la lucha antifascista, la defensa del socialismo y el drama cotidiano de la clase obrera. Como no podía ser de otro modo, la denuncia social y la exaltación revolucionaria están en el primer plano.

Si en el libro inicial el poeta se aterra a la tradición literaria, utilizando la canción y los versos octosílabos y alejandrinos, ahora renuncia a toda forma y melodía: los versos corren cual torbellinos, sin ritmo y sin medida. La representación poética de la realidad es sumamente caótica y desintegrada; ¿Cómo será de dura y feroz la materia que la inspira que hasta "la risa es acibillada a balazos", el corazón es "un charco sin estrellas", los invasores de España tienen "los dientes como espadas, duros de rencor y odio" ("Una mañana sobre el mundo y España"). El estilo de Nieto es volcánico, tumultuoso y desencadenado. Todo aquí es un vértigo de aso-

ciaciones y de elementos inconexos, según lo revelan las disonancias léxicas y las variadas sinestesias: vivificaciones y dinamismos al lado de adjetivaciones impresionantes ("una invasión de brazos amotinados/ rubrica venganzas en un cielo negro de blasfemias", "las fábricas se despiertan en una carcajada de bayonetas" en "Cartel Rojo"); sensaciones transpuestas ("los caballos partían la tarde/ con su relincho construido de cuchillos azules", en "La Canción Desgarrada"). En general, el libro se caracteriza por sus imágenes muy a la manera de las escuelas de vanguardia, ya entonces en desuso. El lenguaje es igualmente áspero y de crudo realismo, lleno de anatemas, de nuestos, expresiones descarnadas y virulentas. Por el caos verbal, el feísmo, el tono blasfemo y las imágenes truculentas, a menudo hace recordar a Pablo de Rokha, el celebrado autor de *Cantos de Trinchera* (1933) y *Cinco Cantos Rojos* (1937).

Puños en Alto es una obra aún imperfecta. La técnica imaginística en éste, como en algunos libros posteriores, es afectada y retórica, lo que le da cierta inevitable frialdad. Pfeiffer ha escrito con mucha razón que "toda poesía falsa se traiciona porque su forma verbal es sólo cobertura, en vez de ser el modo forzoso e intransferible de aparecer un contenido, una interioridad" (13). Este es el riesgo que afronta continuamente la poesía de Nieto. Por eso, muchas de sus imágenes y metáforas carecen de eficacia literaria y no nos dejan poéticamente emocionados.

RETORNO AL PERU

Cuando Nieto regresa al Cuzco el año 1940 encuentra una ciudad prudentemente replegada. Después de haber conducido una fulgurante batalla política e intelectual en los años veinte, aplastado por las tiranías militares, este indomable pueblo, como el resto del país, también había caído momentáneamente abatido. Entre tanto, el oscurantismo enseñoreaba en todos los ámbitos. Solamente algunas medianías, que siempre medran y prosperan al amparo del oficialismo, llenaban espuriamente el espacio cultural. "Para 1940 —refiere con sorna un atento y veraz testigo— el panorama intelectual cuzqueño se hallaba estacionario y nulo. Habían grafómanos y líricidas intrascendentes y huecos. Chapados a la antigua, carentes de emoción artística e ideológica, arrastrando rezagos de una concepción estética ampliamente superada en otras latitudes" (14). Rubén Sueldo Guevara, el cronista citado, atribuye al poeta Luis Nieto el mérito de haber impulsado "un movimiento cultural con sentido clasista y social de vastas proyecciones", agregando que "con el verbo y la oratoria del Cholo Nieto nuestro pueblo entraba a remozarse y a presenciar una actividad multiforme". Específicamente en poesía, lleva al Cuzco "una pujante y joven modalidad lírica."

En verdad, el retorno del poeta coincidió con un momento de excepción, el momento en que empieza a darse una nueva coyuntura social y política. La guerra imperialista mostraba a toda la humanidad la violencia inherente al capital y al régimen burgués. La respuesta de la URSS hacía ver, a su vez, la enorme

capacidad de un pueblo socialista para defender los derechos de esa misma humanidad. En el Perú —como en el resto del mundo— la bandera roja del proletariado volvía nuevamente a flamear. Y en el Cuzco era más bien el campesinado quien se erguía con más fuerza, haciendo aflorar una resuelta conciencia indigenista. El historiador Tamayo Herrera llama con cierta razón a estos años el preludio de la segunda modernización de la ciudad.

Apenas reincorporado a su comarca nativa, Nieto lanza el semanario *Jornada*. Ya salían para entonces dos revistas (*Waman Puma* y *Cuzco*), creadas poco tiempo atrás y dirigidas por Víctor Navarro del Aguila y Angel Appiani, respectivamente. El Instituto Americano del Arte, conducido por el eximio escritor José Uriel García, acababa también de iniciar una verdadera apertura de política cultural que será reforzada más tarde por el Grupo Renovador Alkamari, núcleo de jóvenes escritores que surge el año 1942, bajo la inspiración de Nieto. Estas dos entidades se convertirán en las principales animadoras de los concursos y de las polémicas literarias de aquellos agitados años. En ese ambiente, la visita de Pablo Neruda al Cuzco en octubre de 1943 tuvo la gran virtud de suscitar en un vasto público un entusiasmo poco habitual por la poesía. Así lo demostró la apoteósica actuación que en su honor organizan los escritores, artistas, profesionales y obreros de la ciudad. Con los discursos de ese homenaje, más una selección de sus poemas, Nieto editará después el folleto *Pablo Neruda, miliciano corazón de América* (1943).

Por esos mismos años Nieto es el infalible vencedor de todos los concursos poéticos locales y regionales. En los Juegos Florales convocados por el Centro Inca Garcilaso gana el Primer Premio con su "Romance cholo por el Inca Garcilaso". En el torneo surperuano de Letras, que organiza el Grupo Renovador Alkamari, obtiene el primero y segundo puestos con los poemarios "El Libro del Corazón y sus Caídas" y "Viento de Puna". Durante el mismo año de 1944 en la recién inaugurada Semana del Cuzco, le entregan la Cantuta de Oro por su "Canto al Cuzco y sus Piedras Sagradas". Más tarde compone la letra del Himno a la ciudad histórica e imperial. Su poesía se gana pues la fanática admiración de los jóvenes autores —quienes lo imitan hasta la exageración— y del mismo pueblo, que delirante lo escucha recitar en las plazas y auditorios. Por su parte, Nieto hace conocer por primera vez (o difunde) en su medio a Vallejo, Neruda, Whitman, García Lorca y González Tuñón, entre otros. Y paralelamente realiza tareas de orientación de las luchas de los trabajadores, a través de su semanario *Jornada*. Sobre la experiencia de esa época refiere el mismo autor: "En todo momento había en el Cuzco pasión política, fervor revolucionario, definición ideológica. El Cuzco estaba dividido en dos bandos, por un lado los pobres, con su credo y su bandera, y, por el otro, los que hicieron la política del trampolín, del acomodo y comercio. Mi pequeño mérito es haber levantado bandera contra ellos" (16).

CANTO A MARIATEGUI

El primer libro que publica Nieto en el Cuzco es *Mariátegui*, poema (1942), canto al gran ideólogo marxista, que recuerda en cierto modo el famoso poema de Vladimiro Malakovski sobre Lenin. En su edición original la obra estuvo integrada por seis textos que posteriormente se incrementaron a doce. Aun cuando en el momento de su publicación fue muy bien recibido por la crítica limeña, a nuestro modo de ver, no es un libro unitario ni en su enfoque ni en su estilo. Es del todo ineficaz, literariamente hablando, el tono quejumbroso y lastimero de los poemas iniciales (los que van desde "Sombra y Silencio" hasta "Lamento y Desventura"), porque "el verdadero discurso acerca de una emoción en sí verdadera está todavía a mil leguas de aquella creación que transforma lo sentido en una forma verbal capaz, 'calladamente' de imbuirle realidad" (17). En efecto, no sentimos auténtico ni poéticamente realizado los versos: "¡Y qué ganas de ser nada, pero ya nada!"; o hablar de haber "caído con caída de Cristo menesteroso" (en "Sombra y Silencio"), luego del gesto blasfemo que se advertía en sus primeros libros. ¿No habría sido mejor, como sugiere el mismo autor, en "Clamor para el silencio", "evitar que el llanto desbocado/ despliegue sus banderas de niebla taciturna"?

En todo caso, después de los primeros cantos de inexpressivo dolor y pálida sugerencia, el autor muda y eleva poéticamente su voz, ahora ya arrasallante y firme, para enaltecer, en apropiado tono épico, la luz inextinguible del socialista peruano. Puede considerarse de una inusitada fuerza evocativa la siguiente proyección de la figura agónica de Mariátegui en los sueños de todos los explotados:

Está siempre, desde siempre,
batiendo su corazón ahogado en el polvo
como los tambores que llaman al combate,
presidiendo la marcha de nuestros sueños
por la tierra.....

La poesía de Nieto tiene aquí mucho más vigor y un rotundo dinamismo, como lo deja notar el léxico (batiendo, tambores, llaman, combate, marcha). Uno de los rasgos más relevantes en la obra del autor es justamente el dinamismo, la vivacidad y la energía, seguidos de un constante tono exhortativo.

Marchemos junto a él,
ya nos llama desde la otra orilla
agitando su bandera quemada en los combates.
("Mandato y Símbolo")

"CHARANGO": ROMANCERO DEL CHOLO

José Tamayo Herrera observa con innegable acierto la aparición en el Cuzco, a mediados de la década del 40, de una pronunciada tendencia indigenista, como renovado eco del movimiento similar de los años 20. "Con el ascenso de esta nueva mentalidad (antigua y nueva como todas las mentalidades), el Reyml, el poncho, el huayno "Valicha", lo folklórico y lo indígena

—escribe— ascienden hasta convertirse en nuevos valores" (18). A esa época corresponde *Charango* (1942), el libro más popular y galardonado de Luis Nieto. Podría reputarse como una inequívoca expresión ideológica de esa atmósfera descrita por Tamayo, sino como su mismo elemento suscitador.

A pesar de sus limitaciones evidentes, tal vez sin proponérselo siquiera el poeta, este libro ha realizado, con más cabalidad que ningún otro, aquella aspiración de interpretar el llamado espíritu mestizo, que infructuosamente procuraron otros autores. En efecto, José Varallanos y Abraham Arias Larreta se habían propuesto deliberadamente este objetivo en sendos libros (*Primer Cancionero Cholo*, 1937 y *La Baraja del Cholo*, 1935) pero nunca llegaron a concitar la audiencia y la popularidad que Nieto obtuvo con su libro (19). Esta es la circunstancia, si ya no existieran otras razones podría servir de referencia para convenir en la importancia de *Charango*.

Nieto se hace presente en este libro como el romancerista de lo cholo, es decir, de lo mestizo, de la misma manera que García Lorca lo fue del espíritu bético (20). Pero si en el autor del *Romancero* se exteriorizaba una actitud vindicatoria de la gitanería —en tanto motivo literario y hecho social— en el aeda cuzqueño no asoma ninguna preocupación en sentido parecido. No muestra al mestizo como un sector marginado y perseguido al que hay que liberar, según insinuaba Lorca del grupo gitano, cuando escribió su renombrado libro.

El hombre mestizo en la visión poética de Nieto se singulariza por los rasgos de lo pícaro, pendenciero, fascineroso y jaranero. En cierto modo, es la prefiguración del "nuevo indio" que José Uriel García anunciara en 1930. El charango ("pequeño instrumento de cuerdas que usa el cholo en la Sierra Peruana") es la personificación emblemática de este celebrado tipo étnico. Toda la etopeya del mestizo la ha transpuesto literariamente a aquel hermoso y noble instrumento de la estepa andina. A él le entona su canto:

Oh, charango, charango cholo
camorrista y jaranero:
un día cualquiera, a la hora del alba,
te hiciste bandolero de la puna brava.

("Charangulto")

El propio poeta se siente identificado con el charango; se dice amasado de sus mismas tristezas y alegrías:

Tu vida es como mi vida,
mezcla de risa y de lágrima
wayno serrano que siempre
nos va creciendo en el alma.
Pero tu naciste alegre
como un domingo de feria,
con toda esa risa linda
de picardía cholera.

(Ibid.)

Las alusiones a los sufrimientos y a los desencuentros —casi siempre originados por motivos amorosos— no son frecuentes en Charango; los atributos que distinguen el modo poético de Nieto son más bien aquí lo festivo y lo burlón. Cuando describe a la mujer, verbi gratia, lo hace con atrevimiento, zumbonería y sensual delectación:

Así da gusto mirarte
caminito de la plaza
encabritando a tu paso
los celos de la cholada.

("Romance de la Barbaracha")

El poeta nos da en este libro una imagen bandi desca de la mujer, como puede notarse en su descripción física ("sus ojos relumbran pícaros", *Ibid*: "sus senos eran/ dos pájaros forajidos", "Romance de la Domitila"), en su cualificación moral ("bandida y coqueta", "lisa y palangana") y aún en los mismos títulos que encabezan los poemas: "La chola bandida", "Canción de retirada a la mujer bandelora". En el amor es igualmente versátil y traicionera; de allí ese reproche, con acento popular, que le arranca en la siguiente cuarteta de "Chola bandida":

Qué será, que no será
ese tu querer serrano;
ayer me dabas un beso
hoy no me das ni la mano.

Un rasgo muy notable en este libro es la animación y personificación de la naturaleza. Los elementos y fenómenos naturales (viento, sol, lucero, río etc.) son vivificados, adoptando los atributos de los hombres. El viento, leit motiv del libro, es rijo y desmesuradamente erótico, como en Lorca:

Cuando ya estuvo desnuda
el viento lanzó un rugido;
la Domi sintió el mordisco
de un latigazo bandido.

("Romance de la Domitila en el río")

El sol en cambio no tiene el carácter mítico y simbólico que aparece en los versos del poeta andaluz (21). Está únicamente personificado:

Un pícaro sol de feria
está en el cielo borracho,
¡se estuvo por las cantinas
toda la noche del sábado!

lo mismo se puede decir del lucero:

En una hoguera de besos
la noche se está quemando
y dos pícaros luceros
se hacen los que no han mirado.

("Romance del cholo Sampableño")

Todo el paisaje en suma canta, habla, se embriaga, se alegra, se apasiona y actúa como los hombres o con los hombres. En estas transposiciones el poeta suele alcanzar un arte perceptible, como en los siguientes versos:

En fogata de luceros
la noche canta y se quema
y sombras de golondrinas
tocando van sus vihuelas.

Los poemas no tienen ciertamente la gran riqueza y la originalidad metafórica ni el supremo dominio del lenguaje de Lorca; el recurso más frecuente del autor es el símil. Véase en estos ejemplos:

¡Qué lindos están tus ojos
brillando COMO dos ascuas!

("Romance de la Barbaracha")

Afuera gime la noche
herida COMO una loba.

("Yaravi")

Los ojos negros y limpios
le cantan COMO dos pájaros.

("Romance del cholo sampableño")

Las metáforas en Charango, por lo demás, carecen de valor estructural; no son portadoras de la unidad del poema, sino elementos meramente decorativos (22). Esto hay que atribuirlo sin duda a los resabios de su anterior modalidad vanguardista, según se puede desprender de los versos que se consignan a continuación:

De un huracán de polleras
el cielo se ha embandado

En un mitin de colores
la plaza se está quemando.

("Romance de la feria de Sicuaní")

NIETO Y GARCIA LORCA

Debido a la por demás sabida influencia de García Lorca en algunos poemas de Charango y por haber sido ésta la obra más conocida y divulgada del autor, se ha querido ver en Nieto solamente a un mero imitador del poeta andaluz. Luis Monguió, en *La poesía post-modernista peruana*, lo menciona como un ejemplo de las malaventuras del lorquismo en el Perú (23). Esta apreciación con ser pertinente no es enteramente justa. Examinados globalmente los libros de Nieto se advierte que en su creación no todo deriva del genial romancerista. Y ni siquiera en el conjunto del libro inculcado. Aparte de "Romance de la Barbaracha", "Romance de la Domitila en el río" y "La pelea" que parecían con cierto humor los motivos y el léxico de "Preciosa y el aire" y "Reyerta" de Lorca, en general los demás poemas de Charango buscan sus fuentes en el mundo andino, es decir, en lo propio, según aconsejaba Juan Ramón Jiménez. El defecto que hay que imputarle a Nieto, en todo caso, es el de haber tomado, casi ad litteram, algunas imágenes y metáforas lorquianas (28), punto en el que si estamos de acuerdo con el crítico español.

Pero el examen no debe detenerse aquí. Es necesario analizar otras facetas de la obra del autor. Por eso, para terminar de una vez con esta fatigosa discusión sobre las relaciones entre la poesía de García Lorca y Nieto, permitásenos ofrecer las siguientes

distinciones entre el Romancero y Charango:

a) En el Romancero hay tres mundos: el mundo real, donde se pinta las peripecias de la gitanería (ejs.: el "Romance de la Guardia Civil Española" y los Romances de Antoñito el Camborio); el mundo celeste, del cual emergen los santos (los romances de San Miguel, San Rafael y San Gabriel); y, por último el mundo de las fuerzas oscuras, o sea, de las supersticiones, del espanto y de lo indecible (la mayoría de los romances) (26). En Charango, en cambio no encontramos sino el mundo real; no hay referencia a santos ni a temas religiosos, ni siquiera en la forma pagana de Lorca. A Nieto le son totalmente extraños los mitos y las supersticiones, según se ha hecho visible en el ejemplo del sol.

b) La visión de la realidad en Lorca tiene un rasgo infantil, si hemos de aceptar la interpretación de Jaroslav Flys (27). No así la de Nieto: por lo expuesto en el acápite anterior, su contemplación poética —siempre realista y objetiva— es opuestamente impávida y madura. Su tono es más bien farfarrón y de halagado banditismo ("Yo con mis manos bandidas/ triunfante en diez asaltos").

c) El acento de Lorca en el Romancero es, por último, notoriamente triste. Esto se comprueba en sus colores preferidos, que son los de tono frío, en sus adjetivaciones que apuntan a los "agrio" y "amargo": y por el predominio, entre las sensaciones táctiles de lo "duro", "frío" y "helado" (28). Todo lo contrario en Charango el ambiente poético irradia luz, brillo y animado colorido; las notas más saltantes son el holgorio, la jocundidad y la alegría expansiva (que sólo a veces se entremezcla con retóricas de claroscuro de pena y dolor). Leamos sino los versos que siguen:

La chola deja su risa
alumbrando en cada árbol,
y a la orilla del camino
quedan los cerros soñando.

