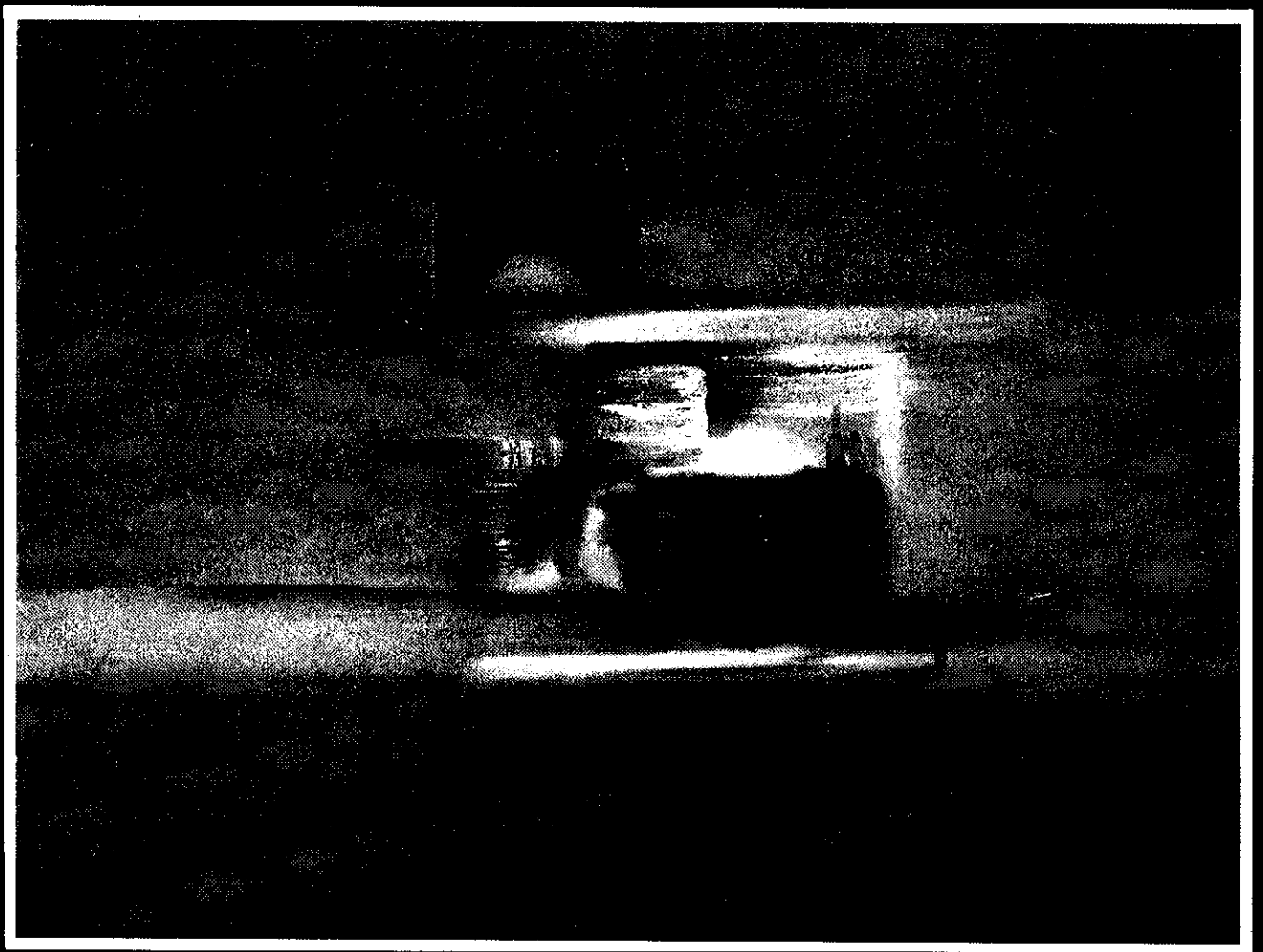


la casa de cartón

de 



REVISTA DE CULTURA II EPOCA Nº 3

LA POESÍA DE EMILIO ADOLFO WESTPHALEN

La poesía es una comunión con la palabra, pero también con el silencio. Algunos poemarios vanguardistas como *Trilce* o *Altazor* se hallan al borde del silencio. La experimentación a veces se ve obligada a sacrificar la comunicación transparente con el lector. Hugo Friedrich, en su libro *Estructura de la lírica moderna*, acuñaba el término «disonancia» para caracterizar un tipo de escritura poética de la modernidad que nos hechiza (da placer al receptor) pero a la vez se torna poco comprensible y, por consiguiente, hermética.

La vanguardia literaria latinoamericana comparte con la europea su condición hermética. Los poemas se vuelven casi acertijos y el lector debe producir la significación, completar el sentido que el poeta apenas ha esbozado. Los críticos literarios destacan dos vertientes dentro de la vanguardia latinoamericana: La cosmopolita, representada esencialmente por Vicente Huidobro, y la «nativista» (o mejor dicho indigenista), cuya mayor expresión poética es César Vallejo, aunque el poeta de *Trilce* alcanza dimensión universal.

El primer poemario de Emilio Adolfo Westphalen, *Las islas extrañas* (1933), se sitúa dentro de la vanguardia cosmopolita; sin embargo, Westphalen no es un imitador de los vanguardistas europeos, sino que fusiona un equilibrio «clasicista» con el credo surrealista asumido de manera

abiertamente heterodoxo.

Escasos estudios, breves artículos, ha merecido una obra de trascendencia como la de Westphalen. Marcada por el silencio, por la meditación sobre la precariedad de la escritura, esta poesía revela distintas aristas en el panorama de la lírica peruana contemporánea. Trayectoria coherente de un artista para quien la poesía es una aventura de conocimiento: propuesta de un modelo cognitivo que intenta describir los intrincados laberintos del inconsciente. Abolir la muerte significa prolongar el espacio de la contemplación y del deseo. Westphalen lo sabía y no en vano optó por señalar esa predilección cuando le puso de título *Abolición de la muerte* (1935) a su segundo poemario. El primero revela una cierta presencia de la poesía española de la Edad de Oro. *Las islas extrañas* (1933) es un título cuya fuente es un verso del poeta San Juan de la Cruz. Pero Westphalen no es ni quiere ser un místico. San Juan desconfía de la capacidad comunicativa de la palabra humana pero no cae; Westphalen, en cambio, frecuentemente privilegia el silencio.

Es casi lugar común aludir a la miopía con la que ha sido juzgada y explicitada la particularidad de la tradición poética peruana. La crítica se ha contentado con los adjetivos elogiosos y no ha abordado el análisis minucioso, ni diacrónico ni sincrónico, de los

textos poéticos. El caso de Westphalen resulta ilustrativo. Su importante obra todavía espera el nacimiento de una poderosa tradición crítica (artículos especializados, monografías, análisis de textos) que explique el sentido de la aventura verbal de un clásico de la literatura latinoamericana como Emilio Adolfo Westphalen. Naturalmente que hay excepciones que de una y otra manera escapan de la miopía antes aludida. Roberto Paoli, Alberto Escobar, Américo Ferrari y el precursor Estuardo Núñez, entre otros, sí han dedicado interesantes páginas al estudio de la obra de nuestros poetas. A ello hay que agregar que la lírica vallejana sí ha motivado el surgimiento de una crítica especializada que ha conseguido grandes logros. Pero poetas como Martín Adán, Jorge Eduardo Eielson o Rodolfo Hinostroza (para citar sólo tres casos deslumbrantes) aún esperan el asedio hermenéutico, la minuciosa mirada del especialista.