.....
el cholo va disparando
sus risotadas y waynos.

("Romance del cholo sampableño")

"VELERO DEL CORAZON": EL AMOR COMBATIENTE

En los años siguientes Nieto publica otros libros entre ellos. La canción herida (1944), poemas dedicados a la madre; Itinerario de la canción (1946), breve antología de sus poemas inéditos; y Nueva canción aimara (1948), obra de contenido indigenista. Ninguno tiene la calidad de Velero del corazón (1948)

El amor, motivo recurrente en la creación lírica de Nieto, aparece aquí con un contenido distinto y con una nueva dimensión. Este sentimiento adquiere ahora una significación expresivamente revolucionaria. Nieto ya no describe la pasión voluptuosa y orgiástica como en su primera poesía, ni la emoción triste y desengañada de sus versos intermedios, ni el cariño festivo bandolero y voluble de Charango: el amor ya no se liga al placer, a la contemplación y la holganza,

sino a la acción y al combate. Es un sentimiento elevado y grave, exento de trivial sensualismo.

Esta renovada visión del amor— dicho sea de paso— es una de las notas más relevantes de la poesía mundial contemporánea. Sus preclaros exponentes son los poetas comunistas Paul Eluard, Louis Aragon, Miguel Hernández, Nazim Hikmet, Jaroslav Iwaszkiewicz y Nicolás Vapzarov (29). El sublime poeta turco ha cantado:

Yo amo la acción
y el pensamiento
yo amo la lucha
y, como encarnas todo que amo luchando,
te amo en todo lo que amo. (30)

Miguel Hernández, por su parte, nos ha dejado esta pieza inmortal:

Espejo de mi carne, sustento de mis alas,
te doy vida en la muerte que me dan y no
tomo.
Mujer, mujer, te quiero cercado por las balas,
ansiado por el plomo.

.....
Sobre los ataúdes feroces en acecho,
sobre los mismos muertos sin remedio y sin
fosa
te quiero, y te quisiera besar con todo el pecho
hasta en el polvo, esposa. (31).

Probablemente nuestro autor no se ha inspirado en ninguno de ellos. Su nueva poesía ha debido gestarse en la misma praxis y en la acción política que sostuvo en aquellos años de violentos combates en el Perú.

El autor de Velero le reclama a la amada algo más que la caricia de un beso o el hechizo de una mirada; le pide unirse a él, para tomar parte en sus luchas. Su declaración de amor es, por eso, al mismo tiempo, un llamado a las filas de la revolución:

Tienes que ayudarme saltando a la refriega.
Te veré con bravo corazón de campana
y una limpia y altiva actitud de trinchera.
Yo estaré con mis cantos de amor y de batalla.
Ganaremos un mundo de libertad precisa,
derrocaremos a otro de esclavitud y pena.
Un viento de canciones y alegres golondrinas
anunciará a los hombres la nueva primavera.

("Invitación al canto")

La fisonomía de la mujer es diferente. Ella tiene otros rasgos y una nueva figura, es noble, altiva, heroica y guerrillera ("de combatiente corazón bravo"). No pierde por eso su calidad poética; sigue siendo paloma grácil, luz de la alborada y música de los combates. La imagen plurivalente brota a cada momento:

Mujer del alba transitoria y fina
muchacha de la luz recién brotada
guitarra pensativa y peregrina,
golondrina del aire, luz blindada.

("Los cantos elementales")

Este es el libro donde se revela el estilo más personal de Nieto, donde lo sentimos lejos de la influencia modernista, vanguardista y lorquiana. Si algo quedan de estos acopios, están sutilmente asimilados en su voz, voz ya de Nieto y no de otros. Aunque el autor aprovecha algunas formas tradicionales (hay cuatro sonetos), los de su preferencia son los versos sueltos y libres. Aquí comienza a hacerse presente su gusto por el léxico marcial y belisónico (la amada es "un nombre escoltado de esperanza", una "altiva actitud de trinchera", "presencia de luz blindada"). El marinismo lingüístico (veleros, fragatas, carabelas, navío) de su primera época también vuelve a figurar, pero denotando ya cierta repetición monocorde y fatigosa.

"ROMANCERO DEL PUEBLO EN ARMAS"

La "musa militar" que asoma persistentemente en la poesía de Nieto tenía que hallar finalmente los temas y motivos adecuados donde aprovechar en todo su esplendor el vocabulario inseparable de su estilo (pólvora, metralla, fusiles, trinchera, barricadas, etc.) Lo encontró en el levantamiento del pueblo arequipeño en 1950 contra la dictadura odrísta: tal es su *Romancero del pueblo en armas* (1957).

La llamada "primavera democrática" del gobierno de Bustamante (1945-1948) había sido liquidada por un golpe de la oligarquía terrateniente. Gran parte del movimiento social y revolucionario que venía forjándose en el Cuzco tuvo que replegarse al ser apresados y perseguidos sus principales líderes. Como consecuencia, los escritores de izquierda debieron vivir también fugitivos y a salto de mata. En una inmensa redada que tendió la dictadura el año 1953, Nieto fue capturado y recluido en el Sexto, la siniestra prisión descrita por Arguedas en una novela del mismo nombre. Para tener una idea del terror que imperaba entonces en el ambiente del país, habría que acudir a los recuerdos del poeta:

"Yo acababa de salir de la prisión —dice— gracias a mi huelga de hambre. Al abandonar el Panóptico —la casa del odio— no tenía donde ir. En vano llamé a la puerta de amigos y conocidos. Se me cerraron todas. La sola presencia de un preso político infundía pavor. Eran dueños entonces del Perú el foete y la espada. La delación era un profesión lucrativa y el miedo se convirtió ya en una costumbre nacional. Dejé mi talega con prendas personales una frazada y un QUIJOTE en la pulpería de un chino en la Avenida Bolivia y me fui, sin rumbo, a buscar brazos amigos, por cualquier parte" (32).

Esa experiencia carcelaria será vertida en el siguiente libro: *Canto Blindado* (1958).

Ningún otro autor que sepamos (salvo Vallejo en España, aparte de mi este caliz) ha descrito un levantamiento popular, como lo hace Nieto en su *Romancero* con inusitada fuerza épica.

Desde el inicio tiene un gran énfasis narrativo:

Un Martes, trece de Junio
—bandera de luto y lágrima

la sangre corrió a torrentes
por las avenidas y plazas
Hijos del pueblo, invencibles,
flor milagrosa del alba,
cayeron de cara al cielo
barridos por la metralla.

"Romance del 13 de Junio")

A continuación, mediante una secuencia hiperbólica, va describiendo y destacando la gallardía de los combatientes que, "con sus pechos heroicos", levantan barricadas y agitan en el aire "su dolor y esperanza". En medio del fragor de las balas y de los cascos de furiosos caballos, descuella el ímpetu revolucionario del pueblo:

El pueblo izó sus banderas
y se amotinó en las plazas,
su sangre de lava y pólvora
vibra revolucionaria.
Y con sus pechos heroicos
levanta mil barricadas.

(Ibid.)

A la vista de los caídos —obreros y estudiantes— el poeta enseña que no debe rodearse con sollozos, ni con miradas enlutadas. Al contrario sugiere:

Que formen guardia de guerra
brigadas de milicianos
y que sus tumbas vigilen
los volcanes milenarios.
Y en vez que cubran sus cuerpos
tristes banderas de llanto
hagámosles un incendio
de himnos revolucionarios.
("Canción para los héroes del pueblo")

Estos romances nos traen sin querer un ligero eco de Miguel Hernández, sobre todo del poema "Nuestra Juventud no muere", pero Nieto se muestra en este libro con su más personal y genuino lenguaje. Tiene el poemario un vigor y una fuerza poco frecuentes en la poesía peruana. Su verso es de invocación, de safo, admonición y arenga:

¡Vamos a la barricada
con tu rifle y tu guitarra!

("Redoble para el pueblo en armas")

"CANTO BLINDADO"

Nieto salió de la prisión con un nuevo libro: *Canto Blindado*, donde expresa el drama de la persecución política. La lírica del autor se blindó en efecto para resistir la pavorosa faz de los verdugos, la muerte de la libertad, la angustia que producen los seres abandonados y la ausencia del sol y de las estrellas. Aquí se hace urgente cantar la nueva realidad: "ya no es tiempo —dice— de la palabra azul volando en los balcones". Todo lo poetizado ahora tiene la dureza y el desgarramiento del hombre en acoso. Adoptando la forma epistolar, el prisionero describe la vida indecible de la cárcel y de los cautivos. A veces, siente que desfallece, se lamenta y solloza:

(Pasa a la Pág. 80)

Miguel Angel

dicen que tengo buena voz, que podría ser artista.
suelo entrar a los micros de servicio y cantar cantando
todos los pasajeros me extienden sus manos con unas monedas;
como tengo seis años los chicos onceañeros /aquellos malos/
me persiguen para quitarme la plata, me dan trompadas
a veces dejan sus marcas moradas en el cuerpo y la cara,
unas veces ensangrentado suelo correr al albergue de niños
pero con mi platita en el pecho para que la cuenten.
cuando en este estado llego al Jardín de la Infancia
las profesoras me preguntan porqué estoy trizas
pero ella no sabe si pisa bien tierra
tengo nueve hermanitos con los pies y manos duras
porque nosotros davicho no conocemos zapatos
y la ropa hecha huecos envejece en nuestro cuerpo.
pero No, davicho, por el momento yo sé vivir,
como los grandes por las alturas de esta tierra
sé unirme a sus voces
/abajo el alza de costo de vida /el pueblo unido
jamás será vencido/ la verdad no sé porqué grito
será que no tengo lo que otros niños tienen
sólo deseo juntar mi dinero para comprarme periódicos
y elevar mi voz por todas las calles de ayacucho
¡quisiera ser canillita!

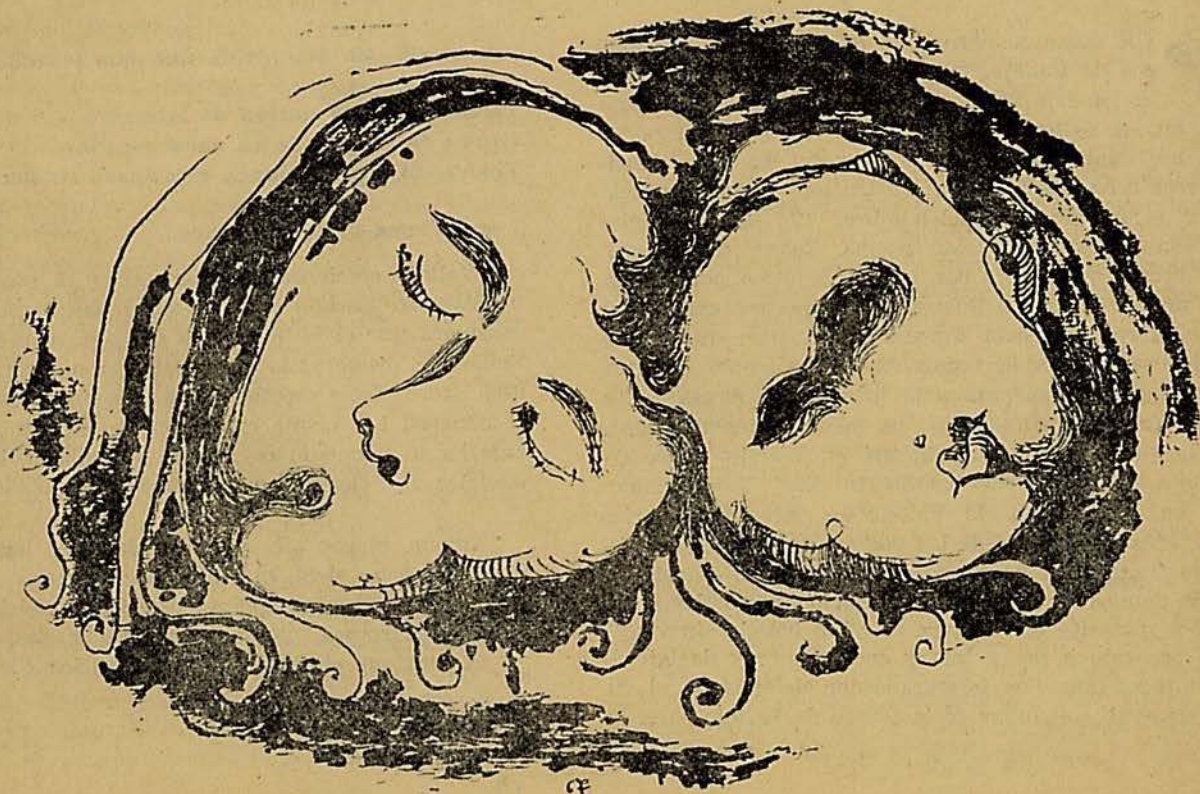
nací en el corazón de ayacucho y me nombran miguel ángel.
dicen que no tengo padre, mi madre no sabe hijo de quién soy
/hago mi vida solo/ mi madre para siempre borracha
tengo en las venas ese indio que hierve mi sangre
cuando veo que otros niños maltratan a los que son como yo,
pocas veces voy a mi Jardín, es allí donde veo diferencias.
mi vida transcurre entre los tunales y pelotas de trapo,
/tuna que te quiero verde tuna que te
quiero morada tuna que te quiero
anaranjada tuna que te quiero blanca/

me nombran capitán de mi equipo
nuestras mayores contiendas son en jr. graú y la alameda,
mis amigos grandes comentan mi popularidad, /miguel ángel/.
los choferes de los bus locales me hacen entrar gratis,
me invitan, les caigo bien, de manera que paseo de lo mejor,
voy por magdalena, por el nuevo aeropuerto, gratis davicho.

no sé escribir sólo cuento mis dedos y al salir el sol
abro los brazos para que la calor se abra
de mi cuerpo.
tengo mis domingos especiales, los paso en un oratorio
allí nos reunimos los niños que inventamos juguetes,
los que vivimos, los que no conocemos trenes eléctricos.
cuando se me ocurre hacer vida de estudiante sé pasármela
me levanto tarde para no tomar desayuno y voy de frente
al Jardín, salgo a las 11 a.m. /a carrera estoy en el
mercado/ allí las señoras que venden comida me conocen
lavo los platos y me pagan con una sabrosa porción de sopa
/hasta suele tocarme un puka-picante/
vuelvo en la tarde a mi Jardín pero con el estómago lleno
y a la salida hago igual que a medio día
/de manera que sé mantener mi pellejo/

**Gloria
Mendoza
Borda**

—tú juegas bien al trompo, me quieres ganar /cómo gira, cómo
gira, ya verás cuando me toque/
me burlo de los niños de los que son como yo y se mueren de
hambre: no sé porqué soy así ¿pero seré siempre así?
—tu pita tiene truco? ¡ya verás la mía!
no creo en cuentos de hadas, no creo en aparecidos
/creo que los niños nacen de la madre/
/que la mariposa entusiasma mis ojos y que
son agradables los marañones de la selva/
cierro los ojos y ¡ojo! ¿ganaré?
tengo un defecto, soy completamente irritable
creo, sí creo que ya no iré a la escuela /ya me acostunbré
a vivir así/
sin embargo cuando voy a mi Jardín mi señorita me dice
que soy el mejor alumno, que salen perfectos mis muñecos,
mis esculturas de papel higiénico y serpentina, mis flores,
siempre me suplica me porte bien, no pegue a mis compañeros
pero no sé qué diablos pasa en mi sangre que estoy listo
a pega....
—tres veces tú y tres veces yo.
un día presentaron una actuación en 'la guardia civil'
y como dicen que bailo bien y que no tengo mala cara
mis profesores me compraron zapatos y pantalones
/oh cómo lucía mi ropa/
fui guía con una linda compañerita hija de un ingeniero
y bailamos una marinera ayacuchana /ganó mi Jardín/
¿viste cavicho? todo el público estaba conmigo /miguel ángel/
soy conocido hasta la coronilla
hasta la aji verde elevaba mi nombre.
davicho ¿a la libélula? al adoquín? al cinema?
a qué jugamos?
tú estás de vuelta y yo de regreso
trompo trompucha que gira como el sol
que gira mi trompo
que gana mi trompo.



“¡Oh botella sin vino!”

¡OH BOTELLA SIN VINO!

¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó...

¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de
esta botella!

Tarde cuando la aurora de la tarde
flameó funestamente en cinco espíritus.
Viudez sin pan ni mugre, rematando en horren-
dos metaloides
y en células orales acabando.

¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto
siempre!

¡oh mis buenos amigos, cruel falacia.
parcial, penetrativa en nuestro trunco,
volátil, jugarino desconsuelo!

POR contarse entre uno de los poemas herméticos de Vallejo, “Oh botella sin vino!” es uno de los menos citados, aún de manera fragmentaria en los estudios críticos sobre la obra del poeta. En los capítulos que se ocupan de “La experiencia directa del absurdo,” “La frustración de las aspiraciones,” y “La orfandad del hombre,” (2) James Higgins aborda parcialmente este poema. Seleccionando ciertos versos que, junto con versos de otros poemas, intentan por separado ilustrar una temática existencial, lleva a cabo de esta manera una crítica que tiende peligrosamente a la reducción. De la riqueza textual de los poemas se pasa a la inevitable pobreza de temas. Xavier Abril (3), que ha insistido repetidamente en la “influencia” de Mallarmé en Vallejo, no se detiene a considerar “Oh botella sin vino” Y, sin embargo, en este poema de Vallejo se encuentran varias imágenes de algunos de los poemas más conocidos del poeta francés. Es precisamente el propósito de este estudio demostrar como esta asociación particular entre ambos, permite una lectura de “¡Oh botella sin vino!” que esperamos sea a la vez convincente y de interés para todos aquellos interesados en determinar el clima general y el lugar de la poesía de Vallejo.

¡Sublime, baja perfección del cerdo,
palpa mi general melancolía!
Zuela sonante en sueños.
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas!

Tú y él y ellos y todos,
sin embargo
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures
palillos;

tú particularmente,
habiéndome influido;
él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso.

¡Oh botella sin vino! ¡oh vino que enviudó de
esta botella!

¡Oh botella sin vino! ¡Oh vino que enviudó de esta
botella!

Tarde cuando la aurora de la tarde
flameó funestamente en cinco espíritus.
Viudez sin pan ni mugre, rematando en horriblos
metaloides
y en células orales acabando.

Vallejo comienza su poema con la evocación de un desastre pasado y a su vez irremediable. Si uno considera que el último verso del poema es una repetición del primero, lo propuesto es nada menos que una interminable repetición del desastre y de sus consecuencias. La misma evocación de un acontecimiento anterior al momento del poema se halla en los versos iniciales de “Ouverture ancienne d’Herodiade”:

Abolie, et son aile affreuse dans les larmes
Du bassin, abolí, qui mire les alarmes.
Des ors nus fustigeant l’espace cramoisi,
Une Aurore a, plumage héraldique, choisi
Notre tour cinéraire et sacrificatrice (4).

y en “Don du poeme”:

Par le verre brulé d'aromates et d'or,
Par les carreaux glacés, hélas! morres encor,
L'aurore se jeta sur la lampe angélique (5).

En estos versos, provenientes de algunas de sus obras más importantes, Mallarmé, a través de la imagen de la "aurora" —transición de la oscuridad, mediante el color, hacia la luz— "reflexiona" sobre el momento particular y dramático de la creación; se entiende que cuando habla de la aparición del poema-niño (Je t'apporte l'enfant d'une nuit d'Idumée"), habla al mismo tiempo de toda creación, de la creación: Surge entonces la pregunta: ¿es que "Oh botella sin vino" empieza con una reflexión semejante?

La situación que se presenta en "¡Oh botella sin vino! ¡oh vino que enviudó de esta botella!" es la de la botella sin vino o bien el reverso de la imagen, el recuerdo del vino que enviudó de esta botella. En "Oh botella sin vino" el verbo queda sobrentendido en el presente y la transición hacia el pasado se logra mediante la exclamación y la cesura. El poema empieza sólo a desenvolverse en la segunda parte del verso: "oh vino que enviudó de esta botella". Es en ésta donde se principiará a desarrollar la aventura de lo acontecido y la que mostrará su continuidad en una conciencia. La primera parte será una aposición no solamente a esta estrofa sino al resto del poema.

La transición del pasado al presente, y su reverso verbal, de lo que comienza a lo que termina, se da en los verbos **flameó**, **rematando** y **acabando** para continuar luego en el presente hasta el final. Las dos frases expresadas en el pasado, nos dejan con los conceptos **vino-aurora**, **enviudó flameó** y **botella-(tarde)**. La inclusión de **tarde** como tal, se hace posible al leer el encabalgamiento del segundo y tercer verso: **la aurora flameó de la tarde** (6). Vallejo, en el manuscrito original, escribió **fluyó** (en lugar de **flameó**) lo cual insinúa todavía más, sin el apoyo del paralelismo indicado, la noción del ausentarse, escaparse de, probablemente por la naturaleza de **fluir** y su asociación fonética a 'huir'. El pasado de los verbos **enviudó-flameó** demuestra que lo ocurrido en la modalidad del hecho, ha sido terminante, a la manera de lo épico. El paralelo **vino-aurora**, por otra parte, supone a la vez, lo extraordinario, lo que concierne a la persona (**vino**) y lo pertinente al mundo (**aurora**). Lo mismo puede decirse de **enviudó-flameó** y de **botella-tarde**. Con respecto al cuarto verso, se observa que sin nos devuelve al primero, acentuando así lo que **botella**, **vino** y **viudez** tienen en común y formando dependencias perfiladas por imágenes que se complementan definitivamente o que sólo se sugieren: la **viudez**, paralela al **vino** (que **enviudó**) se ha separado del **pan**-asociación de lo cotidiano y religioso en el **pan** y **vino**. Igualmente, esta **viudez**, sin alimento, ni polvo, sin ingresión ni excreción, se introduce como un estado innegable de vacío. El uso de **sin pan ni mugre** pertenece al pasaje bíblico de "A la sueur de ton visage tu mangeras du pain jusqu'à ton retour au sol, puisqu'il est de lui que tu as été pris, car tu es poussière et tu retourneras en poussière et tu retourneras en poussière" (7), e introduce en el poema el mito judío-cristiano de la pérdida del paraíso

por el hombre en la tierra. El uso de **viudez**, tanto como separación y como vacío no es sorprendente. Puede ya verse en **Trilce**.

Calla también, crepúsculo futuro,
y recógete a reir en lo íntimo, de este celo
de gallos ajisecos soberbiamente,
soberbiamente ennavajados
de cúpulas, de viudas mitades cerúleas. (Tr. 213)
y más tarde en **Poemas en prosa**.

Fue una gallina vieja maternalmente viuda de unos pollos que no llegaron a incubarse. Origen olvidado de ese instante, la gallina era viuda de sus hijos. Fueron hallados vacíos todos los huevos. (PP 223)

Tanto en el texto de Vallejo como en el de Mallarmé, el fenómeno de la separación se establece en los dos niveles de la persona y del mundo. En el mundo, para ambos poetas, la aventura atañe al sol, y es, por decirlo así, el sol que falla al hombre (8). En la persona, y dentro del mundo cercano a la persona, el 'locus' de la separación es el espacio particular del cuello. En el caso de Mallarmé, además del ejemplo evidente del "Cantique de Saint-Jean", en el cual Mallarmé contempla la decapitación de San Juan mientras que éste evoca el sol y la transición del instante de inmovilidad al de movimiento:

Le soleil que sa halte
Surnaturelle exalte
Aussitôt redescend
Incandescent

Je sens comme aux vertebres
S'employer des tenebres
Toutes dans un frisson
A l'unisson

Et ma tete surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

es la "Ouverture ancienne d'Herodiade," la que ofrece la reflexión más elaborada de la aventura de la 'caída' en el espacio mundo-persona. Si seguimos el hilo del texto citado vemos que lo que cae es el **ala-Aurora-plumage héraldique-vain plumage noir**, y finalmente, **plume-tete** (plume: la pluma, y a la vez el lapicero):

.....L'eau morme se resigné,
Que ne visite plus la plume ni le cygne
Inoubliable: l'eau reflète l'abandon
De l'automne éteignant en elle son brandon:
Du cygne quand parmi le pale mausolée
Ou la plume plonge la tete, désolée
Par le diamant pur de quelque étoile,

(El 'locus' de esta caída viene a ser el **bassin - tour - tombe - eau**). Mallarmé presenta así la pluma que escribe, y el vaso, un tintero dentro del cual, literalmente cae la pluma. Después de una lectura cuidadosa del texto de Vallejo, constatamos que la **viudez** aquí también comienza del momento en el que el **vino** ha dejado la **botella** por el cuello de ésta. Hay más,

las palabras *verre* y *carreaux glacés* en "Don du poëme," constituyen el paso entre el mundo y la persona, del mismo modo que en el poema de Vallejo, la *botella* constituye esta misma transición.

Antes de proseguir con las otras estancias, cabe anotar primero, que en el comienzo del poema vallejano parece repetir las reflexiones de Mallarmé, y si es posible decir que un poema puede conceptualmente repetir otro poema, diríamos entonces que en la estrofa inicial de "Oh botella sin vino," Vallejo nos habla de un nacimiento previamente acaecido y que, a través de las diversas imágenes de transición, nos sugiere la aventura de la creación. Lo siguiente, de mucha importancia en cuanto al pensamiento vallejano de esta época, tiene que ver precisamente con el hecho de que a medida que el poema progresa se va apartando de lo mallarmeano. Observemos, por lo pronto, que hasta el momento el poeta no se ha nombrado. Esta *botella*, este *vino*, no obstante, están allí para alguien. Esas *células orales* son de alguien. Es para alguien que la *tarde flameó funestamente*. Son tres los pasos que establecen el desarrollo de la aventura: en el primer plano la *botella*, en el segundo, el *vino*, y como consecuencia, en el tercero, la *viudez* que acaba en *células orales*.

¡Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre!
¡Oh mis buenos amigos, cruel falacia,
parcial, penetrativa en nuestro trunco
volátil, jugarino desconsuelo!

En tanto que es posible decir que se piensa en poesía, o declarar presumiendo sentido que "un poema piensa", se puede decir que la primera estancia de "Oh botella sin vino" expone en el pasado, la caída particular del sujeto. Del concepto *botella con vino* a la separación expresada por *botella sin vino*, del concepto de la *aurora* (que incluye la noche y el día) a la separación de *cinco espíritus* del singular *viudez* a las *células orales*, pasamos del uno al dos y a lo múltiple. (11). Y es casualmente en este pasar que el sujeto, el sujeto absoluto que tiende hacia el Ser absoluto, se destruye. "Je ne peins pas l'être, je peins le passage," escribe Montaigne en el siglo XVI. Esta observación, en efecto, al ser post-Copernica, se da sobretodo anti-metafísica a nuestro entendimiento. En la segunda estrofa, Vallejo no se concentrará en el sujeto, su pensamiento más bien se dirigirá al verbo, al pasar y al adverbio, la naturaleza del pasar.

Oh siempre, nunca dar con el jamás de tanto siempre, manifiesta claramente la imposibilidad del concepto ideal de *siempre-jamás*, puesto que aquello que hemos designado como 'el pasar' es un *pasar-siempre*. Oh siempre. En este contexto, y al contrario de lo expresado al respecto por Higgins, (12), los *buenos amigos* a quienes se dirige Vallejo, no pueden ser ni una expresión irónica en contraste al tono desolado del poema, ni una referencia a los amigos que el poeta tuvo en ese tiempo. La creación no emana de la botella, la tarde o la soledad con el propósito de reflejar realidades ideales. La creación, sea noche

o día, botella o vino, cinco espíritus o canción (*células orales*), emana por lo ya deducido, expresando ciertas reflexiones sobre el proceso de la separación y sobre lo creado. Al retroceder a los versos precedentes y considerar especialmente una observación sobre la estrofa anterior —que la botella y el vino están allí para alguien— se comprende aquí, con la introducción del posesivo *mis* en el segundo verso, que ese alguien que deplora el no dar con el *jamás de tanto siempre*, es el poeta, el cual asume su presencia y al mismo tiempo establece un modo de relación: *buenos frente a amigos*. Tanto el poeta como estos *amigos* se hallan comprometidos en un 'juego' (*nuestro*) aceptado como tal por Vallejo. El *jugarino desconsuelo* nos remonta a la *viudez sin pan ni mugre* a causa de la natural asociación de ésta a lo desolado, y porque el prefijo *des-* borra y niega, reiterando la noción del vacío. La idea del juego en lo correspondiente a las palabras, se subraya acertadamente en *jugarino*, al menos por el momento, porque se entrega con un adjetivo creado re-creado de un verbo, por el poeta. Nuevamente los versos nos devuelven a Mallarmé que a su vez representó la formación, el venir del poema hacia el ser, por medio de la imagen de un juego de dados (13). La construcción, cuidadosa y estudiada de la segunda estancia, nos demuestra lo lejos que está este poema de ser sólo una queja angustiosa frente a la soledad de la vida.

Como se puede ver, la *cruel falacia* y sus atributos se sitúan paralelos al *jugarino desconsuelo* y sus atributos. Es así como a primera vista se comprendería este juego cruel, esta mentira sin consuelo, parcial porque es parte del poeta, y trunca, mutilada, porque en él, la dependencia es constante, sin que llegue jamás a completarse: siempre hasta jamás la botella vacía de vino, el vino separado de la botella. Desde el momento de la concepción *falacia/ parcial, penetrativa*, existe la tendencia a salir, a evadirse hacia el exterior —volátil. Estas imágenes, que apuntalan lo de adentro—afuera, sugeridas previamente en botella (forma) y en vino (contenido), se repetirán otra vez en el poema. Sobresale el hecho que luego de habernos puesto cara a cara, en el nivel de la forma, con una subjetividad fragmentada y de habernos introducido en esta estrofa, a la multiplicidad de un sujeto (*yo*)-*mis buenos amigos*, Vallejo desvaloriza el movimiento aquel en el que se compromete la creación particular de la que nos habla.

¡Sublime, baja perfección del cerdo,
palpa mi general melancolía!
¡Zuela sonante en sueños,
zuela
zafia, inferior, vendida, lícita, ladrona,
baja y palpa lo que eran mis ideas!

En la tercera estrofa el yo hasta ahora ausente en el poema, se presenta definitivamente por medio de los imperativos *palpa, baja y palpa*. Un análisis de la estrofa, vista en el contexto de las preguntas hechas hasta el momento, es necesario ya que diferentes modos de leer el poema han sido propuestos, basados en la interpretación de dos sustantivos muy im-

portantes: **cerdo** y **zuela**. Tanto lo uno como lo otro expresan aspectos, dimensiones distintas de la creación evocada y se colocan en una posición diferente frente a un (yo) señalado como **mi general melancolía**, y más tarde como **lo que eran mis ideas**, ambas frases prestas a recibir la acción de palpar.

Cuando Vallejo escribe **cerdo**, está indicando aquello que tiene un cuerpo, un nombre, una forma propia, separada del mundo implicado en **mi general melancolía**. Esto último viene a ser la expresión, por imperfecta que resulte, de la subjetividad del poeta, mientras que **cerdo** se entrega a la vez como una **perfección sublime y baja**. Al insinuar Vallejo su resentimiento con el imperativo **palpa**, parece presumir una unión anterior entre las dos subjetividades aisladas de **mi general melancolía** y de **cerdo**, con más precisión, un **cerdo** derivado de y secundario a su **melancolía**— así solamente se llega a comprender el resentimiento del poeta. Al abordar de este modo los versos, contemplamos a Vallejo que proclama al mismo tiempo el origen sublime de la creación en cuestión, a la par que su consecuente bajeza de condición. La creación, por lo tanto, no es el espejo de otra única y sublime realidad, pero sí una abominable y repugnante caída. Entre la **melancolía** del poeta y su doble, el **cerdo**, existe un abismo, el cual, apesadumbrado, subraya Vallejo. La segunda parte de la estancia, y algunas observaciones sobre la palabra **zuela**, confirman claramente esta manera de leer la palabra **cerdo**.

Tanto Samuel Eshelman como Georgette de Vallejo (14), la traducen a **zole**, respectivamente **semelle en frances** y **sole en inglés**. Suponen, con toda probabilidad, que Vallejo destruía la ortografía de **zuela** para crear el efecto visual de la **z** en **zuela** — **zuela** — **zafia**, sirviendo de apoyo a esta suposición, el antecedente caprichoso de **jugarino** en la estancia anterior. Sucede, sin embargo, por lo menos en **Poemas humanos**, que cuando Vallejo trastorna la ortografía de un vocablo, digamos **hombligo** (PH 293, 421) o **lovo** (PH 327), el sentido de éste nunca llega a ponerse en dudas. Entre las copias facsímiles de los manuscritos hallamos en un poema de España, **aparta de mí este caliz**, el siguiente verso "con tu **suela** feraz y su agujero" (Esp. 452), en el cual, el poeta ha cambiado una **z** inicial a una **s**. Bien se sabe lo cuidadoso que era Vallejo con sus textos. La copia facsímil del manuscrito original demuestra que la primera versión de "Oh botella sin vino," contiene uno que otro cambio en cuanto a la preferencia de una palabra por otra, y uno puede deducir que por ese lado no se trata de un descuido, mientras que por el otro, como ya se observó, no le es dado a Vallejo, por lo menos en esta época, crear ambigüedades de este estilo. En efecto, si se tratase de '**suela**' de zapato y no de **zuela** de hazuela (hacha pequeña de carpintero que talla la forma de un objeto), la manera de leer estos versos no cambiaría tanto, pero este último significado, de acuerdo a las circunstancias indicadas parece más apropiado.