Cuando se publicó *Las islas extrañas* en 1933, se escucharon algunos significativos elogios. Luis Valle Goycochea anotó impasible: «El más alto libro de poesía en el Perú acaba de publicarse en Lima» (1). Vicente Azar afirmaba que Westphalen es un «alto poeta del Perú» (2). Años después, el maestro Estuardo Núñez en su libro *Panorama actual de la poesía peruana* (1938) ponía de relieve que Westphalen «Ha condensa-

do la esencia de todo lo poético, ha extremado la mayor delicadeza artística» (3). Tres paradigmas suficientes de valoración de un credo estético sustentado en el afinamiento formal y en un surrealismo heterodoxo. Posteriormente, aparece el célebre libro de Luis Monguió *La poesía postmodernista peruana* en 1954 (4). No obstante, Monguió comete el error de hablar de poetas «puros» y «sociales», dicotomía que ha mostrado un flanco débil: si se habla de poetas «sociales» (o de crítica social), entonces los mal llamados poetas «puros» serían un tanto acrílicos y escribirían en una despoblada isla. En realidad, valga la aserción de perogrullo, toda poesía es social y el término «puro» me parece tener gato encerrado: ¿Existe una poesía pura? Monguió cataloga a Westphalen como poeta «puro» -denominación que no aclara en nada el panorama y, peor aún, contribuye a la confusión- y sanciona su apego a la técnica surrealista del automatismo, así como el equilibrio que el poeta establece entre el orden racional y el de los sueños.

El caso de Luis Alberto Sánchez evidencia la miopía de la crítica oficial. En el primer libro de Westphalen, al decir de Sánchez, se observan «yuxtaposiciones y contraposiciones de una irracionalidad excesivamente irracional» (5). Acuñado en una concepción de la literatura ya obsoleta e hija de otro siglo, Sánchez no comprende el supuesto irracionalismo de Westphalen ni entiende de la poesía vanguardista latinoamericana.

Hacia la década del 70 ve la luz *Vuelta a la otra margen* (6)

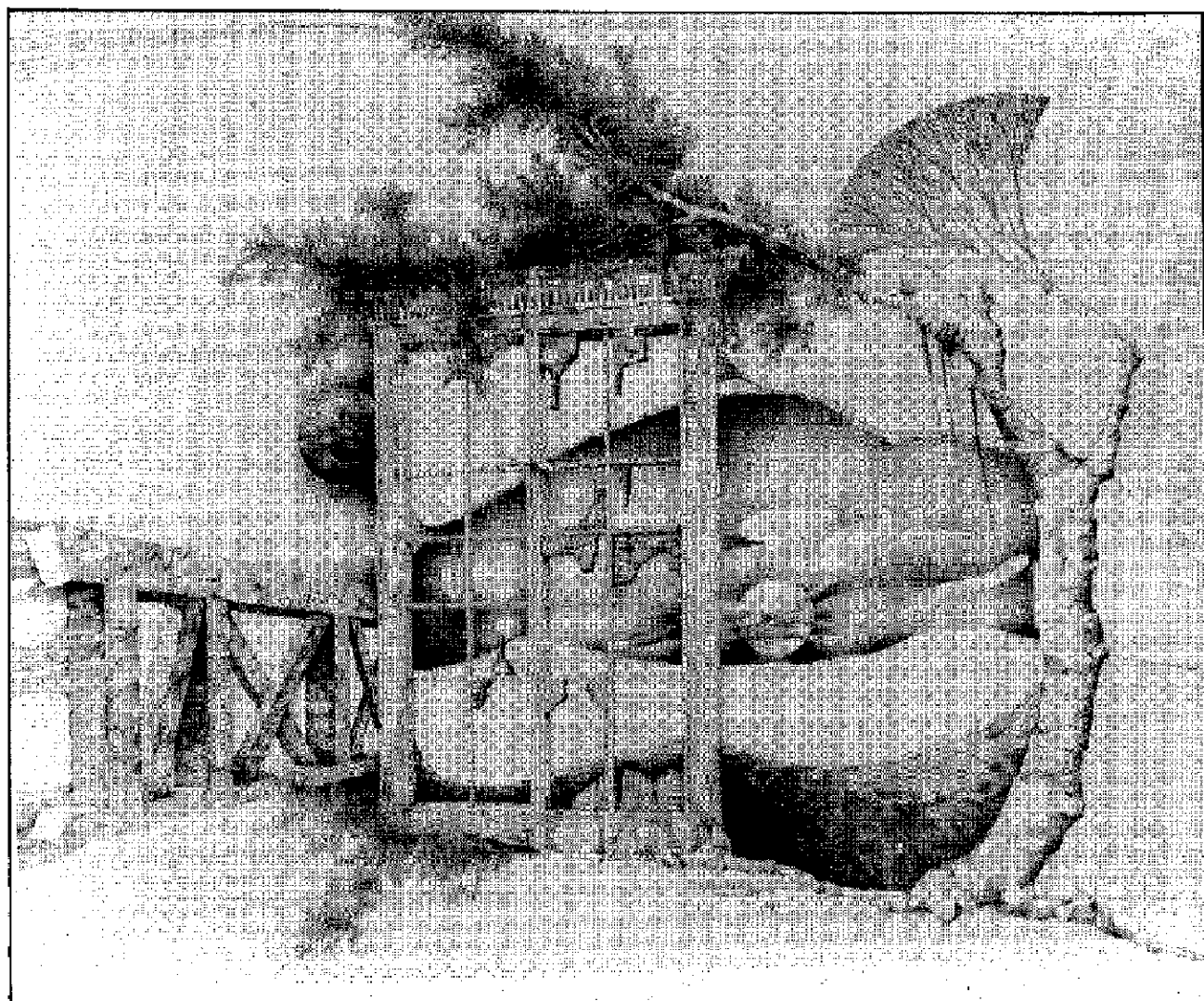
antología de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo y que revaloriza la producción poética de escritores como Westphalen, Eielson y Moro, minusvalorados por la crítica oficial. *Vuelta a la otra margen* permitió ver el carácter vivo de la vanguardia en el Perú. En efecto, la vanguardia no es un proceso que termina, sino que continúa actualizándose escrituralmente en el presente: aquella es sinónimo de búsqueda e incesante experimentación verbal.

En agosto de 1977 aparece el número 20 de la revista *Creación & Crítica* (7) dirigida por Armando Rojas, Javier Sologuren y Ricardo Silva Santisteban. Destaca el estudio de este último, donde se plantea la existencia de una poética de los elementos de la escritura westphaliana debido a la presencia cuasi obsesiva del agua, el aire, el fuego y la tierra en sus diversas manifestaciones.

Es pertinente también mencionar cuatro trabajos críticos. El primero pertenece al poeta Javier Sologuren (8) quien relaciona a Westphalen con Gastón Bachelard, por la presencia de determinados elementos del mundo material: el fuego y el agua por ejemplo. Sologuren no considera a Westphalen como surrealista, pues sus poemas «transfloran los atributos del sueño en vigilia» (9). El segundo tiene la autoría de Alonso Cueto (10) y señala al silencio como una técnica de composición por el hermetismo verbal. El poema parece dirigirse hacia su suspensión. El tercero es de Roberto Paoli (11) y remarca la presencia de un marco temporal que ciñe los poemas de Westphalen, quien

-según Paoli- revela la búsqueda de una nueva forma de conocimiento a través del arte. A Westphalen «le interesaba fundar con su poesía una nueva forma de conocimiento que aboliera un mundo construido y organizado según las leyes ordinarias del pensamiento» (12). El cuarto trabajo es de Alberto Escobar (13), cuyo libro *El imaginario nacional* evidencia una válida preocupación por integrar el mensaje de Westphalen a la reflexión sobre la nacionalidad. Sin embargo, los análisis semióticos no demuestran -si se puede demostrar- que el poeta es un desclasado de la sociedad peruana y, en tal sentido, algunas hipótesis no resultan verificadas en el tejido textual de la poesía westphaliana.

Como lo ha señalado Alonso Cueto, el silencio fue siempre una constante en esta poesía: ¿Cómo explicar esa extraña predilección? Consideramos que dicha problemática está íntimamente vinculada al concepto de cosmogonía y que el silencio remite a los orígenes de la palabra y a la instauración de un tiempo casi mítico al margen de la historia. Se contempla el universo sin pronunciar una sola palabra y, por eso, el poeta instauro la génesis del mundo, donde el hombre vislumbra los fenómenos del cosmos e incluso se confunde con las disímiles manifestaciones de la naturaleza. Verbigracia, el ser humano se cree un árbol: «Yo te cedo mis dedos mis ramas/ Así podrás raspar arañar gritar y no solamente llorar»; o un ave: «Yo también tengo picopico picol/ Un día no hay flores y el otoño se sube a una nube». Todo ello acorde con la dinámica de una cosmogonía poética que le da una



"Un árbol se eleva hasta el extremo de los cielos..." EAW.

Dibujo de Fernando Guembes.

ordenación al mundo conforme a una «lógica onírica» opuesta a la coherencia de tipo racionalista. De ahí que esta poesía se encuentre relacionada con el mito y el sueño y, por consiguiente, sea una muestra del pensamiento fantaseador (término tomado de la obra de C.G.Jung), en la orilla contraria del pensamiento dirigido que opera con una lógica causal. Jung afirma que «A través del pensamiento fantaseador se establece el enlace con los 'estratos' más antiguos del espíritu humano, desde largo tiempo atrás sepultados por debajo del umbral de la conciencia» (14).
 ¿Westphalen, poeta arcaico y

moderno a la vez? ¿Surrealista heterodoxo que asimila creativamente algunos componentes del pensamiento primitivo?

Las islas extrañas es el libro donde se percibe la presencia indudable de los arquetipos o estructuras del inconsciente colectivo. Asimismo, cuando Bachelard habla de una ley de los cuatro elementos se está refiriendo a una ley de los cuatro arquetipos fundamentales: el fuego, el aire, el agua y la tierra.

Citemos los dos primeros versos de un poema de *Las islas*:

*Un árbol se eleva hasta el extremo
 de lo cielos que lo cobijan!
 Golpea con dispersa voz*

Aquí se manifiestan tres componentes de la imagen arquetípica del árbol, según Bachelard: la constancia vertical, la elevación de la vida terrestre al cielo como un anhelo de trascendencia y la vida dinámica maravillosa (15). Esto último puede quedar aún más claro con la sola mención de los verbos utilizados por el poeta, a lo largo de poema, para describir fidedignamente la indubitable acción dinámica del árbol: «golpear», «arañar», «raspar», etc.

En «Una cabeza humana viene...» se afirma: *Recuerdo de muchos hombres/ Presencia de fuego para oírte/ Detenida la carrera/ Atravesados los cuerpos y disminuidos.*

El fuego está presente, la «carrera» (el accionar del hombre) ha sido detenida y los cuerpos yacen disminuidos, es decir cansados de la jornada cotidiana. El tercer verso («Detenida la carrera») asocia el fuego con el descanso y, por ello, el hablante concibe que la «presencia del fuego» permite el reposo. El propio Bachelard ha considerado el arquetipo del fuego como «el símbolo del reposo» (16), porque sugiere, en el reino de la imaginación, una invitación al descanso apaciguador al pie de una fogata que protege de las inclemencias del clima. Esta concepción nos remite asimismo al mundo primitivo, cuyos componentes simbólicos perduran de una manera a veces "disfrazada" en la civilización moderna. En fin, una de las características primordiales del arquetipo del fuego aparece en el poema de Westphalen.

Al igual que el fuego, el agua es un arquetipo que opera poéticamente en *Las insulas*. El poema «Llueve por tanto...» muestra una de las particularidades del agua: la regeneración. En dicho texto se afirma: «Este lago para remojarte la esperanza/ Y mares de un color y mares de otro color». El yo poético intenta renovar («remojarte») la esperanza porque las aguas son síntoma de renovación y regeneración universales. Por eso, los mares se renuevan, varían su cromatismo acorde con la renovación del mundo. La variedad implica en

este caso la renovación del cosmos y con ella la regeneración del cosmos.

El arquetipo del agua también restaura la «integridad auroral» (Eliad), el inicio y creación del mundo. Dicha característica del agua se encuentra manifiesta en el siguiente verso de Westphalen: «Otra música alba de agua canta música agua de alba». Esta asociación poética agua-alba remite a los orígenes y al tiempo mítico de la creación.

Algo parecido sucede en *Abolición de la muerte*, que tiene un epígrafe de André Breton: «Llama de agua llévame hasta el mar de fuego», verso que tiene vasos comunicantes con el último de «Unión libre»: «Ojos de nivel de agua de nivel de aire de tierra y de fuego». Westphalen, en «Diafanidad de alboradas ...», dice: *Diafanidad de alboradas reflejas en múltiples espejos/ Destumbre de músicas cubriendo la montaña como una alta arboleda/ Siguiendo su curso de agua naufragando un ciclo en cada ensenada.*

Aquí se observa la imagen de la integridad aurora. Las alboradas van de la mano con la alta arboleda y con el curso del agua que fluye. Los ligámenes fonológicos son sustanciales: la presencia de la líquida/l/tanto en «alboradas» cuanto en «alta arboleda» dibuja aristas semánticas distintivas. Ello se asocia al «alba universal» que ya había aparecido en un poema de *Las insulas*, donde se decía: «La mañana alzo el río la cabellera». El yo despertaba «sin vértebras sin estructura» en una atmósfera casi intemporal («La piel está en su