Se ha mostrado que por una parte, **cerdo** señala aquello que posee un nombre, un cuerpo y una forma propia, y por otra parte, se puede decir que **zuela**

señala un proceso, movimiento y sonido, más definidamente aún el proceso aquel de producir sonidos. Se observó, por igual, que mediante el imperativo **palpa**, Vallejo nos da a conocer su resentimiento y notamos luego que al dirigirse a la **zuela** el poeta ordena que ésta baje y palpe. Por consiguiente, en la mente del poeta, en este poema, un mundo formado de **cerdo-zuela** se opone a un mundo de **mi general melancolía** — lo que eran mis ideas, siendo **cerdo** para **melancolía** lo que es **zuela** para ideas. Reparemos a la vez que las dos oposiciones paralelas están incluidas en la otra oposición, aquella del presente y el pasado: la **baja perfección del cerdo** está presente en **mi general melancolía** a la que la **zuela** debe primeramente bajar y luego palpar lo que **eran** mis ideas. Puesto que se trata de una creación, la tercera estrofa, en su estructura genialmente impecable, opone los dos mundo — **pasado-presente** — de la **creación-de** y de la **creación uno-dos, sujeto-sujetos**. La **general melancolía** del poeta se entrega en el presente, pero sus ideas son un pasado. Está en el presente la **baja perfección del cerdo**, pero en el pasado y continuando (constantemente) hacia un presente está la **zuela**. Así como una creación no debe considerarse como un espejo de la realidad, no debe concebirse como originaria del poeta. En efecto, el mismo concepto de lo originario queda aquí negado como queda igualmente negado el concepto del creador. Tanto el poeta como la creación, son por el contrario, los objetos de un mismo movimiento de creación, y si se recuerda la primera estrofa, de la creación en general, la **incesante creación**. Si en esta dialéctica, la **zuela** es **zafia, inferior, vendida, ilícita, ladrona** con respecto al verso procedente lo que **eran mis ideas**, y como hemos notado, **cerdo** se deriva de y es secundario a **mi general melancolía**, lo dicho sobre el movimiento y repetición nos asegura que la reciprocidad gobierna esa relación. La noche se deriva del día, el cual se deriva de la noche. No hay un punto fijo, estable de origen, ni en el poeta ni en la creación.

Tú y el y sello y todos,
sin embargo,
entraron a la vez en mi camisa,
en los hombros madera, entre los fémures, palillos;
tú particularmente,
habiéndose influido;
él, fútil, colorado, con dinero
y ellos, zánganos de ala de otro peso.

Se diría que la primera línea de la cuarta estrofa nos hace volver a los **buenos amigos** de la segunda, y a los participantes de un común **jugarino desconsuelo**. Por otro lado, la preposición **sin embargo** nos devuelve a la estancia anterior; si, en la cuarta estrofa, **tú y él y ellos y todos** **entraron a la vez en mi camisa**, se dará por sentado que en la tercera, la idea de salir debió expresarse. Esta observación confirmaría nuestra lectura de la estrofa tercera y nos ayudará a abordar la cuarta.

Pasa a la Pág. 18

1

Mariátegui

Pensar en la materia ausente no es historia:
la memoria nos dice que es resplandor
amado.

Y si un puñado de aluminio coagula el
cielo de sus ojos
claros, sobre la tierra crece la vena de
su anhelo.

El hombre no es una naturaleza muerta
el tiempo declara que vive. que

construye.
Y si esta tarde sollozo a orillas de una
tumba

no es por su silencio, no, es por el mío.

2

Javier Heraud

El agua turbia del silencio
no mezclará

tu voz con el olvido.

A través de mudos y sombríos
calendarios

surge

la luz de tu palabra.

Sobre el antiguo tapiz de la amargura
brilla

tu nombre derramado

como un río hacia el mañana.

El agua turbia del silencio

no mezclará

tu voz con el olvido

3

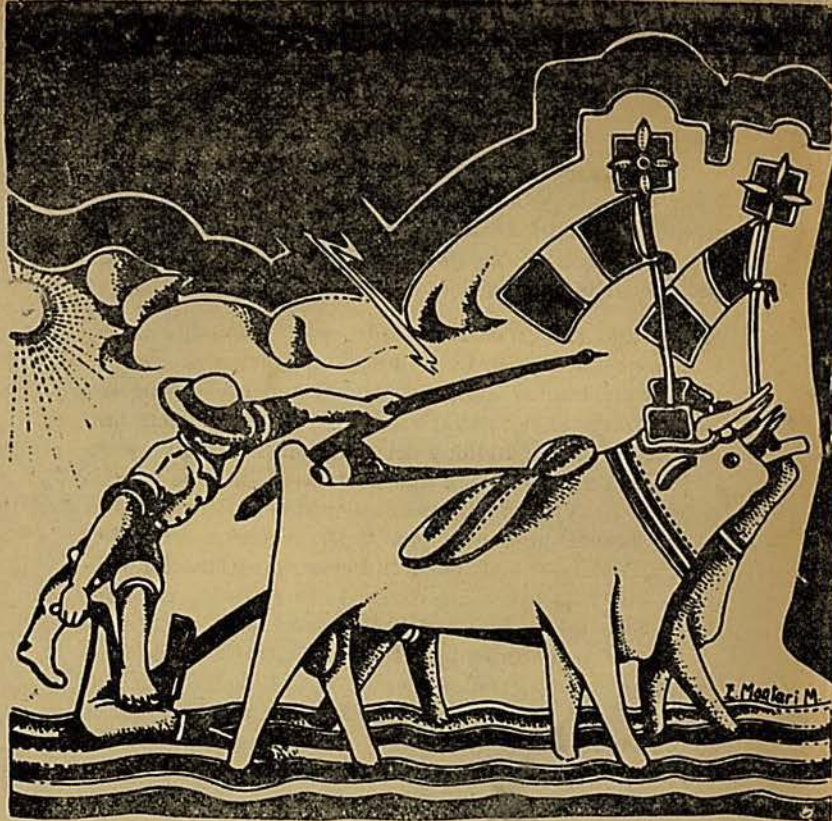
Luís De la Puente Uceda

Para sembrar el amor, la luz y la
rebelión

entre los hombres; con distinta piel,

con otros ojos, mañana

volveremos.



Retablo

Retablo

A Dagoberto Ojeda del Arco, homenaje.

Estás allí donde la sangre canta,
en lo desnudo del aire, en la vena del alba.

Xavier Abril

Vuelven los ojos a incrustarse en la
pulpa de los días, buscando
el fósforo prendido entre los eucaliptos y el sueño redimido.

Una corriente de agua espesa sabe decirnos que la vida pasa sin pasar del todo, ¿y si no por qué se levantan aún las fogatas?

En medio de la noche que flamea en el asta de los carnavales fatuos, para darnos ánimo preguntamos a tambor batiente por aquellos que solíamos llamar compañera tal, compañero fulano. Y una pancarta hecha añicos en la frente del enemigo, una consigna que vuela más rápido que la pólvora, una palabra unitaria dicha al viento en cualquier plaza

nos dicen que están vivos, que marchan con nosotros, que la danza continúa.

4

Chang

1

A plena luz, Juan Pablo, vuelvo a
grabar
tu nombre en las paredes
y en el mismo corazón de la contienda.

2

La historia, Juan Pablo agita
sin descanso tu bandera.

3

¿Dónde reposaremos mañana, Juan
Pablo, para encender
de nuevo nuestra hoguera?

5

"Samuel"

*A Alberto Repetto, combatiente
internacionalista caído en La Paz.*

La bala que clausuró el cine de tus ojos
limpios
resuena aún en mis oídos como un
vendaval avinagrado.
Y salgo de mi pereza cotidiana para
buscar los anteojos
(que te ayudaban a pasar desaperci-
bido en los aereopuertos),
el abrigo azul que compartías con los
compañeros de la célula
(con luciérnagas y una browning de 9
mm. en los bolsillos), etc.
Y sólo tropiezo día a noche con la ver-
dad de tu palabra
(que resuena en mis oídos como la ba-
la que te mató físicamente):
"Busca la luz que irradia el humo de
una fábrica,

el fuego de los hombres que disponen
los surcos,
el arbol de la muchacha que guarda
tus canciones".

6

Aurora Vivar

La multitud
llevando la caligrafía
de tu cuerpo inerte,
los carteles
denunciando
el crimen cometido,
las bombas lacrimógenas,
la cachiporra
impía, el viento
rojo de furia, las compañeras
de "Monterrey"
—creciendo
como un río
incontenible—,
las amas de casa
sin saber qué hacer
los niños deteniendo
en el aire
sus cometas,
los estudiantes
deteniendo el tránsito
para que marches victoriosa,
los obreros
cantando el himno
de los pobres y tú,
entre banderas y gritos
roncos de ¡presente!,
redoblando
como una campana
invicta bajo el cielo
confuso de Lima,
diciéndonos
que el futuro es nuestro,
nuestro como el sol
que sabe ser historia.

Hildebrando Pérez

Para Vallejo, la vestimenta es a veces sinónimo del cuerpo. (15). La camisa que separa el (yo) del poeta del mundo, crea así el espacio de este (yo). Y es este espacio, nos dice Vallejo, que se ha penetrado (en el pasado), a la vez, en un acto único y brutal. Puesto que a este acto le siguió una creación, el hecho mismo de crear es derivado, y no una expresión estricta de un (yo) vivo y separado. Cuando Vallejo alude a un **trunco/ volátil jugarino desconsuelo**. ¿no pone en tela de juicio la validez de su propia poesía, y no debiéramos quizá leer este verso **jugar—i—no des—con—suelo**? ¿Jugar y no jugar, (estar) sin y estar consuelo, esta última palabra llegando a escogerse como el 'locus' de la creación, acción? ¿no son estas expresiones delimitativas de las angustiosas alternativas que se plantea Vallejo? En su artículo sobre "Una reunión de escritores bolcheviques," Vallejo anota que "Los maestros y precursores rusos de los actuales poetas son Puchkin y Khlebnikov (16), y demuestra su admiración tanto por Pasternak como por Maiakovsky. Ambos, Maiakovsky y Pasternak, habían participado en las actividades del Círculo lingüístico de Moscú y tuvieron un papel importante en formar el futurismo. En cuanto a Victor Khlebnikov, se le consideraba en 1910 el fundador del futurismo y por toda su vida, hasta su suicidio en 1930, fue el poeta alrededor del cual giraron las luchas para definir la poética de la revolución. Al asociar el nombre de Pushkin (a quien atacaron los precursores del futurismo) y de Khlebnikov, Vallejo asocia la tradicional (en realidad, no tan tradicional) obra de Pushkin a la obra del poeta revolucionario, y relaciona ambas sin rechazar ni la una ni la otra. Cabe preguntarse entonces si el esmero de Vallejo con respecto a la forma en este poema, al igual que en otros de **Poemas humanos**, no siguió, por lo menos hasta cierto punto, la labor y la actitud que frente a la poesía tuvieron los poetas futuristas rusos. En todo caso, el conocimiento de Vallejo sobre los formalistas rusos (y posiblemente su conocimiento de la obra de Saussure acerca de los anagramas poéticos), otorga cierto peso a nuestra manera de leer **jugarino desconsuelo**. Lo importante es que esta lectura beneficia la lectura del contexto total del poema.

Si consideramos el cuarto verso de esta estrofa: **en los hombros madera, entre los fémures, palillos** hallamos en la primera parte una alusión a la madera de la cruz y en la segunda, algo que parece aludir a comentario freudiano sobre el sexo. En otras palabras nos confrontamos con el espacio de una subjetividad, subjetividad escogida por el poeta y que tortura tanto al cristianismo como la interpretación freudiana de los sueños. "Nada de 'complejo', 'libido', ni 'intuición', ni 'sueño'. El método de la creación artística es y debe ser consciente, realista, experimental, científico (17), escribe Vallejo en 1930, al tratar de la poesía y de los poetas rusos. (Y los futuristas habrían aceptado este programa). Su condena, tanto de Freud como de la metafísica, es indudable. En la primera estancia de "Oh botella sin vino," cuando Vallejo razona sobre el desastre mallarmeano en el mundo y so-

bre el "drame solaire" (18), parece que se somete —y de paso somete al poeta francés— a una crítica abierta. Se propuso con anterioridad que el origen de la imagen **sin pan ni mugre** remonta al Antiguo Testamento. Igualmente bíblico es el drama de la **aurora** con sus llamas, que como **sin pan ni mugre**, evocan la salida del hombre del paraíso: "I chassa l'homme et il installa a l'Orient du jardin d'Eden les chérubins et la flamme tournoyante de l'épée" (19). Tanto Mallarmé como Vallejo aparecen ellos mismos como creaciones de su tradición, y 'sus' creaciones a la par, surgen como víctimas de la postura judío-cristiana frente al mundo en que nacieron. En la segunda estancia, ¿por qué es que Vallejo asocia un (yo) implícito a buenos amigos? ¿No es probable que tenga en cuenta los diferentes casos de personalidad, propuestos por Freud en 1923, con los conceptos separados de 'das Es', 'das Ich' y 'das Ueber-ich'? Si la forma está tan bien construida como la vemos, no queda duda de que Vallejo alude en el poema al (yo) desmembrado, al (yo) martirizado por la metafísica y por el análisis freudiano. De la misma manera, la oposición entre **cerdo y zuela**, en la tercera estrofa, traería consigo el concepto judío-cristiano de la carne que ha sufrido la caída y a la vez una interpretación de sueños al modo de Freud: **zuela sonante en sueños**, son las palabras exactas de Vallejo. Finalmente, en la última estancia del poema, **tú, él, ellos y todos** poéticamente nos devuelven a los conceptos diversos de las subjetividades fragmentadas —**tú particularmente/ habiéndome influido**, escribe el poeta. Ya hemos mencionado el hecho de que en la primera versión del poema, Vallejo había escrito con respecto a la estrofa inicial: **Tarde cuando la aurora de la tarde/ fluyó fluyó funestamente en cinco espíritus**. Las asociaciones de **fluir a aurora y de influir al tú**, permiten la asociación de **aurora y tú**, y la evocación que lleva a cabo la metafísica cristiana. Esta lectura se refuerza si concebimos el tú como el prójimo cristiano, al mismo tiempo que si notamos la primera versión que Vallejo escribió del poema: **tú particularmente/ habiéndome influido y vice versa**. El de la cuarta estrofa nos refería al 'das Es', se diría casi al fenómeno de la subconciencia en la teoría de Freud y a todos sus fantasmas: **fútil, colorado, con dinero**. Ellos vendrían entonces a ser una alusión a todos los otros conceptos derivados de la subjetividad. **Jugar—i—no, des—con—suelo**, presentan a la vez las alternativas y el 'locus' en los cuales la acción y el mundo, la acción posible y el mundo posible se escogen.

¿Cómo se es poeta "consciente, realista, experimental, científico" y como se actúa cuando los hombros son de la madera de la cruz y cuando el sexo ha sido sujeto a la tortura de comentarios freudianos? ¿cómo se es del oeste sin escribir como un occidental? Crucificado como cristiano y penetrado por los **palillos** freudianos, creación de su propio mundo y de sus circunstancias, plural en su subjetividad como en su escritura, Vallejo separa al (yo) para enfrentarlo a un juicio y a una condena. Sin ser un "poeta maldito", al empezar su poema con una reflexión mallarmeana sobre la creación, Vallejo se encuentra,

extraordinariamente, en el discurrir de un revolucionario chino de *La condition humaine*, "la seule volonté que sa pensée présente ne transforme pas en néant, c'était de créer ces Juges condamnés, cette race de vengeurs. Cette naissance se faisait en lui, comme toutes les naissances, en le déchirant et en l'exaltant sans qu'il en fut le maître" (19). ¿Escapa uno de la subjetividad y de la Subjetividad? ¿No crea la literatura misma y recrea lo metafísico y lo psicológico? (¿No lo hace la crítica?) No obstante, al comprender el poeta peruano el movimiento que lo acarrea, al haber conjugado el verbo entrar, puesto que **entraron** en él, fue penetrado: al haber enumerado pronombres personales, el tú cristiano, el él freudiano, probablemente también ellos y todos, Vallejo, al menos en este poema, en este momento particular en septiembre de 1937, no encuentra la posibilidad ni de crear, ni de crearse, ni de actuar.

C I T A S

(1) Todas las citas de **Los heraldos negros**, **Trilce**, **Poemas en prosa**, **Poemas humanos** y **España**, **aparte de mí** este caliz, han sido tomadas de **César Vallejo: Obra poética completa** (Lima: Moncloa Editores, 1968), y serán respectivamente designadas por las abreviaturas **HN**, **Tr.**, **PP**, **PH** y **Esp.**

(2) James Higgins, **Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo** (México: Siglo XXI, 1970), 126, 155 y 217 respectivamente.

(3) Xavier Abril, **Vallejo: Ensayo de aproximación crítica** (Buenos Aires: Ed. Front, 1958), 119-125.

(4) Stephane Mallarmé, **Oeuvres complètes**, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1945), 4 (Todas las citas de la poesía de Mallarmé han sido tomadas de esta edición).

(5) **Op. cit.**, 40.

(6) Notemos que esta imagen de la **aurora** que **muere de la tarde**, es precisamente la imagen empleada por Mallarmé en "Overture ancienne d'Hérodiade," en cuyo texto es también la aurora que se destruye y añade Mallarmé: **caprice/ Solitaire d'aurore au vain plumage noir.** **Op. cit.**, 41.

(7) **Génesis** (III, 17). El subrayado es nuestro.

(8) Hallamos la misma idea en el **Bateau Ivre** de Rimbaud y se menciona al pasar en el "soleil cou coupé" de Apollinaire.

(9) Mallarmé, 49.

(10) **Op. cit.**, 41.

(11) La multiplicidad como escándalo tiene ya sus raíces en **Trilce**: "Pues no deis 1 que resonará al infinito, / y no deis 0, que callará tanto, / hasta despertar y poner de pie al 1." (Tr., 147)

(12) Higgins, **Visión**, 217.