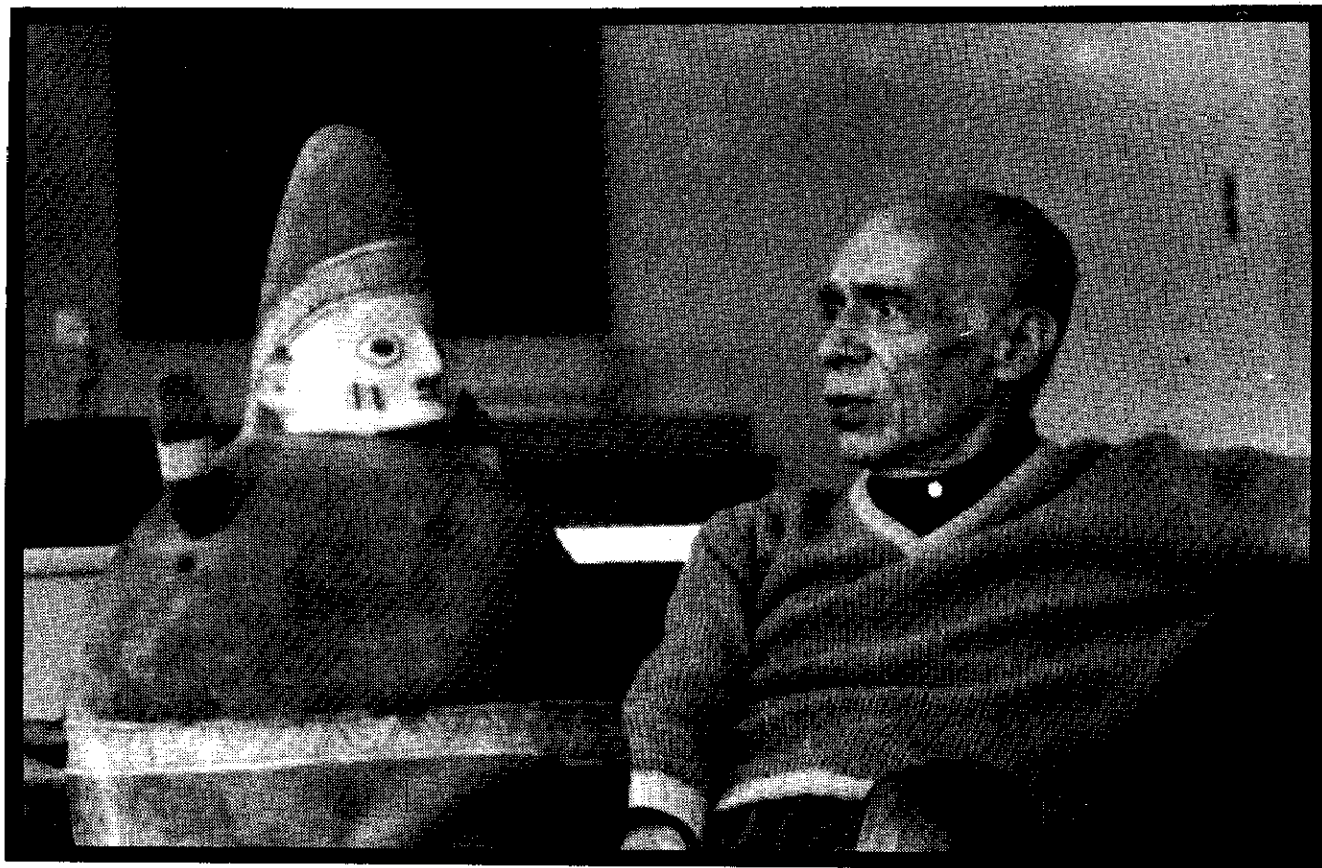
eternidad/ Se suaviza hasta perderse en la memoria») porque el propio mundo se está formando; pues el agua «evoca en primer lugar la desnudez natural» (17) y, por ende, los orígenes del mundo.

En otro poema de *Abolición* leemos: *Viniste a posarte sobre una hoja de mi cuerpo/ Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas/ Trajiste olor de madera y ternura de tallo inclinándose/ Y alto velamen de mar recogiendo en tu mirada/ Trajiste paso leve de alba al irse.*

La amada es un pájaro (elemento relacionado al aire) que se posa en el yo poético-árbol; pero también ella es agua («Gota dulce») y tallo de árbol que se mueve al compás del viento (aire). Finalmente, la amada tiene «paso leve de alba». Nueva presencia de la líquida/l/ que restaura el tiempo del inicio, de la creación del cosmos. La armonía se restituye en el hilo de la escritura: *Por decir si tu mano estuvo armoniosa con el tiempo/ O si tu corazón era fruta de árbol o de ternura.*

El arquetipo del árbol posee una larga tradición en la cultura occidental. Por ejemplo, el relato del sueño de Nabucodonosor, donde el mismo rey está representado por la imagen del árbol (Cf. *Antiguo Testamento*, libro de Daniel, 4, 16-19). Cabe mencionar aquí uno de los *Poemas franceses* de Rilke: *Arbol, siempre en medio/ De todo lo que te rodea./ Arbol que saborea/ La bóveda entera del cielo*

Dicho texto es comentado por Bachelard en su *Poética del es-*



"Al igual que el fuego, el agua es un arquetipo que opera poéticamente en *Las islas*..." CFC

pacio (18). El «Árbol que tal vez/
Piensa por dentro» es en definitiva un ser humano, para Rilke. Los surrealistas también han desarrollado la significación discursiva del arquetipo del árbol. Breton escribe en uno de los poemas de *Claro de tierra*: «Si al menos yo fuera una raíz del árbol del cielo», imagen muy parecida a la de un poema de *Las islas*, donde se dice: «Yo te cedo mis dedos mis ramas», mientras el árbol se eleva hasta el extremo de los cielos que cobijan al mismo árbol. Por su parte, Antonin Artaud en su poema «El árbol» alude a que el árbol, el cielo y el corazón hacen el mismo ruido en el centro del viento. Paul Eluard asevera en el texto «Te lo dije» que la comunicación entre el yo

poético y el ser amado ha sido posible por la acción del árbol del mar. Los ejemplos podrían multiplicarse. Sin embargo, lo interesante sería recalcar que el árbol representa al ser humano, que se eleva al cielo como anhelo de trascendencia y se asocia al agua como síntoma de regeneración universal.

En un poema de *Belleza de una espada clavada en la lengua* Westphalen aserta: *El mar, el tierno mar, el mar de los orígenes, ¡Recomienza el trabajo viejo! Limpiar los estragos del mundo, ¡Cubrirlo todo con una rosa dura y viva.*

El mar sugiere la vuelta a los orígenes. Recomenzar explicita

regenerar el viejo trabajo, darle nueva vida. El mar es aquí un símbolo maternal. Bachelard afirma que: «De los cuatro elementos, sólo el agua puede acunar. Es el elemento acunador. Es un rasgo más de su carácter femenino: acuna como una madre» (19). «Cubrir» quiere decir proteger con un sentimiento de ternura personificado en la imagen de la rosa. El mar es, pues, el espacio del nacimiento del sujeto y de la renovación del cosmos.

En *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre escuchadas al desgaire sin certificación de autenticidad* se admite que:

El mar se ha deslizado en el poema como en su cueva y refu-

gio natural sin tener en cuenta la diferencia de proporciones.

El poema es el cuarto solitario del poeta, inundado por la acción del mar que busca incesantemente refugio y protección. El mar ha ingresado a la región de lo otro (el poema); al respecto, Bachelard dice que: «la fenomenología de la imaginación poética nos permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo otro» (20). La imagen de la cueva remite a un mundo primitivo, a la desnudez natural; el agua evoca «la desnudez que puede guardar una inocencia», al decir de Bachelard (21). El poema se halla al borde del silencio, es pequeño y limitado, al lado del mar inagotable e inmenso. El texto que lleva por título «Error de cálculo» muestra la imprecisión de las fronteras entre el yo y el otro. En efecto, el otro ocupa el espacio del yo como sujeto.

En *El niño y el río* vuelve a aparecer la imagen maternal de las aguas, cuando se asevera que «Agradecido el Río entre sus brazos acuna al Niño». El afecto y la protección son aquí sinónimos de agradecimiento, a lo cual se suma los ligámenes fonológicos producidos por el funcionamiento del fonema nasal /n/ en la preposición «entre», en el sintagma verbal «encuna» y, por último, en el sustantivo «Niño». Juego fónico que interrelaciona semánticamente los vocablos, paralelismo que dibuja los contornos del tejido discursivo del poema.

En *Remanentes de naufragio* se dice:

Cuáles palabras vivas para transmitir el peso muerto del mar sobre ojos y ánima

Bachelard escribe que: «El examen de la imaginación nos lleva a esa paradoja: en la imaginación de la visión generalizada, el agua juega un papel inesperado. El ojo verdadero de la tierra es el agua. En los nuestros, el agua sueña. ¿Acaso nuestros ojos no son «ese charco inexplorado de luz líquida que Dios ha puesto en el fondo de nosotros?»(22). En el poema de Westphalen, la palabra (y en definitiva el len-

guaje) posee profundas limitaciones para explicitar la naturaleza de la visión onírica: el mar está sobre los ojos del sujeto y, de alguna manera, son los ojos del sujeto. El mar tiene la capacidad de mirar, de contemplar, de ser el alma del sujeto. Pero la concepción de la muerte posee gran importancia. Para Bachelard, «la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal» (23). El mar es también muerte cotidiana. El acto del habla de transmitir mensajes es asimismo un fenómeno cotidiano. Sin embargo, hay una diferencia: las palabras deben ser vivas. El pla-



EAW, cuando joven, frente a los escaques.

no de la expresión debe vivificar lo fúnebre del contenido. El lenguaje, en ese sentido, fluye como el agua purificante.

En *Porciones de sueño para mitigar avernos* se alude a una nueva relación entre el agua y el lenguaje:

¿Qué es más grande -el mar o la palabra con que lo nombramos?

La palabra nombra, organiza la cultura, intenta fórmulas definitorias de los objetos. En el poema funciona el ligamen fonológico entre el sustantivo "palabra" y el sintagma verbal «nombramos», a través de la recurrencia significativa de la sílaba «bra». Westphalen alude a que el acto de decir «mar» encierra una complejidad, pues surgen diversos tipos de mares (algunos que han sido experimentados, otros gozados, sufridos, pequeños, descomunales). Aquí se plantea un problema cognitivo. Borges afirmaba que «Pensar es abstraer, generalizar, olvidar diferencias» (24). Y el lenguaje es, entre otras características, expresión del pensamiento del sujeto. La generalización que implica el empleo del término «mar» reduce la multiplicidad de los mares a una cierta unidad cognitiva. Por eso, el yo poético duda, no sabe cuál actualiza un mayor grado de espacialización (o de grandeza o de importancia) el referente «mar» o la palabra que lo nombra. Compleja interrelación entre el lenguaje y la realidad. La esfera de lo simbólico-lingüístico organiza la cultura, un tipo de saber que a veces posee limitaciones para aprehender la casi imposible multiplicidad de los objetos.

Westphalen es un poeta de los elementos del mundo material. Poeta del fuego, del aire, del agua y de la tierra. Moderno y arcaico a la vez, Westphalen asimila creativamente las estructuras del inconsciente colectivo. Su poesía de gran textura simbólica, se afina también en el recuerdo. La reactualización poética de los arquetipos puede ser interpretada como una crítica al hombre alienado, deshumanizado en el mundo y que ha perdido, de esa manera, los necesarios vínculos con el pensamiento analógico. En muchos casos, el hombre moderno ha abandonado el mito y ha dejado que los otros colonicen su inconsciente. Westphalen asume el mito a través de la imaginación poética, el mito de que el mundo se regenera para que el hombre asimile cabalmente el gran aporte del pensamiento primitivo. Por eso, me gustaría terminar con los siguientes versos: *No me dices en cuál cielo tienes tu morada/ En cuál olvido mi cabeza humana/ En cuál amor mi amor de varios siglos.*

NOTAS

- (1) Valle Goycochea, Luis. «Las islas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen». En: *Social*, N° 54, Año III, 20 de mayo de 1933; p. 8.
- (2) Azar, Vicente. «Dos capítulos sobre poesía: violencia de Westphalen». En: *Social*, N° 73, Año IV, 5 de marzo de 1934; p. 92.
- (3) Núñez, Estuardo. *Panorama actual de la poesía peruana*. Lima, Ed. Antena, 1938; p. 67.
- (4) Cf. Monguió, Luis. *La poesía post modernista peruana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954; pp. 160 y ss.
- (5) Sánchez, Luis Alberto. *La literatura peruana*. Lima, Ediciones de Ediventas, 1966; tomo V.
- (6) Lauer, Mirko (y) Oquendo, Abelardo.

Vuelta a la otra margen. Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970, 216 pp.

- (7) *Creación & Crítica*, N° 20. Lima, agosto de 1977.
- (8) Sologuren, Javier. «Perspectivas sobre la poesía de Emilio Adolfo Westphalen». En: *La gaceta del Fondo de Cultura Económica*, N° 110. Nueva Epoca, México, febrero de 1980; pp. 14-20.
- (9) *Ibidem*, p. 18.
- (10) Cueto, Alonso. «Westphalen, el laberinto del silencio». En: *Hueso húmido*, N° 7, Lima, octubre-diciembre de 1980; pp. 122-129.
- (11) Paoli, Roberto. *Estudios sobre literatura peruana contemporánea*. Firenze, Stamperia Editoriale Parenti, 1985; pp. 95 y ss.
- (12) *Ibidem*, p. 101.
- (13) Escobar, Alberto. *El imaginario nacional*. Lima, IEP, 1989; 128 pp.
- (14) Jung, C.G. *Transformaciones y símbolos de la libido*. Buenos Aires, Paidós, 1953; p. 54.
- (15) Cf. Bachelard, Gastón. *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris, Librairie José Corti, 1943; pp. 232 y ss.
- (16) Bachelard, Gastón. *El psicoanálisis del fuego*. Buenos Aires, Ed. Schapire, 1953; p. 34.
- (17) Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978; p. 59.
- (18) Cf. Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983; pp. 278-279.
- (19) Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*. p. 199.
- (20) Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. pp. 260-281.
- (21) Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños*, p. 59.
- (22) *Ibidem*, p. 54.
- (23) *Ibidem*, p. 15.
- (24) Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Colombia, Oveja Negra, 1984; p. 110.