(13) Mallarmé, **Un coup de Dés Jamais n'abolira le hasard**, 460.

(14) Samuel Eshelman, **Poemas humanos: Human Poems. A translation.** (New York: Grove Press, 1968), y Georgette de Vallejo y Américo Ferrari, **César Vallejo en Poetes d'Aujourd'hui**. (Paris: Seghers, 1967), 137.

(15) Unos cuantos ejemplos: "El acento me peñe del zapato" (PH 385); "el taciturno marco de este arranque/ natural de este augusto zapatazo, / de esta piel, (PH 391): "Tienen su cabeza, su tronco, sus extremidades, tienen su pantalón, sus dedos metacarpos y un palito; (PH 301); "de cuerpo entero hermanos, mis hermanos, / y en fin mi ser parado y en chaleco, "(HP 307) Y me alejo de todo, porque todo/ se queda para hacer la coartada: / mi zapato, su ojal, también su lodo/ y hasta el doblez del codo/ de mi propia camisa abotonada." (PH 373)

(16) César Vallejo **Rusia en 1931: Reflexiones al pie del Kremlin.** (Primera Parte). (Lima: Editora Perú Nuevo, 1959), 69.

(17) **Op. cit.**, 68.

(18) **Génesis** (III, 24).

(19) André Malraux, **La Condition humaine. Livre de Poche** (Paris: Gallimard, 1946), 151.

Algunas palabras para Víctor Mazzi

Fórmulas aparte, hablar de Víctor Mazzi es un honor y un serio compromiso para quienes reconocemos el peso fundamental que su obra poética tiene en la literatura de nuestro país, para quienes aceptamos su magisterio en la peligrosa labor de escribir poesía en una sociedad como la nuestra. Pero hablar de Víctor Mazzi implica un serio compromiso, aparte de las razones expuestas, porque su actitud ante el arte y la vida constituyen una actitud de clase, un comportamiento proletario, una filiación marxista-leninista. Por esto, no podemos hablar de Víctor Mazzi desde un punto de vista neutral, aún cuando sólo digamos unas poquitas palabras de introducción, como en esta oportunidad. Así es como podemos decir, obviamente sin la autoridad del Amauta José Carlos Mariátegui, que en este mensaje traemos nuestras pasiones e ideas políticas. Hablamos en fin de Víctor Mazzi con la cabeza fría y el corazón ardiendo, evitando el fácil elogio o la cumplida exégesis, es decir, damos un testimonio de parte.

Cuando abrimos las antologías de la poesía peruana que con diferentes títulos y bajo diferentes firmas aparecen de cuando en cuando reflejando el punto de vista burgués, y no encontramos en sus páginas a Víctor Mazzi, no podemos sino alegrarnos al saber que Víctor no ha cedido ni un palmo de su integridad artístico-política. Porque las clases dominantes cuando se ocupan de las manifestaciones artísticas que defienden los intereses del proletariado y el pueblo, sólo buscan limarles el filo revolucionario, castrarles su contenido de clase, tornar como lo que es agudo, volverlas inofensivas. En el caso de Víctor Mazzi podemos observar un claro ejemplo de cómo, cuando se asume de veras la ideología y la práctica del proletariado, es imposible caer en la tentación de los halagos y los cantos de sirena que muy dulcemente entonan los explotadores. Y en la medida en que nos aferremos con mayor firmeza al marxismo-leninismo estaremos en condiciones de desechar y combatir todas las trampas que nos tiendan, todas las sombras de capitulación que nos acechen. Desde esta perspectiva, sería gracioso decir que la crítica o historiografía burguesa se ha ensañado con Víctor Mazzi al olvidarlo completamente, relegarlo a un cuarto plano o dedicarle sólo un párrafo. Decididamente Víctor no escribe para ellos ni permanece ol-

vidado; por el contrario, tiene el reconocimiento de vastos sectores populares que ve en él un artista consecuente. Así, este acto lo concebimos como complemento de dicho reconocimiento.

Pero ¿quién es Víctor Mazzi? Ex obrero de Construcción Civil, nació en Junín, el año 1925. En 1956 participa de la fundación del Grupo Intelectual Primero de Mayo, que durante sus 22 años se mantiene joven y fuerte, realmente vigoroso, en las primeras filas del arte y la literatura popular. Por ello, el reconocimiento a la labor de Víctor Mazzi se extiende de hecho al núcleo artístico que integra. Y al hablar de este grupo de artistas, no podemos dejar de referirnos, aunque sólo sea de pasada, a los que en buena cuenta son sus antecesores: César Vallejo, Gamaniel Blanco, Augusto Mateu Cueva, Julián Huayanay (que llegó a integrarlo) y muchos otros. Actualmente Víctor es co-director de la revista de su núcleo: *Canto y seña*. En 1947 publica su primer libro de poemas: *Reflejos de Carbón*. Sus libros posteriores los ubicamos a partir del año 1975 y son *A lengua viva* y *Poemas de Vecindad*, publicados dicho año. *Poemas del Albañil* Guirinaldas de Canciones a Chosica y su antología *Poesía Proletaria del Perú* el año 1976 y, recientemente, en abril de este año *Memorial de un tiempo a otro*. Vemos pues que desde el título ya Mazzi nos anuncia el carácter y el contenido de sus libros. No es nuestra intención hacer un recorrido por la obra poética de Mazzi que, además de insuficiente resultaría cansado y tal vez accesorio, dada la naturaleza de este acto. Sólo queremos decir, un poco al vuelo, dos o tres cosas que nos parecen importantes.

Alguna vez Hildebrando Pérez ha dicho que la poesía de Mazzi tiene sabor a huelgas, a pliegos de reclamos, a marchas de sacrificio. Esto es tremendamente cierto. Su poesía describe pues la lucha irreconciliable de los pobres contra la opresión. Descripción poética hecha algunas veces en memoria de poetas hermanos como Vallejo, Elviro Romero, Bocanera, Roberto Santoro; otras veces dedicada a algún luchador social como Juan Pablo Chang; otras a su compañero o a sus hijas, pero todas invariablemente inscritas en el duro trajín de la lucha de clases, donde Víctor Mazzi opta por la suerte del proletariado y el pueblo. Esta filiación

lleva a la conclusión a Víctor, en poemas como "Cuadro de exposición", de que el proletario es la única fuerza capaz de conducir al pueblo a su liberación. El nos dice:

"Es así
como la clase obrera
avanzará hacia la claridad"

Pero Mazzi no restringe su quehacer poético sólo al reflejo artístico de las luchas inmediatas del pueblo. Continuamente se está preguntando y se está respondiendo certeramente acerca del papel del escritor en la sociedad, como podemos apreciarlo en los siguientes versos del poema "De ética y estética".

"El poeta -sabedlo- también es
un obrero
de la construcción de un mundo
nuevo"

Así, Mazzi ubica a la literatura, a la luz del marxismo-leninismo, como "ruedecilla y tornillo" en el mecanismo de la Revolución. Que rabien pues los defensores del ocio creador, aquellos escritores que, como anotara Lorenzo Osorio alguna vez, quieren la Dictadura del Proletariado para todos menos para aquellos. Este tipo de reflexión poética, que muchas veces asume el carácter de crítica, ocupa parte de la poesía de Mazzi, obrero de los versos acerados. Pero el canto de Mazzi es también canto de ternura, versos que le hablan a los niños con seguridad del advenimiento de un mundo nuevo. Ternura que no se pierde en el regocijo sensiblero ni se despena por el caos de la angustia. Ternura que no es tregua dentro del combate, sino más bien lo alienta. Recordemos sólo dos de los poemas que llevan este sello: "Nana para el nene de sonaja roja" y "Nana para Lila" donde Mazzi identifica a la niñez con la esperanza en el mañana, es decir, en la Revolución. Otras veces la ternura aparece cuando Mazzi se dirige a la compañera, a su compañera de la paz y la batalla. Y cuando se despiden poéticamente de ella, como en su excelente "Primera canción del combatiente" está lejos de "soltar veleros de papel en el llanto. Más bien su despedida es de alegría y convicción, sabiendo que la ausencia es puramente una palabra porque él está presente en la batalla, es decir, será una ausencia combatiente.

Así pues, no hay en su poesía el desenfreno irracional con que a veces nos quieren hacer pasar ga-

to por liebre, o sea, poesía burguesa por poesía proletaria, revolucionaria. Pero tampoco hay contención, pasividad, sosiego: Víctor refleja artísticamente en sus poemas el desarrollo del pueblo, de sus luchas, sin contradecir su curso.

Finalmente, quisiéramos hacer una ligera mención de su Antología: **Poesía Proletaria del Perú**. Resultado de un arduo y fervoroso trabajo de investigación, es otro acto de fe, otra reafirmación de Mazzi en la validez, en la hermosa, joven y vigorosa presencia de la

poesía de la clase más revolucionaria, del sector más avanzado, del ejército de salvación de los pueblos: el Proletariado; presencia en la que Víctor Mazzi se halla integrado de manera natural. Este libro es en verdad, un portazo en las narices a todos quienes de manera abierta o encubierta pretenden negar el arte y la literatura proletarios. Una bofetada a los teóricos burgueses, revisionistas y trotskistas.

Dejemos pues para una próxima oportunidad que esperamos sea

cercana, el examen detallado que en realidad merece la poesía de quien, desde el punto de vista del proletariado, es decir, del marxismo-leninismo, ha sabido poner su gran capacidad, su alto lirismo, y su notable dominio de los recursos expresivos, al servicio del pueblo, de sus intereses inmediatos e históricos. Hagamos el silencio entonces para escuchar a un cantor de los pueblos oprimidos, a una voz que arde y crepita: la voz de don Víctor Mazzi.

ELEGIA EN SON DE MADRUGADA

No olvidaré el claro torpor de la lluvia
aquella primavera de 1974
en que osté César Villanueva -el cineasta-
aparecía desoladamente
y ensimismado usted Juan Ojeda -el poeta-
mascullando no sé que nombre
urgidos ambos por algunas circunstancias
en pos de claras melodías
pertinaces o azorados como inexplicables
abandonando todo avío

Y qué hacer o saber que meditar entonces
aquel año de incertidumbres
si cada uno se ensombrecía consigo mismo
a rigor de gravedades
barbotando sangre o arrojando al sueño
(según sentencia dialectiva)
en desagravio frente a tal estado de cosas
atrozmente parametradas
con la amenaza el comparendo la coactiva
por la sinrazón del facto.

Tiempo a destiempo entorpecido abstracto
tiempo de ratas (decía Neruda)
de grices y amoratadas manchas criminales
a un óptico desprecio
que no pasarán de ser ínfimos deshechos
mil metros abajo.
ante las posteridades de vosotros amigos
y los indesmentibles presagios
que a de entreabrir el clamor amaneciente
de la dignidad del hombre.

A N C H I

(A Edmundo García Taylor).

Montaña arriba
ondula y silba el verdeamarillo herboso
donde otrora
pronunciara nombres de bravos compañeros
de trabajo
en hierro y cemento a sudor pretensado.

Decíamos Anchi
cual si rindiéramos ofrendas al dios basalto
que imponía
la solemnidad de su silencio compuesto
de roquedales
en las vertientes del llamado Río Blanco.
Dialectivamente
de espinales y musgo ciñe sus laderas
esperando
entre ventizcas los indómitos brazos
que estremezcan
las fibras de sus magalíticos desfiladeros.

Aun no es tiempo
-me digo- de ascender por sus repechos
deshollar su breñal
y ofertarle un mirador pleno de tejas
para que siga
-así de ríspida y frontal- siendo un desafío.

DE RETORNO A LA SOMBRA

Sol,
musgo,
ramales de alisos
y el polvo de la historia
a los pies de nuevos moradores.

Alguna vez
como vosotros
aprendí el silbo de los pájaros
revoloteando terrones
y ofreciendo los buenos días
hasta dejar en claro mi ausencia.

Ahora torno
a hollar primigenios pasos
donde hubo un tiempo de voces
de una familia labradora
premunida de nombres
estaciones
y afectos
a la gleba y la guitarra.

Bien o mal
por lo visto
no me espera en casa otra sombra.

La Dialectología Hispánica y la Educación

La dialectología comprende los diversos estudios sobre hablas locales o regionales, incluso sociales, que conforman la gran comunidad panhispánica, ésta, según B. Pottier está conformada por más de 180 millones de hablantes nativos. En efecto, actualmente el español o castellano se habla en: España, Mallorca, Menorca, Norte de África —Marruecos hispánica.— En América desde los estados sureños de E.E.U.U. que colindan con México hasta el Cabo de Hornos—menos Brasil, las Guayanas y algunas islas del Caribe—. Se habla además en: las islas Canarias, islas Filipinas, el sector Antártico de la Argentina, los grupos israelitas de los Balcanes. Esta difusión del español en nuestro planeta ha dado lugar, y como consecuencia histórica, a la formación de numerosos dialectos hispánicos de orden geográfico y social; pero frente a esa diversidad dialectal se afirma que existe una lengua común o español general, o sistema supranacional, que funciona a manera de un común denominador.

La lengua española o castellana, como todo sistema lingüístico, es en realidad de naturaleza abstracta, puramente mental o cerebral que pervive en la intrac conciencia de cada uno de los integrantes de la comunidad lingüística panhispánica, pues seguirá siendo instrumento de relación social, siempre que continúe vigente como patrimonio idiomático de los países que en la actualidad conforman la ya aludida comunidad lingüística.

La concepción de la lengua española como unidad lingüística, o sistema supranacional implica el reconocimiento de las estructuras profundas (fonémicas, gramaticales), pero no las de superficie que corresponden a los dialectos o hablas concretas, llenas de peculiaridad; aunque en ellos será necesario determinar las variantes estructurales y no estructurales (fonéticos, por ej.).

La diversificación del español en múltiples dialectos geográficos y sociales plantea la necesidad de establecer deslindes entre la abstracción correspondiente a la unidad lingüística o entelequia hispánica y la concreción constituida por muchos dialectos hispánicos que hoy todavía continúan funcionando como medios de interrelación social entre diferentes grupos humanos de la gran comunidad lingüística panhispánica. No cabe ninguna confusión entre la abstracción y la concreción, y no es muy fácil establecer líneas de separación ya que ambas realidades se dan como un todo.

Los métodos de las diferentes escuelas lingüísticas han tropezado con una serie de factores no sólo lingüísticos, sino también extralingüísticos (psicológicos, históricos, sociales, culturales y políticos) que obligan a precisar el campo de una determinada investigación, o se trabaja únicamente para reconocer la realidad abstracta del español general, o se investigan las realidades abstractas de los dialectos, o se trabaja a nivel de estructuras de superficie o a nivel de habla viva. Las realidades abstractas y concretas condicionan los métodos a usarse; por lo tanto los objetos de estudio pueden ser: la lengua común o entelequia, los dialectos como variantes estructurales, los rasgos dialectales como peculiaridades a nivel de superficie o de articulación de los signos lingüísticos (por, ej.: entonación y acentos fonéticos y otros rasgos dialectales).

En la actualidad, existen estudios sobre algunos rasgos dialectales hispánicos, tales como: yeísmo, lleísmo, voseo, ceceo, seseo, tuteo, loísmo; laísmo; etc.; pero son muy pocos los trabajos sobre las estructuras profundas de los diversos dialectos hispánicos, porque se ha puesto mayor énfasis en los rasgos peculiares, y de superficie.

Ahora bien, para nadie es un secreto saber que las modalidades que adopte el español, en una localidad dada, está condicionada no sólo por el contexto geográfico, sino también por otros contextos (social, cultural, histórico, etc.). Además todo usuario de un dialecto hispánico, como de otra lengua, se da cuenta de aquello que le es familiar, y lo que le parece normal en su modo de hablar, en tanto que el hablante hispánico de otro contexto geográfico advertirá que algo es diferente a su modo de hablar. No obstante un usuario de un dialecto sólo se da cuenta de aquello que en el acto de hablar y escuchar le suena bien o mal, pero no sabrá explicar cómo es la estructura profunda del español que usa, ni mucho menos del español general, salvo que sea lingüista.

Desde que Ascoli fundó la dialectología hasta nuestros días, la definición de dialecto ha sido el mayor problema para especialistas y no especialistas. Por ejemplo, Mudart afirma que dialecto es la "modalidad adoptada por una lengua en cierto territorio dentro del cual está delimitada por una serie de isoglosas (cita, F. Lázaro Carreter). Esta definición presta especial atención al factor geográfico, o sea, a la dimensión horizontal o espacial, lo cual implica precisar: fronteras, áreas de expansión, entrecruzamien-

tos, focos de difusión. Pero, ¿cómo precisar dónde empieza, y dónde acaba un dialecto?

Recientemente, algunos investigadores en vez de los términos "dialectos" y "subdialectos", están usando: "isolectos" y "lectos" (Parker, Bailey), sobre todo, cuando se toman factores socio-culturales. Según esta nueva concepción un isolecto es "una forma de habla particular, con respecto a una innovación particular, en una de estas tres posibilidades: (1) no participa de la innovación; (2) tiene la innovación; (3) tiene la innovación como regla categórica. Un lecto es una forma de habla definida así para todas las innovaciones o para un subconjunto específico de ellas" (Parker).

Se dice que una "forma de habla", según el trabajo que se realice, por una parte, se entiende como 'clase social, edad, sexo, estilo', y por otra se toma en toda su amplitud, sin restricciones.

La unidad de la lengua española se acepta sólo a nivel de la estructura mental, y no a nivel de habla viva o concreta. Así el español general actual estaría constituido por un sistema fonológico de cinco vocales, diecinueve consonantes (el "ESBOZO" agrega W), un fonema acento y un fonema de entonación. Ahora bien, cualquier aumento o disminución de estas estructuras fonémicas, en una comunidad lingüística hispánica, se considera como variable del español general, y a nivel de estructura profunda. Lo dicho sobre la estructura fonológica, también se puede aplicar a las estructuras gramaticales.

Los dialectos hispánicos son realidades tangibles a nivel de superficie, pues se manifiestan en el acto de hablar. La lengua española que históricamente sabemos fue un dialecto, alcanzó ese carácter de entidad por factores políticos e históricos, pues España al efectuar sucesivas conquistas y colonizaciones impuso el idioma oficial como lengua de sus vastos dominios, el resultado es la formación de diversos dialectos hispánicos; pero no sólo en las naciones conquistadas, sino también en el ámbito español. Por eso sería ilógico aceptar que el español es totalmente homogéneo en todas las comunidades que integran la comunidad supranacional panhispánica.

El español se ha diversificado en dialectos; pero manteniendo los principios rectoras e inteligibles del sistema oral; sin embargo, conviene distinguir dos tipos de factores: los internos o propiamente lingüísticos, aquellos que corresponden a las propias tendencias evolutivas del español general, y los factores

externos o extraños al sistema hispánico: sustratos, geográficos; sociales, culturales, políticos etc.)

La evolución de un dialecto puede dar lugar a la formación de una nueva lengua, por lo tanto, una "lengua criolla", probablemente esté en ese proceso. Esto significaría la existencia de fragmentaciones de la lengua española. R. Cerrón al hablar de "sistemas criollos" expresa: "Hay variedades lingüísticas en nuestro país, especialmente en la región andina, que a simple vista —podrían— y de hecho son consideradas como dialectos de nuestro español. Sin embargo miradas con más detenimiento, parecen más bien formas que reúnen las características de verdaderas variedades criollas o cuasi criollas", añade, "si bien el léxico de los préstamos quechuas comunes es de origen español, su sintaxis es, por el contrario francamente quechua: de allí su "acento" peculiar. Creemos que aquí estamos frente a sistemas criollos o cuasi criollos, diferentes de cualquier variedad española". He aquí una oración: "A tu chiquito oveja véndeme" (esp. Véndeme tu ovejita).

J. Chacón explica sobre casos de hibridación en el Valle del Mantaro, tal como puede comprobarse en las siguientes oraciones:

—Capastra quipichando lo has traído a los chip ches.

(esp. Tal vez trajiste a los pollos a las espaldas. (Sic).

—Recienchá lo han llegado los padrecuna.
(esp. ¿recién llegaron los padres?).

—Waalanchando nomás estoy calchando mi maíz.
(esp. Solamente en las madrugadas estoy segando mi maíz).

Implicancias pedagógicas.

Visto ya tres realidades (1) la realidad abstracta del español general como patrimonio idiomático de más de 180 millones de hablantes, 2) los dialectos geográficos y sociales hispánicos; 3) la probable fragmentación del español en algunas zonas del territorio panhispánico), se plantea la urgente necesidad de precisar las metodologías adecuadas para enseñar el español general como lengua materna, o como segunda lengua. También se requiere de metodologías adecuadas para la enseñanza de los diversos dialectos hispánicos.

Finalmente, si en realidad existen las lenguas criollas o en proceso de criollización, será necesario establecer una metodología para los sistemas criollos.

Ukucha Comadrantin Akakllo

Juk Ukuchachas kasqa Akakllo "comadreyq. Kay Akalloqa qella qella kasqa; purikoq mana mikuyta juñukuspan Mikuy Qoqariy Ukupl. Ukuchafiatag ruakoq ruakoq kasqa; yarqay ukukunapaq, poqoy punchaukunapaq juñukoq huafuy kausay sachá rurunkunata. Akaklloqa "porsinirta" comadrenpaq maskakusqa Ukuchata chay pirhuan mikusinan rayku; qinaspan "ahijadan" Akaklluchata kachasqa "madrinan" Ukuchaman mikuy mañakoq. "Madrinan" Ukuchaq kusisqa qepichaymusqa mikuyta piruanmanta.

Iskay ñeque kutita kachasqa; qinaptenga "madrinan" Ukuchacha kasqa "ahijadan" Akaklluchaman qepichaykamun piruanmanta mikuyinta rakischaykuspa; qinaptenga kasqa kimsa ñeque kutitaña huahuanta kutichen Akakllo.

Akaklluchaga paya Akaklluta nin:

—Manam kutiymanchu; penqakuniñan mañakuytá punyta.

—Jukchu yarqaymanta huafusunchik — nispan jakchan paya Akaklluga — Jukchu yarqaymanta huafusunchik. Kallpayá mañakaykamuy kay nispayki: "Madrinay" Ukucha, kancheq rinrillaykitas, huaska chupallaykitas, kasu chunullaykitas may Akakllo mañakusunki mikuchallaykitas qoykuhankiku".

Akaklluchaga penqay uyanhuan, yarqay huksanhuan risqa; "madrinanpa" huasin yaykunapaqña manaña penqarikuspa asuykusqa; qinaptin chaynata nispan mañakusqa tahua ñeque kutita. Madrinan ukucha piñakuspan rimarisqa:

—Ujtay kutiriy qinaspayki chay qella "comadrey" huarmita nimuy, yanqa puka achalchahuan kunanta huataruspan "ajay" "uajay" nispa qechqan yanqa pahuaykachaspa hueq hueqyanantaqa, manachu ñoqa qina Mikuy Qoqqriy Ukumpi juñukunman huahua saqa kachkaspaqa".

Kayta nispan Ukuchaga maqayta qallakuykum chupanhuan ayqadunta huaqtaspan,

—"Kaymi chay huaska chupay, kaymi chay kancheq rinriy, kaymi chay kasu chunuy. Paylla yachaq tukuspan kaminhuan kachamusuchkasni. Kunan punchaumanta puntamanmi mikuy juñukuyta yachankichik huahua sapa kachkaspaqa.

Akaklluchaga huaqastin mañapakun:

—Amaña maccahuaychu..... Yachakullasqimi "madrinay"..... Kunanmanta yachakulasqa.....

AMAN QELLAQA KANMANCHU, YACHAY SAPA TUKUSPAN QARI ASIPAYAYLLAPI PURIN

Notas:

UKUCHA.—Ratón pequeño de color pìomo.

AKAKLLO.—Ave de color oro con cuello rojo.

Recopilación y traducción de
JOSÉ OREGÓN MORALES

Había una Ukucha que tenía una comadre Akakllo. Esta, era muy ociosa; caminaba en vano sin reunirse los víveres durante los tiempos de cosecha. En cambio la Ukucha era irabajadora; para los tiempos lluviosos y para los días de hambruna, aún muriendo y viviendo, reunía los frutos de las plantas.

Viendo esto, la Akakllo a propósito la buscó para hacerla su comadre con la intención de ayudarla a comer su troje; y así, le enviaba al Akakllo a pedirse comida de su madrina la Ukucha. Su madrina, muy contenta por la visita le regalaba víveres que separando de su troje le hacía cargar al ahijado.

Por segunda vez le envió; entonces nuevamente la madrina Ukucha a su ahijado Akakllo le obsequió víveres que le hizo cargar separando de su troje.

Entonces ya por tercera vez le ordena ir a su hijo. El Akakllo a la vieja Akakllo le contesta:

—No quiero regresar a pedir comida. Me avergüenzo.

—¿Nos moriremos de hambre entonces? —le resondra la vieja Akakllo. — ¡Anda corre y pídete comida diciéndole esto: "Madrina Ukucha, a tus ardientes orejas, a tu cola de sogá, a tu nariz torcida ruega mi madre que nos obsequie tu comidita".

El Akakllo se acercó con la cara avergonzada y el estómago de hambre y así misma le volvió a pedir. Su madrina Ukucha al escuchar tales palabras enfureciéndose contestó:

—¡Apresúrate en regresar y a esa ociosa mujer que es mi comadre dile, que en vez de adornarse con una cintita roja el cuello, y estar saltando de cresta en cresta "ajay" "uajay" diciendo y coqueteando, por qué como yo en el tiempo de las cosechas no reúne víveres, siendo todavía una mujer con muchos hijos?

E indignada la Ukucha empezó a castigar a su ahijado azotándolo con su rabo y diciendo esto al mismo tiempo:

—¡Este es mi rabo de sogá! ¡Esto son mis orejas ardientes! ¡Esta es mi nariz torcida!... ¡tu madre, haciéndose la muy sabida con sus insultos te está enviando! ¡Desde hoy día para adelante aprenderán a reunirse comida teniendo tantos bebes!

El Pobre Akakllo llorando le rogaba:

—¡Sabré desde ahora madrina!... ¡Desde ahora sabré! ¡Desde ahora sabré!...

NO DEBE HABER MUJER OCIOSA QUE CREYENDOSE SABER MUCHO SOLO CAMINA EN HACER REIR A LOS HOMBRES

Llevando la Bandera

Tan tenue la candela del fogón que parecía su propia vida. Con el palo seco tanteaba pasos y apenas avanzaba.

Uno. Arrastrando. Casi inmóvil. Queja cotidiana que el sol daba sobre la manta de Visitación. Tres pasos y el polvo inquieto impregnándose de su vestido.

Viene de la calle para arriba. Ahora con agua ayer con leña o de repente con nada. Pero ahí está hablando en compañía de su silencio:

—“Cuando vuelvas Goyito, haremos fiesta con el arpa de Chumingo. Zapateadito, muchacho, ¡siempre alegre, mi corazón! hijito”.

Palmoreando parece que cantara Visitación. Pero imperceptible, un sonido de garganta reseca acababa en lágrimas de anciana.

—Ya vendrá —le dice Pedro, abrazándola—, se ha ido, pues, a la “carrera”.

Como si no escuchara, nuevamente a sus pasitos de horniga. Suspiro en la mañana, llanto de la tarde: “también Donato se fue. En enero, cuando las cosas en Huarabí Bajo: que la tierra era de quien la trabaja, lampa, pico, bandera peruana. Les dijeron su versivos, pero era Donato, mi hijo acabado en el polvo de la chacra”.

¡Cállese, vieja! ¡Ellos, lo han buscado!

Después, nada.

Sólo los ojos vidriosos de Visitación que llueven entre las horas. Mirenla, arrastrando pies descalzos con su latita de agua. Parece que el palo seco fuera su propia mano. Sola, en los caminejos que llegan al pueblo o en su cocina de barro.

Se sienta sobre una piedra y habla siempre lo mismo como si la acompañaran.

De tanto escucharla, creen que Goyo es un fantasma.

La gente ya no lo recuerda, pero algunos hablan:

“Qué ingrato y estando como está”.

“Agarró la “indirecta”.

“Ummm..... ya habrá subido bastante”.

Ella misma no sabe cómo está. Ni sabe cómo supo que trabajaba en Huancayo, pero dice: “Desde ahí algún día volverá..... ¿verdad, hijo papito de mi alma?, entonces los del pueblo no me despreciarán, me harás respetar, Goyito”. Y lo dice hace ya como diez años, pero llega hasta la chingana de la Chenga y quiere escuchar el radio.

Lo que cantan allá, lo que tocan. Lo que ha de cantar y tocar mi Goyo.

Nubecita anciana. No hubo boñiga ni leña, sólo el perrito champoso que aulló a eso de las diez en la calle soledosa. Aullando, juntándose a la puerta fue un viento sin polvareda.

Pero la gente sabe que la nube sola en el cielo se esfuma, ni te das cuenta y ya no hay nada. porque no es de lluvia, es apenas una despedida en medio del sol que quema.

Ya se fue mama Visitación, dijeron, doblando agonia las campanas desde las torres del templo.

Por la tardecita será el entierro, se comentó en el pueblo, porque en la mañana llega una delegación de Lima.

Del Gobierno.

De la Reforma Agraria.

Y a mamá Vicha hay que acompañarla, aunque sea por última vez, para que allá no se sienta sola.

Ese día los eucaliptos del cementerio no se qué sonido traían, pero había tristeza chorreando espigas y sombras en las cercas de los alfalfares. Cómo los grillos chirriaron al escuchar al waychao en la peña de arriba y alguien silbó en el morro de roque quedas oscuras asustando a Clemencio.

—No me fastidies, Vicha, sabes que te estimo— dijo el hombre, dándose valor y siguió regando la chacra.

Allá no va a estar sola. Estará con el Donato. La quería.

—Su hijo mayor, pues.

Un hombre de pelo en pecho, comentaron, gracias a él Huarabí ya no es hacienda, ni hay lo de antes.

Pero las naranjas dulces se están volviendo amar gas.

Caray, es verdad: pero si viviría Donato otro pájaro cantara, con el no había cuestiones, sonriendo trabajaba, sin rajarse el lomo del buey cogiendo bien la manceba, no le gustaba el abuso, por eso tomamos la tierra y el fue el primero en llevar la bandera.

Ay, naranja, naranjitay,

di, qué espina, di,

naranja, naranjita de Huarabí,

hirió tu pecho, caray.

—La tierra y las naranjas ahora les pertenece... pero si no pagan— dijo el mayor Gregorio Reyes, presidente de la delegación—, todo quedará en cero.

¿Y nuestros muertos, señor?

¿Y lo que se llevó el administrador?

¡Nada!..... ¡En Cero! ¿Entendido?

Habían llegado a las doce y desde los discursos ya llevaban tres horas, cuando las campanas doblaron a difunto.

Por un momento quedó paralizada la sesión, porque los campesinos se fueron al entierro.

(Pasa a la Pág. 31)

TULIO MORA

Entre el desarraigo y la tradición

Quien lea este artículo escrito en 1979 sobre un libro aparecido en abril del 78 (9) creará advertir en su autor un desatino mayúsculo. Sin embargo, lo hace porque cree necesario una nota larga y crítica sobre uno de los pocos documentos de la poesía actual del Centro. No es usual que uno tenga libros de poetas que radican en Huancayo o Lima pero que están estrechamente vinculados al Centro, menos todavía uno que congrege a todos o casi todos, conocidos y desconocidos, amigos de nombre, confesiones y reuniones o simplemente de oficio. Como no es usual darle a este tipo de publicaciones el verdadero valor que posea. Por lo demás en mi descargo debo decir que, pese a haber adquirido el libro poco después de su aparición, no pude escribir esta nota debido a mi inaccesibilidad a los diarios limeños y a mi desconocimiento de un suplemento cultural como "SINTESIS".

La lectura de este libro plantea la eterna dicotomía cultural de todas las provincias del país: el desarraigo y la tradición, entre poetas que salieron para vivir en Lima y los que se quedaron. Por un lado, parece visible creer en la facilidad de acceso a la mejor literatura peruana y extranjera y en su gran utilidad en la función creativa; por otro, la inaccesibilidad a esta supuesta ventaja, el universo extremadamente estrecho de la atmósfera provinciana, el subvalor del oficio poético que parece más bien un acto de adolescencia que una actividad madura y respetable como cualquier otra. Pero también se nota otra preocupación central, al menos para el autor de la antología: el modo en que el entorno cultural, geográfico, histórico del Centro, condiciona a los poetas aquí reunidos. Para Gutiérrez, lo dice en el prólogo, "el signo que proyecta la tierra desde sus mismas raíces" paracería el común denominador de este conjunto de poetas que, ciertamente, son algunos de los representantes de la poesía contemporánea del Centro, pero sin serlo del todo, ya que eso equivaldría a olvidar a nuestro no muy remoto Parra del Riego y a muchos otros ahora inominados y olvidados injustamente, si lo que se quiere es ajustarse al exacto sentido del concepto "contemporáneo": todo el siglo XX por lo menos, como señala cualquier texto de historia elemental.

En esta afirmación de Gutiérrez hay un poco de ingenuidad que tropieza con ciertas dificultades desde el comienzo del libro, pues no es cierto que "el signo que proyecta la tierra" sea primordial para muchos de los autores, como tampoco es cierto que el referente regional sea imprescindible en un texto poético. Esto me hace recordar algunos estereotipos surgidos tempranamente en la poesía peruana (la década del 20 signada por el Indigenismo): se hablaba de una poesía "del Perú Profundo", "Telúrica" y de tantas otras cosas para encubrir más de las veces una poesía de baja calidad pero que era diferente de la escrita en la metrópoli limeña. Tales características, ahora lo sabemos, no hacen una poesía, aunque formen parte, sean complemento. No hay que olvidar que el acto poético basa

su elaboración en un sin número de hechos, íntimos como colectivos, biográficos e históricos como simbólicos amorosos como políticos, y donde lo importante no es el referente sino el modo en que éste referente es tratado a través del lenguaje. Para decirlo en otras palabras la poesía es un acto que prevalece solo por el modo en que un poeta sabe utilizar la palabra dándole su exacta dimensión, el sentido justo, la combinación rítmica que atraiga, seduzca o asombre, lo que nos remite a una función mucho más amplia que la simple reproducción fotográfica y que para algunos corresponde a la parte técnica del trabajo poético.