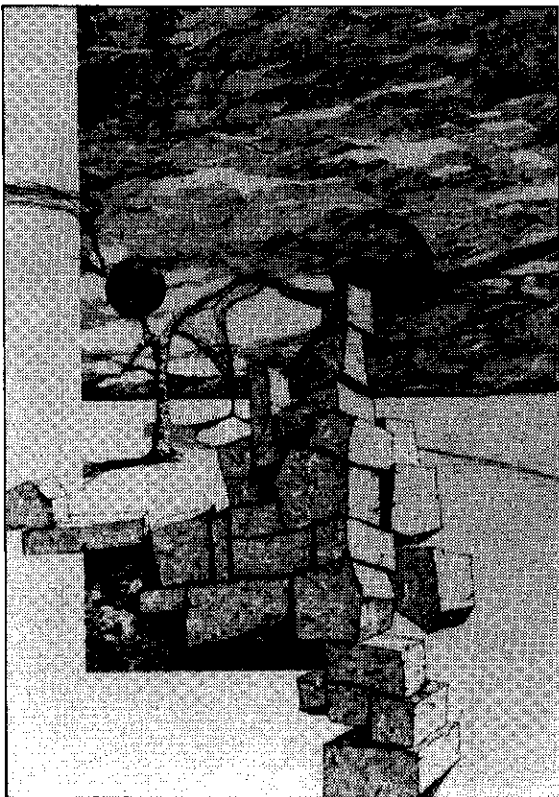
EXTRAÑA INSULARIDAD

Sesenta años han tenido que transcurrir para convencer a los incrédulos de ayer y hoy que la noción de progreso es ajena a la poesía. *Las ínsulas extrañas* fue publicado en 1933 y todo en este capital libro de poemas sigue estando vigente y, salvo contadísimas excepciones, no ha sido aún alcanzado. Lo que ofrece a los jóvenes autores de hoy este poemario de los treinta, escrito por un joven que apenas superaba los veinte, es materia de las líneas que siguen.

Lo que salta a la vista a primera lectura, es una suerte de estética de la fragmentación por superposición que fuerza la materia prima de la cual surge el poema. Hay algo de la poética «poundiana» en el montaje aparentemente descontextualizador pero, a la vez, algo que diferencia claramente a ambos autores, clásicos modernos ambos: una especial forma de dirigir la mirada del ego poético, mecanismo que, además, comparte *Las ínsulas extrañas* con la narrativa más moderna, no en el temporal sino en el real sentido del adjetivo; aquello que realizó Joyce

(¡Ah! Ese viejo paria irlandés) en *Ulises*, una de las más perfectas creaciones simultaneistas. De esta manera, asistimos a una travesía del ego poético que tiene mucho de viaje de conocimiento; un vaivén constante entre la interioridad y el mundo exterior que, por la sutileza de los tránsitos entre un ámbito y otro, además de la fluidez sonora de un lenguaje que, contradictoriamente, quiebra el sentido, es difícil percibir. Westphalen reproduce en su poesía (En especial en *Las ínsulas extrañas*) la forma más clara de ambigüedad que conoce la física moderna: El anillo de Moebius, en el cual anverso y reverso, exterior e interior, aparentan ser una superficie única. Westphalen unimisma e indetermina, al mismo tiempo, consciente e inconsciente, materialidad e inmaterialidad.

Este artificio formal-conceptual que atraviesa como una presencia fantasmal, la poesía de Westphalen, convierte a éste en un sólido edificio de cristal, sutil y coherente. La supuesta «incoherencia» que puede notar un lector no avezado y que nosotros llamamos fragmentación, se sostiene por un trabajo formal minucioso en el cual uno de los mecanismos esenciales aparenta ser la decantación del lenguaje. La coherencia aparenta haber sido quebrada porque, de manera similar al funcionamiento de la mente humana, los pasos intermedios entre una imagen y otra, un enunciado y otro, han sido "salteados". La lectura de *Las ínsulas extrañas* se convierte, entonces, en una aventura del conocimiento, una aventura de reconstrucción: la tarea es reproducir el funcionamiento de una mente divagante, del mismo modo que debe procederse al enfrentar, por ejemplo, el capítulo tres de *Ulises* (Stephen en la playa). En ambos autores, la mimesis extrema de la mente humana la realiza el simultaneísmo aliado al fragmentarismo, lo que da origen a la síncrexis propia del lenguaje onírico (a juicio nuestro, esto ha dado pie para calificar a Westphalen como surrealista. A estas alturas, el surrealismo ha llegado a ser parte de casi cualquier poética de nuestro tiempo). El famoso: «...», no resulta ser sino la forma más artificial y grosera de reproducir procesos mentales o el funcionamiento del mundo, para tal literatura.



Dibujo de Fernando Guembes (fragmento).

Otro aspecto importante respecto a *Las insulas extrañas* es la binariedad o estructura dicotómica de ciertos (muchos) versos, lo que abre dos posibilidades de lectura que cubren ámbitos ya sea opuestos o complementarios:

«La mañana alza el río la cabellera
Después la niebla la noche
El cielo los ojos
Me miran los ojos el cielo
...»

De esta manera se fuerza una colisión que hace de dos sentidos uno: el agotamiento del sentido, la saturación. Gráficamente tenemos:

el río

La mañana alza

la cabellera

la niebla

Después

la noche

El cielo

los ojos

los ojos

Me miran

el cielo

lo que multiplica las variantes combinatorias y fuerza (como dirían los teóricos de la recepción) la «competencia» del lector; ensayo una de las tantas lecturas simultáneas y superpuestas, acaso la más simple:

La mañana alza el río
Después la niebla
El cielo
Me miran los ojos

Otra lectura posible:

La mañana alza la cabellera
Después la noche
los ojos
Me miran el cielo

Propongo al lector el ejercicio de las restantes lecturas posibles y paso a revisar los pares de equivalencias sugeridos, son los siguientes:

río / cabellera
niebla / noche
cielo / ojos
ojos / cielo

Westphalen logra una variante poco común de metáfora; la metáfora «in praesentia» con exclusión del nexa que establece la comparación, vulgarizando el texto mediante la paráfrasis tenemos:

«La mañana alza el río como una cabellera»

Que podría aludir a ese gesto cliché que realizan ciertas mujeres como un ritual felino al despertar, tomarse los cabellos con ambas manos y alzarlos formando una catarata con ellos. «La mañana» realiza el mismo femenino gesto con el río. Niebla y noche tienen en común la cualidad de oscurecer y/o ocultar a la vista lo que se puede percibir, esto resulta más claro y evidente que el primer verso, mientras que en los versos tercero y cuarto se cita el aforismo de la equivalencia (A=B B=A) teniendo como fondo común sobre el cual surge la posibilidad de la comparación el color azul, clave oculta por el autor. Las cosas se complican ligeramente si tomamos en cuenta que el flujo de sentido que parece interrumpido en la primera lectura posible que se planteó párrafos atrás queda, en realidad, intacto ya que supone un encabalgamiento algo forzado por el tipo de corte de verso y la inexistencia de puntuación; léase que quienes «Miran» son «la niebla» y «el cielo». Oxímoron que invierte la relación entre objeto y sujeto: el objeto observa al sujeto y viceversa ¿qué sucede? que el mundo está saturado, todo es «viviente».

Todos estos mecanismos no son gratuitos ni puramente retóricos, exhiben pudorosamente una filosofía, actitud mental, cosmovisión, cualquiera de esas odiosas palabrejas que quiera usarse: agotar el sentido o presentar un mundo (poema) sobrepoblado de sentidos y entidades no es sino plantear una ars poética: escribir el poema es, para Westphalen, rozar el absoluto. Así, el sentido único deviene indeterminación, pasmo, «sólo sé que nada sé». La

estrategia desarrollada por Westphalen termina por universalizar su poesía, eso que los autores llaman poesía pura, ajena a contingencias (¿se puede?) debe rastrearse en esta característica, a mis ojos, esencial de la poesía de Westphalen. La indeterminación, el punto de vista flotante (1) (algo así como la «atención libre flotante» del psicoanálisis, parentesco obligado) se refleja en el trabajo de la categoría gramatical de versos como «Cuidado no duerman cuidados» en el cual *cuidados* puede funcionar como adjetivo o como sustantivo plural. Este tipo de análisis sería imposible sin el empleo de otro mecanismo formal más evidente: la anulación de la puntuación, otra puerta abierta hacia la indeterminación del sentido. En el monólogo de Molly Bloom, la puntuación no es necesaria porque el sentido es regido o guiado por el ritmo, pero ante la síncopa de los poemas de Westphalen... trasgresora de límites hasta lo impensado, la poesía de Westphalen ha logrado construir la utopía de un mundo propio a partir del lenguaje.

La mentada «dificultad» en la poesía de Westphalen, expresado en una «estética de la fragmentación integrada», como me provoca llamarla, radicaría en el hecho de que, como sucede en un cuadro cubista (2), es la reconstrucción de la imagen lo que llama la atención ocultando al público (no al conocedor) el trabajo de superposición de los pequeños fragmentos superpuestos que conforman la figura o «Gestalt». Los poemas de Westphalen, siguiendo esta estética cubista, reproducen un flujo de conciencia más expresivo que el flujo de imágenes en la poesía de Moro, por ejemplo (Pido perdón por la malacrianza). Donde el surrealismo quiso ver automatismo especular al proceso mental sólo existió automatismo en la sucesión de imágenes. La calidad reflexiva y conciente de la poesía de Westphalen, creo, lo aleja de la citada escuela.

Westphalen emula el esfuerzo, de Whitman y Borges, quienes intentaron una síntesis del absoluto basada en la ennumeración caótica de elementos dispares (*Leaves of grass* y *El aleph*). Lograr en pocos unos versos y con unos cuantos adjetivos «cerrar» un mundo es ejemplo de uno de los más pasmosos casos de capacidad sincrética que he podido presenciar. «Si un poema comienza con dinamita debe terminar con cañonazos» leí en algún lado (o me lo dijeron); Westphalen nos invita a transitar por un campo minado.



Poeta Westphalen en el local del INC.

Creo, finalmente, que los argumentos sostenidos a lo largo de este texto refuerzan la imagen de poeta insular de Westphalen y la persistencia en el tiempo de estos siete poemas que se yerguen sobre el paisaje de nuestra poesía invitándonos a la perplejidad, reconocimiento y aplauso.

NOTAS

(1) Esto nos lleva a otro tema que podría tomar más de mil páginas; el del «centro» de los poemas de Westphalen. ¿Existe? ¿O acaso como en el cubismo se puede tomar cualquier porción como «anclaje»? Esbozo una pista que va por el lado del trabajo del arquetipo, materia de una tesis de Camilo Fernández Cozman, éste, el centro, podría hurgarse en los primeros versos, ya que la forma sería aquella de la glosa, con constantes adiciones «imagistas». Cito en mi auxilio a Pound en «Unos cuantos no es para un imagista», dice Pound: «Una imagen es aquello que presenta un complejo intelectual y emocional en un instante del tiempo. (...) Es la presentación instantánea de tal complejo lo que proporciona ese sentido de liberación repentina, (...) ese sentido de crecimiento súbito que experimentamos en presencia de las obras de arte más grandes».

Como vimos en el análisis de los cuatro versos citados en este trabajo Westphalen *trabaja imágenes* en el sentido «imagista».

(2) Como ejemplo, el retrato de Paul Eluard por Picasso, o los trabajos más recientes, bajo la égida del cálculo fractal, en computadora. ¿Llegará esto a ser considerado «pintura»? Veremos.

Conviene ser cautos con Westphalen. No caer, por ejemplo, en la imprudencia de poner en palabras titubeantes lo que su prosa, absolutamente iluminada, dice con el peso de la sabiduría. Procuraré en lo posible evitar la tentación de una inútil redundancia. Elijo entonces las tres gufas que me orientaron mientras preparaba la edición de estos textos.

(*)

1

La observación primera y más visible bien podría ser de estilo. ¿De dónde le viene esa puntuación? Digamos sin dilaciones que la justificación para el autor sería más natural que apegada al artificio del verbo. A mí, como lector, me causa una impresión de buceo en el pozo de los vocablos, a fin de pescar las frases necesarias para preservar el sentido y la entonación oracionales. Desde ese punto de vista, el logro de esta prosa westphaliana (distinta -ligera pero significativamente- a la suya anterior) es proponer el encuentro en vivo de claridad expresiva y ascetismo en el uso de los signos (1).

Quizás la intención de «experimentar» con la prosa es un préstamo de la propia obra poética, escrita en los mismos cauces desde *Nueva serie de escritos* (1984). Habría que partir las aguas y hacer pesquisas cronológicas, algo que no pretenden las siguientes páginas (2). Démosle vuelta a la tortilla: ¿le deberá acaso algún tributo la poesía a la prosa? No lo sabemos, pero es más que evidente la inmediata conexión, el hecho que la obra poética previa (me refiero a *Las islas extrañas* y *Abolición de la muerte*)

procure ahora, en su presente faz, conseguir otro tipo de repercusiones semánticas a partir de una representación ad hoc. No otra es la dirección de esas anécdotas regidas -en apariencia- por el extravío; o la del hilo conductor que, como en el poema de Yanniss Ritzos traducido por Westphalen en «Las lenguas y la poesía», brilla en ausencia; o la de una meticolosa epifanía que se renueva constantemente en pos de un indicio mayor que nunca asoma. Ciertamente después de los dos libros iniciales, en los que los signos ortográficos ceden su presencia al ritmo versal y también a la «lógica» del texto, habría resultado «sorprendente» que Westphalen asumiera una puntuación estricta en los poemas que le empezaron a suceder a principios de la década del ochenta. Esa «lógica» (hablamos metafóricamente) ha de ser inferida por el lector; y cuando éste no la «encuentre» se verá forzado a destinarle una.

Lo cierto es que dichos recursos estilísticos -guiones y puntos por todo servicio- aplicados a la prosa de la reflexión o de la memoria, aumenta sin duda la intensidad poética de la misma al tiempo que gana en hondura la expresión (3). Tal intensidad podría ser medida por la conciencia más vigilante que, en todo momento, ha de mantener al lector ante la manera en que se dice lo que está leyendo. El resultado, pues, no es una mañosería del poeta, sino todo lo contrario: la sustentación de una intimidad pertinente con la marea del lenguaje (alter ego de la racha de los sueños, imprevisible) y por lo tanto de una postura estética (4). El balance entre tradición y aven-

tura, en materia poética, no siempre sigue una regla basada en los conocimientos como suma (éstos pueden ser inversamente proporcionales a las tácticas expresivas); pero la carga afectiva de la relación con el lenguaje puede explicar en mucho esa disposición. El exacerbado erotismo de los poemas de Westphalen de los últimos diez años (que recuerda la vuelta de Thomas Hardy a la vena lírica) merece un lugar de privilegio en las fuentes de su arrebatado expresivo (5).