Lo mencionado es precisamente lo que se muestra en casi 100 páginas y de donde ya se pueden sacar conclusiones acerca de la gran evolución que está sufriendo la poesía de esta parte del país. En este sentido, hay que elogiar la selección de Gutiérrez: ha trazado una especie de vector que va de menos a más a medida que los escritores presentados son más jóvenes, cuya responsabilidad frente al texto parece ser más madura, más seria, más arriesgada (no hay que olvidar que Gutiérrez ha nacido el año 50 y ha preparado esta antología, trabajo que recae habitualmente en personas de mayor edad). No es que los poetas más viejos no tuvieran responsabilidad frente a su oficio, ocurre que no pudieron salvar errores elementales. El ejemplo de Mazzi es el más evidente: fundador de un grupo cultural proletario, que supone una poesía nueva, violenta, lúcida, termina escribiendo una poesía de viejos y enterrados vicios burgueses, olvidando que ningún obrero será capaz de identificarse con un lenguaje arcaico (escribe "asaz" por no escribir "bastante"; "folgado" por "holgado"), lleno de rimas inoperantes y superficiales. Si algo han enseñado Maiakovsky, Vallejo y Brecht, es que el lenguaje popular, no el de Diccionario, de Real Academia, es lo único que vale la pena. Y quien se cree proletario tiene que actuar como proletario, como vanguardia no solo política, sino lingüísticamente, poéticamente. Ya no es un misterio saber que el lenguaje es constantemente renovado en las clases más necesitadas, que gracias a ellas, éste se oxigena, evoluciona, dejando a un lado lo innecesario, lo inutilizable. Ya no es un misterio saber que el lenguaje tal como se practica entre los obreros está sujeto a modificaciones casi cotidianas (el slang o jerga, hay que decirlo de una vez por todas, es creación popular, obrera más de las veces), diferentes sin embargo de las modificaciones de la burguesía que actualmente tiende a norteamericanizar el castellano. ¿Cómo se puede escribir "asaz", "folgado", si se quiere llegar a un público obrero? ¿Cómo se puede usar rimas tan elementales como "sencillo" y "amarillo", si la rima es un descubrimiento técnico de los siglos XIV y XV europeos y en América Latina de este siglo ha sido prácticamente desterrada desde Huidobro?

Pero el caso de Mazzi es también personal debido probablemente a la abultada diferencia cronológica de éste con relación al resto. No por ello dejan de percibirse algunos defectos crónicos de toda poesía provinciana en algunos de los mayores, exceptuando a Algemiro Pérez Contreras que no pudo lograr su punto ideal poético por su temprana muerte, y en cuyos versos breves se trasluce una vena lírica, amorosa dulce e íntima. Me refiero a poetas como Villanueva, Torres y Lazo García, que no han podido sacudirse de la fastidiosa retórica tradicional, notándose inclusive la peor influencia vallejiiana ("Este hijo mío/tan puro hambre/ tan dolor....."), de limitados recursos, aunque sería deshonesto no aceptar que el poema "Cuadro" de Torres logra un clima visual acertado. En cambio, a

partir de Teodoro Morales ya se nota un salto. Para empezar, destierra ese falso tono llorón de mucha poesía rural (y digo falso tono llorón para oponerlo al verdadero tono elegíaco de poetas como José María Arguedas o, en nuestro medio, Eduardo Ninamango) y asume uno mordaz, irónico, que luego en Sergio Castillo es todo un estilo. "El espectáculo del tiempo" es un poema que nos remite a una preocupación universal fuera de todo signo regionalista: la era maquinista que vive el mundo, la obsesión cibernética de las sociedades en su fase industrial, aunque "El pegaso de tu sueño" (Morales escribe pegaso con z, no entiendo por qué) sea un poema mejor planteado. A partir de Morales también aparece el lenguaje coloquial, prosaico, característico de la nueva poesía peruana y que ha sido aplicado con buenos resultados entre los jóvenes poetas del Centro. Lo es, por ejemplo, para Martín Fierro que, un poco a la manera de Morales se queja, con más ira que dolor, de la "american way of life" que tiene a la sierra "en una jodedura total", siente que su universo local ha cambiado por el progreso falaz ("Acuérdate abuelo están olvidando tu raíz tu hueso auroral"), pese a que él mismo no sabe como puede evitarse ese trasplante cultural, ese signo de la dependencia, que en algunos casos no es tan nocivo como Fierro lo quiere pintar.

Por su parte, Ruperto Macha es un ejemplo del buen empleo de la palabra, apreciándose un desarrollo entre esos versos dedicados a una España que ya no llora más su Guerra Civil, todavía retóricos, estereotipados que nos recuerdan mucha mala poesía de los años 50 (Romualdo), y otros más sueltos, simples, más directos y en consecuencia más sugerentes. Gerardo García y Róger Contreras tienen algo de común: la descripción de un mundo onírico, poblado de animales y fantasmas, pero en el caso de Contreras hay que señalar su inmensa deuda con César Toro Montalvo que no le hace ningún favor. En Dimas Fernández se encuentra la fina acuarela, de versos breves, exactos, a la manera de los poetas herméticos italianos (Quasimodo, sin duda); en Livia Torino todavía la mano pesada de Neruda y mucho surrealismo, aunque Livia apunta como el mejor poeta de temas amorosos de esta selección; otros como Orihuela, Canales Fuster, Matayoshi y el mismo Gutiérrez, demuestran un cuidadoso manejo del lenguaje que les servirá de mucho si lo que desean es proponerse un tema más ambicioso: de igual modo hay que mencionar a la chica Ocampo, la única voz femenina que llenará un vacío en la poesía huanca.

He querido hacer un aparte con Sergio Castillo, César Gamarra, Mendizábal y Eduardo Ninamango, por ser, creo yo, los mejor representados en la selección de Gutiérrez. A Castillo como a Gamarra les es característico el tono testimonial que el Movimiento Hora Zero ha reivindicado como esencia en la creación; también el modo como tratan lo poetizable: pasan del humor y mordacidad a la ternura, con muy buen registro visual en las imágenes y descripciones, con buenas conclusiones y remates. Cito el poema "La encina y los años" de Castillo porque es uno de los poemas confesionales más hermosos de toda la antología y de mucha poesía peruana actual, con un lenguaje no por prosaico económico, no por directo preciso. Esto es lo que se llama economía: "Tengo un cuaderno de poemas/mi despintado catre/el vecino ciruelo/sus flores/mi única chompa azul". En cuanto a Gamarra, que aparece como Mendizábal con un solo poema, hay que lamentar que éste no sea lo mejor que posee si recordamos aquel otro sobre Cerro de Pasco o sobre el stress. En cambio el de Mendizábal es excelente. También en su caso como en el de toda la poesía joven peruana lo biográfico alcanza la dimensión que el poeta desea, pero hay que elogiar también

la musicalidad, la buena disposición espacial de los versos, que en cierto momento dejan sentir el buen olor de E.E. Cummings (sobre todo ese poema de Cummings "Yo tenía un tío llamado Soi/que era un fracasado de nacimiento") con las "i" como puentes entre verso y verso y el remate adecuado.

De estos poetas, de todos los antologados en general, Eduardo Ninamango es el más original, el más personal, sin que haya perdido su parentesco con la mejor tradición nacional al modo de Arguedas poeta y de los poquitos poetas subterráneos bilíngües que nos han enseñado las inmensas posibilidades del quechua como instrumento poético. Esta enseñanza no ha sido vana, lo vemos en Ninamango pese a que el quechua no tenga los recursos del castellano y pese a que ha sufrido amputaciones dramáticas (Guardia Mayorga, en su *Diccionario Quechua Español*, dice que este idioma perdió con la conquista española hasta conceptos esenciales de toda abstracción filosófica) y no aparezca sino como instrumento de temas líricos o elegíacos, y no épicos, por ejemplo. De cualquier modo, esta es responsabilidad de Ninamango: tratar de ampliar los recursos del quechua en poemas que no solo se circunscriban en el ser amado, en la cosa íntima, sino arriesgarlo en poemas, más ambiciosos. O, por el contrario intentar lo que Arguedas en la novela: darle al castellano una sintaxis quechua que fue uno de sus logros mayores.

Con la aparición de este libro, en mi opinión, se ha dejado testimonio del inmenso avance de la poesía del Centro. Y también se puede afirmar que la poesía está dejando de ser género particularmente elaborado en Lima en desmedro de los provincianos. Castillo como Gamarra pueden ser los mejores ejemplos. Y todo esto es importante no solo por lo que toca a sensibles cuerdas regionalistas, sino porque Huancayo, pese a ser la ciudad de sierra más cercana a Lima y a su importancia económico-comercial, aún no tiene culturalmente la altura de Arequipa o Trujillo, que siempre han mantenido una saludable competencia con Lima y de donde han salido poetas tan valiosos como Hidalgo y Vallejo. En esto que parece ser una preocupación general (hacer de Huancayo un centro cultural a la altura de su importancia como centro comercial) no bastan quejas o reproches: hace falta trabajo y un poco de riesgo, que aparte de una que otra antología, se hagan encuentros de poetas a nivel nacional, recitales, se solicite artículos y poemas a escritores de valor garantizado, se difunda autores extranjeros bastante conocidos en Lima y completamente ignorados a solo 300 kms. de la capital. Y, sobre todo, publicar: no puedo dejar de lamentar que poetas de mi generación, al borde o por encima de los 30 años, como Ninamango, como Matayoshi, Gamarra o Castillo, no hayan publicado aún un libro. Esto es dañino, tiende a esterilizar a frenar todo intento de exploración en nuevos estilos, temas, ritmos, imágenes, etc.

Finalmente, quiero mencionar que la antología debió ser menos ambiciosa en el título al mismo tiempo que presentar más poemas de cada autor. Si es verdad que toda aventura editorial corre por cuenta y riesgo de su autor, hay que pensar que en un lugar como Huancayo no todos los días se publican libros o revistas de poesía. En consecuencia, una antología viene a llenar ese hueco y por eso mismo debe plantearse como un documento a largo plazo.

(9) "Antología de la Poesía Contemporánea del Centro", Alberto Gutiérrez Quilliano, Ed. Mantaro, 1973

RAUL HERNANDEZ

La poesía de Hildebrando Pérez

Cuando en el número 99 de Casa de las Américas (noviembre-diciembre de 1976) leímos el poema "Quipus", de Hildebrando Pérez, pensamos que había mos dado con un poeta de rara capacidad imaginativa y sintética. En "Quipus" se reunían formas "culturales" y populares. Había un delicado sentido del paisaje junto a un interiorizado reflejo de la realidad social. La conciencia política no se expresaba en forma exclusiva, sino fundida al sentimiento lírico. En un mismo fragmento hallábamos nostalgia, rememoración, delicada entonación lírica, brillo de la imágenes, fervorosa correspondencia con el entorno humano y firme orientación social. Sirvan de ejemplo estos versos:

Andahuaylas es una muchacha que lava su tristeza:
por las tardes. Lluvia que cae para iluminar los
(sauce
y los corazones. Noche templada a la luz de la luna
campesina y, acaso, algunas trenzas que se enredan
en las manos de un labriego o en la estrella más
(alta,
que es lo mismo. Andahuaylas es leña, leña ardiendo
en una cocina de barro, en cada recuperación de
(tierras

Hallábamos en los versos de Hildebrando Pérez la conciencia milenaria del hombre de los Andes, tal como ha vivido en las formas poéticas folclóricas: sentido de la tierra y del paisaje, sensibilidad que se expresa a través de delicadas menciones a elementos de la naturaleza, honda solidaridad humana, comunal. Elementos naturales de tradición folclórica como la paloma, el agua, el trigo, las retamas; etc.; se integraban en fragmentos que no consultaban un calco sino una recreación de formas populares como el huayno. A la delicadeza lírica de los huaynos tradicionales se unía el firme sentido clasista del pueblo.

Manzanita señoritay
mañana nos fugaremos,
mañana nos fugaremos,
burlando a la autoridad.

Mi pueblo será tu pueblo
tus ojos serán mi luz,
tus ojos serán mi luz,
como la lluvia de enero.

Lunita señoritay
solo los dos nos amamos,
solo dos dos nos queremos
como retamas ardiendo.

Ay, china, hay, negra;
tu pueblo será mi pueblo
no de ningún gamonal,
mi señorita, manzanitay.

El sentimiento político nunca se hacía obvio, declaratorio; estaba lo suficientemente interiorizado como para fundirse en el lirismo. El carácter concentrado y sugestivo de ciertos fragmentos no hacía

más que subrayar, sin estridencias, el reflejo de la realidad social. Esto podía verse en el fragmento número 1 de esta suite de poemas, titulados "el labriego". Nótese en los tres versos finales la sugestiva alusión metonímica a la vida que cesa y la eficaz concentración de un cúmulo de intención poética en la última frase, resumen de todo un sistema de vida cuya miseria pasa de padres a hijos:

En el día o en la noche tenía
que sembrar y cosechar
para su amo.
Lo ayudaba su mujer.
Ay, si la lluvia no llegaba
(La helada también era un peligro.)
El labriego y su mujer ya dejaron
de sudar bajo el verano.
Los hijos heredaron el trabajo.

Un poema como éste, tan directo, podía quizá pasar inadvertido en otro contexto, pero resalta aquí, dada la variedad estilística de las diferentes partes del poema.

Ahora "Quipus" forma parte de uno de los libros seleccionados por el jurado de poesía del Premio Casa de las Américas 1978, *Aguardiente*.⁹ El jurado dejó sentado al fallar en favor de este poemario: "A través de esta obra se recrea una atmósfera poética que refleja la especial afectividad del hombre andino, con sus raíces quechuas vivas y profundas, proyectadas en vigorosos poemas de amor y lucha. El uso de formas, populares acertadamente conjugadas a su temática, social, reafirma su excelente condición."

Hildebrando Pérez nació en Lima, en 1941. Fue director de la revista de poesía *Pielago* (1962-66) y es actualmente codirector de *Hipócrita Lector*, revista fundada en 1971. Desde hace años trabaja como profesor de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde a la vez es codirector del Taller de Poesía. Entre sus trabajos se cuenta la publicación de las *Poesías completas* de Javier Heraud (1973). Es, además, autor de vales, huaynos y otros géneros musicales. La obra de Hildebrando Pérez, ha estado, hasta la publicación de *Aguardiente*, dispersa en revistas de Perú y de la América Latina.

A "Quipus" se unen en este libro otros poemas estructurados similarmente en forma de suite. "Aguardiente" es otro conjunto "culto" popular paralelo a "Quipus". Hallamos en él como predominante el tema amoroso, expuesto con igual sentido folclórico, que hace pensar en los ya clásicos aporíes vernáculos de Mario Florián:

Muchacha de las retamas,
rocío de la mañana.
Muchacha de luz serrana,
vasija de fuego y agua.

La gracia de tu mirada
muchacha cordillerana,
vuela como una campana
muchacha de las retamas.

Muchacha de porcelana,
flor encendida en el cielo.
Muchacha de las retamas,
luna de almendra y olvido.

Junto a poemas como éste encontramos una "cerreña" de sentido social y antilimperialista:

Cerro de Pasco, cerro
patroncito. Cerro
de púas, cerro
ladroncito. Socavón
tras socavón, malrobas
mis ilusiones.

Cerro de Pasco, cerro
carcelero. Cerro
de espinas, cerro
malaguero. Calabozo
me das tú, libertad
me da mi pueblo.

Manan llanto mi cerrefia.
Manan luto mi obrerita.
A la huelga estamos yendo,
¡a la huelga compañera!

El poeta ha usado aquí un recurso que se repite en otro de los poemas de la sección; el de la distribución tipográfica irregular de estrofas de una métrica precisa; pues las dos primeras estrofas del fragmento antes transcrito constan en realidad de dos endecasílabos seguidos de dos octosílabos. Del mismo modo la cuarteta octosílaba siguiente está transformada:

Pañuelo blanco me diste,
pañuelo
Para soñar. Papel
de plata
me envías, papel
para recordar

A todo lo largo del libro el autor utiliza el encabalgamiento para dar un ritmo irregular al verso, acercándolo al habla coloquial. La sección siguiente, "Retablo", se ocupa de figuras de la lucha social del Perú como Mariátegui, Javier Heraud, Luis de la Puente Uceda y otros. Sobresale el poema dedicado "a Alberto Reppetto, combatiente internacionalista caído en La Paz", así como el titulado "Cantar de Miraya". La siguiente colección de poemas, "Cantar de Hildebrando", da título a la segunda parte del libro. Se trata de poemas de temática íntima, sin abandonar las referencias a la realidad política. Es una de las secciones de más sostenida calidad lírica. A continuación hallamos las "romanzas" (1, "Nomeolvides", y 2, "Retamas"), de contenido amoroso y por último cerrando el libro, el "Cantar de amigos", donde sobresale el "Cantar de Alejandro", que revive la gesta del yate Granma.

Una de las cualidades más destacables de este libro es su equilibrada madurez. Indiscutiblemente, Hildebrando Pérez ya muestra una voz propia que se nutre, no de una sola tendencia determinada, sino de muchos afluentes. Por eso sorprende gratamente la variedad estilística y el equilibrio conseguido en los poemas del libro. Ya vimos cómo en "Quipus" y "Aguardiente" se conjugaban dos vertientes formales una de ellas "cultas", de verso amplio, y la otra alusiva a los géneros musicales populares. Se muestra aquí una adecuada asimilación y revivificación del indigenismo, utilizado no como tendencia exclusiva, sino como un elemento más, al lado de los elementos "cultos". La voz colectiva se equilibra así con la individual. Muchos poemas de Hildebrando Pérez, se sitúan entre el lirismo y la meditación. Hay un sabio equilibrio entre lo lírico y la aproximación a lo coloquial: el lenguaje se lleva de imágenes brillantes o bien reproduce frases tomadas del habla cotidiana:

Y la textura, de cada nudo inmemorial es una
(luciérnaga
que oscurece, iluminando, nuestro más íntimo
(juramento:
opaco lapislázuli, promesa no cumplida, vaso de maíz
fermentado (como el pasado), velamen
(hinchado hasta
el cogote, agárrennos si pueden, semilla que otoñará
cuando dejemos de existir (como el presente)
("Quipus")

Así se muestra Hildebrando Pérez como integrador de varias tendencias, más que sectario de alguna de ellas. La variedad de fuentes a que acude el poeta, la imagen simbólica junto a la referencia coloquial, hacen pensar en la ascendencia literaria de César Vallejo. Hay una clara reminiscencia de Vallejo al final del poema "Mutatis mutandis" "(.....) un sueño que te dice / inútilmente que sí, que es mentira que no lo volverá a hacer", pero no es esto lo que queremos destacar. A lo largo del libro, el autor muestra haber asimilado enseñanzas de poetas como Vallejo, sin que pueda hablarse de influencias directas de estilo. En el estilo personal de Hildebrando Pérez, notamos la presencia de imágenes del mundo concreto sensible más cercano, tal como la hallamos también en Vallejo.

Uno de los valores fundamentales del poemario radica en la capacidad de imaginación. Hildebrando Pérez no es un conceptista, es un poeta que se expresa por imágenes, y estas se encuentran nítidamente recortadas. Sus imágenes no son símbolos convencionales que poco a poco van apagando su brillo. lexicalizándose; son referencias directas al mundo circundante, que nos interesan desde el primer poema del libro.

Aguardiente es un libro político. En esto corresponde a las luchas pasadas y actuales del pueblo peruano. En él late, además de un peruanismo auténtico, un latinoamericanismo eficaz y un internacionalismo convincente. Hallamos aquí la presencia de los luchadores peruanos y de los héroes internacionalistas. Pero no solo es político el libro en la vertiente más evidentemente combativa, sino en todo su color local, en su apego a las cosas, las gentes, los paisajes y las expresiones populares de su país. Hildebrando Pérez no habla solo con sus pensamientos, convicciones y preocupaciones, sino fundamentalmente a través de las imágenes de la tierra. Esto indica un cúmulo de tradición humanista y revolucionaria capaz de nutrir anchamente las corrientes poéticas. Al rendir homenaje a esta tradición y a sus más memorables voceros, el hombre reafirma, como se muestra en el poema dedicado a Mariátegui, su credo y su compromiso con el pasado revolucionario del pueblo.

El hombre no es una naturaleza muerta:
el tiempo declara que vive, que construye.
Y si esta tarde sollozo a orillas de una tumba
no es por su silencio, no es por el mío.

(*) Hildebrando Pérez: **Aguardiente**. Ciudad de La Habana, Editorial Casa de las Américas, Colección Premio, 1978.

(Viene de la Pág. 9)

Quiero llorar como se debe, a todo cielo,
en toda la geografía del pañuelo harapos,
para aventar esta muchedumbre de caídas
que me llueve en el pecho

.....
("A paso de carga")

Pero, reaccionando al instante, añado que es preciso no abandonarse, que es necesario resistir y no rendirse al enemigo:

Sin embargo, aunque el viento desite
sus inviernos terribles, aunque la risa
queme sus rosas matinales

.....
no hay que rendir la frente
no hay que humillar la sangre

(Ibid.)

Le alecciona y le reconforta el coraje sin límite de los obreros, que, torturados en todas las formas no pronuncian el más leve quejido. Lo musita en un estilo sencillo, casi prosaico, en la carta que le escribe a su esposa:

Yo quisiera decirte con qué valor
construyen su esperanza,
con qué denuedo inédito se enfrentan
al esbirro que los tortura
con qué coraje mantienen al tope su rebeldía.

("Mensaje de la esperanza")

Hay que señalar en el libro ciertas debilidades. Notamos aquí una creciente mecanización en las metáforas —cortadas a menudo en un solo molde—; énfasis retórico, perceptible en el abuso de anáforas y

reiteraciones; empobrecimiento del vocabulario (repite y copia muchas veces sus propios versos, produciendo una sensación de estereotipo gastado). El tema grandioso que le inspira no encuentra su configuración en el verso igualmente grandioso.

CONCLUSION

Sabemos que Luis Nieto tiene aún muchos libros inéditos. Habría que aguardar la publicación de sus obras completas —que anuncia el autor— para tener una imagen cabal de su creación. Sin embargo, a través de este esbozo recorrido podemos advertir ya la evolución constante y progresiva de su poesía: comienza con los versos modernistas, anárquicos y decacentes de *Los Poemas Perversos*; sigue con los cantos desarticulados, rebeldes e iracundos de *Puños en Alto* y el poema civil a Mariátegui; para detenerse, como en un remanso, en *Charango*, poesía chchista, festiva y jocunda; alcanzar luego su plenitud con *Velero del Corazón*, expresión encendida del nuevo amor, y llegar finalmente a los poemas enérgicos, tremantes, admonitivos y revolucionarios de *Romancero del Pueblo en Armas y Canto Blindado*.

Está de moda entre los noveles escritores del Cuzco —seducidos por los cantos de sirena de la poesía introspectiva y cosmopolita— menospreciar e ignorar la obra fecunda de nuestro autor. Lo que no es del todo criticable. Cada generación nace siempre negando a sus antecesores. Pero la voluntad parricida debe dar lugar al nacimiento de algo nuevo y superior. Y los jóvenes autores deben convivir con nosotros en que todavía no ha surgido el poeta que reemplace y llene plenamente el espacio que ocupa en la literatura cuzqueña, les agrade o no, Luis Nieto.

NOTAS

(1) JOSE TAMAYO HERRERA, *Historia social del Cuzco republicano*, s/e, Lima, 1978, p. 89 y próximo.

(2) MARIA ESCALANTE y ARTURO ARANDA, *Lucha de clases en el movimiento sindical cuzqueño (1927-1965)*, G. Herrera Editores, Lima, 1978.

(3) ALBERTO FLORES GALINDO, *Arequipa y el Sur Andino, siglos XVIII-XX*, Editorial Horizonte, Lima, 1977, p. 111; Cf., además, MAGNUS MORNER, *Notas sobre el comercio y los comerciantes en el Cuzco*, IEP, Lima, 1979.

(4) JOSE TAMAYO HERRERA, *op. cit.*, p. 111

(5) NICOLAS LYNCH, *La polémica del indigenismo y los orígenes del comunismo en el Cuzco*, FUCE, Lima, 1977

(6) MARIA ESCALANTE et al, *op. cit.* pp. 35-36;

(7) MARFIL FRANCKE BALLVE, "El movimiento indigenista en el Cuzco (1910-1930)", en *Indigenismo, clases sociales y problemas nacional*, Ediciones Colats, Lima, 1978 pp. 107-186

(8) MAGNUS MORNER, *Perfil de la sociedad rural del Cuzco a fines de la Colonia*, Universidad del Pacífico, Lima, 1978,

(9) *Los Poemas Perversos y Puños en Alto*

los conocemos solamente a través de una antología inédita de Luis Nieto que el autor tuvo la gentileza de poner en nuestras manos hace algunos años

(10) Esta insólita fascinación por el mar en un hombre de la sierra como Nieto puede encontrar su explicación en la inolvidable amistad que cultivó con un viejo lobo de mar. "Yo recuerdo ahora a un entrañable y querido amigo —hermano mío en la aventura y la esperanza— Carlos Barra Woll, Capitán de un barco mercante chileno. Nos conocimos en Valparaíso en un historiado y sombrío cafetín del puerto, entre marineros ebrios y mujeres tatuadas de ausencia y de nostalgia. Recuerdo aquellos versos que escribimos juntos:

Marinero, marinero,
ebrio de amor y de ron:
¿en qué puerto sin luceros
dejaste tu corazón!

(LUIS NIETO, *Imagen del recuerdo*, Ediciones Sol y Piedra, Cuzco, 1957, p. 38)

(11) RUBEN DARIO, *Poesía*, ed. E. Mejía Sánchez, Fondo de Cultura Económica, México, 1952

- (12) PABLO NERUDA. *Obras Completas*, seg. ed. ampliada, Losada, Buenos Aires, 1962
- (13) JOHANNES PFEIFFER, *La poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 36
- (14) RUBEN SUELDO GUEVARA, *Panorama actual de la literatura cuzqueña*, Cuzco, 1949, p. 7
- (15) *Ibid.*
- (16) ALT, "Poesía cuzqueña", Suplemento Dominical de El Comercio, 3 de oct., 1976, p. 17
- (17) JOHANNES PFEIFFER, op. cit., p. 88
- (18) JOSE TAMAYO HERRERA, op. cit. p. 189
- (19) Una muestra pintoresca de la disputa por la paternidad de la poesía "cholista" es el texto "Lios de cholos" que figura en JOSE VARALLANOS, *Primer cancionero cholo*, Ediciones Altura, Huancayo, 1937, pp. I-IV
- (20) GUILLERMO DIAZ PLAJA, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Buenos Aires, 1954
- (21) GUSTAVO CORREA, "El simbolismo del sol en la poesía de Federico García Lorca", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Enero-Junio, 1960, núms. 1-2, pp. 110 y ss.
- (22) "Allí donde la metáfora no añade nada a la exactitud con que se expresa un pensamiento será innecesaria y habrá que sacrificarla sin misericordia" (J. MIDDLETON MURRY. *El estilo literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1951, p. 82)
- (24) JUAN RAMON JIMENEZ, "El romance, río de la lengua española", en *Índice*, Madrid, set. 1959, Núm. 128
- (25) He aquí un ejemplo:
 —Cholita, cholita relinda,
 levanta un poco tu falda,
 me han contado que tus muslos
 son más rosados que el alba.
 que imita los versos de "Preciosa y el aire"
 —Niña, deja que levante
 tu vestidura para verte.
 Abre en mis dedos antiguos
 la rosa azul de tu vientre.
- (FEDERICO GARCIA LORCA, *Obras Completas* Madrid, 1955)
- (26) GUILLERMO DIAZ PLAJA, op. cit., pp. 114-115
- (27) JAROSLAW FLYS. *El lenguaje poético de Federico García Lorca*, Gredos, Madrid, 1955, p. 33
- (29) Cf. J. BARQUERO, "Una nueva concepción de amor en la poesía de Gustavo Valcárcel", en *La Gaceta de Lima*, jun-jul-agost., 1960, pp. 3-12; Id., "La literatura y el nuevo amor", Suplemento Dominical de El Comercio.
- (30) NAZIM HIKMET, *Antología poética*, Quetzal Buenos Aires, 1968, p. 62.
- (31) MIGUEL HERNANDEZ, *Viento del pueblo*, Lautaro, Buenos Aires, 1956, p. 132
- (32) LUIS NIETO, *Poetas y escritores peruanos*, Ediciones Sol y Piedra, Cuzco 1957, p. 32

BIBLIOGRAFIA

A. OBRA POETICA DE LUIS NIETO

- 1932 *Los Poemas Perversos*, Edit. Illimani, La Paz
- 1938 *Puños en alto*. Poemas de barricada y de combate, Editorial Libertad, Iquique
- 1942 *Mariátegui* (poema), Imp. Amauta, Cuzco
- 1945 *Charango* (Romancero cholo), en Mario Florián Urpi; Luis de Rodrigo, Puna y Luis Nieto, *Charango*, Ediciones de la Dirección de Educación Artística y Extensión Cultural. Ministerio de Educación, Lima, pp. 169-229.
- 1944 *La Canción Herida*, Ediciones Brigadas Líricas, San Rafael, Mendoza, 16 pp. sin numerar
- 1946 *Itinerario de la Canción* (Antología), Cuadernos de la Revista del Instituto Americano del Arte, Cuzco, 30 pp.
- 1948 *Velero del corazón*, Ediciones El Fusil y la Guitarra, Lima, 48 pp.

- 1948 *Nueva Canción Aimara* (poemas), Edit. Gutemberg, Lima
- 1957 *Romancero del Pueblo en Armas*, Ediciones Sol y Piedra, Cuzco, 146 pp. sin numerar
- 1959 *Canto Blindado* (Poemas de la prisión), Edit. Garcilaso, Cuzco, 90 pp.

B. OTRAS OBRAS

- 1956 *Poesía cuzqueña*. Derrotero para la ubicación de la poesía cuzqueña contemporánea, T. I., Ediciones Sol y Piedra, Cuzco, 188 pp
- 1957 *Poetas y escritores peruanos*, Ediciones Sol y Piedra, Cuzco, 76 pp.
- Semblanzas de frente y perfil*, Ediciones Sol y Piedra, Cuzco, 58 pp.
- Imágenes del recuerdo*, Ediciones Sol y Piedra Cuzco, 46 pp.

(Viene de la Pág. 25)

Pronto apareció por la esquina de la plaza el féretro en hombros de la gente. La banda de músicos que entonaba una pena profunda corriendo entre las sombras de las calles.

—¿Quién ha muerto?— preguntó el mayor Gregorio Reyes.

—Mamá Vicha— le dijeron como quien no dice nada.

Qué dolor le tocó el pecho a Gregorio Reyes.

¿Acaso la tranquilidad de la comarca heña recuerdo de pobreza, polvo o puertas de madera acabadas por orongos?

Entonces, solo, se metió al cuarto contiguo.

Una mosca azul voló desde la ventana, esquivando telarañas, hasta una mesa abandonada.

Lloro. Y lloró.

Después se acomodó el quepí y la polaca y saliendo dijo en voz alta:

¡Aquí se cumple lo que el gobierno manda!

DE LOS AUTORES

J. BARQUERO (Huancayo). Publicó estudios sobre la poesía de Javier Heraud, Gustavo Valcárcel, Washington Delgado y Javier Heraud. Dirigió las revistas "La Gaceta de Lima", "Universidad", "Proceso", "Anales Científicos" y "Proyección Económica". Proximamente editará "Mundo Andino".

GLORIA MENDOZA (Puno). Estudia Lengua y Literatura en la Universidad de Huamanga. Ha publicado *Los grillos tomaron tu cumbre* (1971) y *Wilayar* (1972). Dirige la revista de Literatura "El barco ebrio".

LAURA RIESCO (La Oroya). El año pasado dio a conocer su novela *El truco de los ojos*. Se graduó con una tesis sobre la poesía de Vallejo, de la que forma parte el trabajo que damos a conocer. Ejerce la docencia en la Universidad de Maine (EE.UU.).

HILDEBRANDO PEREZ (Huancayo). Premio "Casa de las Américas" 1978. Su libro galardonado *Aguardiente* fue publicado en La Habana (1978). En enero de este año editó *Sol de Cuba*. Dirigió antes las revistas "Piélagos" e "Hipócrita Lector". Los poemas que insertamos forman parte del libro premiado.

JORGE LUIS RONCAL (Lima). Publicó el libro de poesía *Discurso de las intenciones puras* (1977). Es uno de los responsables de las revistas "Disturbios" y "Viento del pueblo". Estudia literatura en la Universidad de San Marcos.

VICTOR MAZZI (Apata). Acaba de publicar *Memorial de un tiempo a otro*. Es fundador del "Grupo Intelectual Primero de Mayo". Dirige la revista "Canto y Señal".

HUMBERTO MASGO CABALLERO (Canta). Linguista. Es profesor de la Universidad de San Marcos.

FELIX HUAMAN CABRERA (Canta). Ha publicado varios libros de narrativa. Su última novela es *Agua encanta* (1978). Ejerce la docencia en la Universidad del Centro.

JOSE OREGON MORALES (Tayacaja). Es profesor de Lengua y Literatura en Secundaria.

TULIO MORA (Huancayo). Publicó recientemente *Mitología* (1978). Desde principios de este año reside en México.

RAUL HERNANDEZ NOVAS (Cuba). Poeta y crítico. Es colaborador de la revista "Casa de las Américas".

HERMOGENES JANAMPA (Ayacucho). Pintor. Estudió filosofía en la Universidad de San Marcos.

EMILIO MANTARI (Huancayo). Pintor. Ha hecho exposiciones colectivas. Es profesor de la ESEP "Santiago Antúnez de Mayolo".

JOSUE SANCHEZ (Huancayo). Pintor. Ha realizado varias exposiciones individuales en Huancayo y Lima. Actualmente exhibe en la Galería "Ivonne Briceño".

CABALLO DE FUEGO dedicará su próximo número a la narrativa. Publicará cuentos de Carlos E. Zavaleta, Gregorio Martínez, Luis Urteaga Cabrera, Antonio Gálvez Ronceros, Guillermo Altamirano y Nicolás Matayoshi. Y estudios de Roberto Paoli, John Murra, José Sabogal, Esther Castañeda, J. Barquero y otros. Saldrá a fines del mes de Julio.

MUNDO ANDINO. Revista de Estudios Sociales

Dirige: Manuel J. Baquerizo

Edita: Centro de Investigaciones Campesinas y Educación Popular (CICEP)

En el núm. 1 escriben:

Pablo Macera, Lorenzo Huertas, Alberto Flores Galindo, Gerardo Renique, María Remy, Julio Alfaro, Rodrigo Sánchez, José Sabogal y otros.

Aparecerá en el mes de mayo.

CASA DE LAS AMERICAS

Premio Extraordinario José Carlos Mariátegui

A sugerencia del Encuentro de Escritores Latinoamericanos y del Caribe, al que asistió el poeta Hildebrando Pérez, la "Casa de las Américas" ha convocado un Concurso Extraordinario, en homenaje a José Carlos Mariátegui, el que se efectuará en 1980, con ocasión del cincuentenario de su muerte. Versará sobre MARXISMO, CULTURA NACIONAL Y LUCHAS POPULARES EN LA AMERICA LATINA.

Los trabajos podrán ser estudios teóricos o históricos, examen de procesos sociales, movimientos de resistencia o liberación, contribución de Mariátegui o de otros pensadores marxistas sobre problemas de la cultura nacional y las luchas populares en América Latina.

En el próximo número haremos conocer las bases del concurso. El plazo para la presentación de los trabajos vencerá el 30 de noviembre de 1979.