2

Sin olvidar que *Nacido en una aldea grande* es una recopilación de notas y ensayos escritos y/o publicados entre fines de la década del setenta y comienzos de la actual, la significación del conjunto pertenece a una tradición que en el caso del Perú es casi inexistente, por no decir cero alegría: la meditación en prosa sobre el quehacer poético o, en amplio sentido, artístico. Hallaremos, sí, antecedentes, y Westphalen establece para sus ensayos -de manera consciente o no- dicha filiación: *Los motivos*, de José Marfa Eguren; *Los anteojos de azufre*, de César Moro. La lista puede extenderse e incluir dos títulos vallejanos -*Contra el secreto profesional* y *El arte y la revolución*- y, por qué no, *De lo barroco en el Perú*, de Martín Adán. Las fechas de publicación de los mismos delatan el vacío de recepción de sus originales (6).

Pero no se trata de hacer un listado sino de insinuar parentescos. Algunos libros del doctor Sánchez, como las biografías de Abraham Valdelomar y Chocano,

son ya clásicos y también las excepciones que confirmarían la regla: a nadie en el Perú le interesan los Diarios ni las biografías (pero la cantidad de interesados no define, felizmente, la calidad de un género literario). O tal vez la biografía intelectual (o testimonio a secas, si se prefiere) en la línea de *Los exilios interiores. Una introducción a Martín Adán* (1983), de Mirko Laufer; o *Tránsito de Oquendo de Amat* (1973), de Carlos Meneses; o *César Vallejo. Itinerario del hombre* (1965), de Juan Espejo Asturrizaga.

Nacido en una aldea grande da fe de su parentela a través de la veneración por las figuras de Eguren y César Moro. La palabra exige -dentro del tramado de la realidad, no del origen del poema- un respaldo moral. Es una necesidad de la escritura, que Westphalen reconoce en ambos poetas y que representa el camino opuesto a cualquier consecución de un poder oficial o de la «cultura» proclamada desde el Estado. Esta ética de la poesía consiste en el más sencillo reconocimiento, en la noción más elemental del respeto. Es recomendable no perder de vista este dictado, ya que Westphalen nunca pisa el palito de elevar la imagen del poeta a las alturas románticas de «atalaya espiritual». Para el poeta de *Ha vuelto la Diosa Ambarina* el oficio de las palabras es una actividad incruenta y nada inocente, ni mucho menos (y agotadora, encima), por las exigencias que implica; pero al sertan cotidiana como «el barrer» (recordemos la opinión de Moro sobre el pintar), es depositaria de un derecho basado en la honestidad y honradez de quien la practica. Y punto.

Nacido en una aldea grande pertenece, pues, a la estirpe de textos en los que un escritor habla como testigo y parte (7). La causa de la ausencia de un público para este género extra-vagante (el de un paseo por los parajes de la lucha sin cuartel con los vocablos) tiene la fuerza de la ley de la gravedad en nuestro país. Si muy pocos leen poesía, ¿quién garantiza que a esos pocos les nazca además el interés por leer libros en los que un poeta (o pintor, o narrador) relata la experiencia de un quehacer tan específico? Eso, claro, no significa que sea la falta de un mercado quien decida que una tradición así es irrelevante en el Perú (8). (¡Ni hablar del peluquín cazador de lectores!). Ese repertorio de textos es tan vital e imprescindible como el aire fresco en el Perú actual. Representa las preservaciones de imaginarios diferentes porque, a fin de cuentas, tiene que ver con la heterodoxia literaria peruana: la palabra que, de forma explícita u oblicua, fundamenta una vocación. O intenta, con la pasión de su escritura, imponerla; es el caso de *El motor del deseo* (1987), de Enrique Verástegui. En Westphalen vemos el intento de responder, en la medida de lo posible (a sí mismo, acaso), las preguntas que el acto de escribir poesía conlleva en un país como el nuestro. O en cualquier país y en cualquier lengua, pues el verdadero trofeo de la Musa proviene de las estocadas pacientes que se le da, a veces de puro chiripazo.

El acercamiento del autor a sus temas predilectos evoca, por analogía, sus normas de la amistad, principalmente la que cultivó con César Moro. Nadie como Emilio Adolfo Westphalen ha lu-

chado dentro y fuera del Perú para que se le reconozca al autor de *La tortuga ecuestre* el lugar de preeminencia en las tradiciones de lengua española y francesa, amén del que le corresponda en la plástica peruana. Sin embargo, advirtiendo que no cree que vuelva a «conocer a otra persona como él» («Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas»), quien siempre fue «el amigo» por excelencia, es absolutamente memorable el que dicha «confianza mutua» excluyera la confianza. «Durante los años en que lo frecuenté -casi a diario en Lima- nunca intercambiamos ninguna», escribe Westphalen. Y lo mismo se podría decir seguramente de su amistad con Eguren o Arguedas. Un lazo afectivo basado en el respeto a la intimidad de la persona y a la práctica literaria. Será el mismo que Westphalen dispense a los temas de sus ensayos. Su rechazo de todo tipo de violencia es la antecámara del escepticismo con que contempla las variopintas retóricas de los modelos únicos y las fórmulas comprobadas, para decirlo con lenguaje publicitario. Incluso la más libérrima, el automatismo síquico, es puesto en tela de juicio al citar una carta del propio Breton. Así, pues, las recetas para el poema deberá uno hallarlas en el proceso mismo de su escritura, en la praxis de la composición.

Estos ensayos llevan la marca de una denuncia del inmutable estado de cosas, por lo general del irrespetuoso trato que sufre un artista, de la incompreensión del público y también de la ignorancia supina con que por lo común se suele hablar del arte que uno desconoce (o de los conceptos

del arte que puedan manejar los otros, para ser más 'objetivos'). Pero esta denuncia no adopta el tono inquisitorial; se restringe, tal vez, a los innumerables cruces de persona, oficio y medio. Aunque es obvio que Westphalen puede llegar a ser tajante: por ejemplo con el indigenismo pictórico, el Agit-Prop, incluso con la casi siempre acatada opinión de Mariátegui (vía una delicada «excepción» en su «Proceso de la literatura»: la del Inca Garcilaso). Es decir, Westphalen no pretende, ni mucho menos, ser un ecléctico. Cuando siente que tiene que decir lo suyo, no se amilana, ni siquiera al criticar, con su implícita pena, el «arraigado complejo de culpa por ser un *misti*» del inolvidable José María Arguedas.

3

El poema será, pues, el centro (móvil) de casi todas las reflexiones de Westphalen. La obsesión parece múltiple (triangular, en todo caso) porque va de una zona a otra de una actividad análoga a la de la aparición de imágenes oníricas. Estas evaden el principio de racionalidad, pero ofrecen en su reemplazo las pistas de un deleite mejor e individual, como bien sospechaba Heráclito. Tratar de «explicar» los sueños (si entendemos la explicación como la búsqueda de las opciones elegidas para la **representación**) es tarea vana, como lo sería -según el autor- pretender aclarar los sentidos, inimaginados para un lector, de la **peculiar** racionalidad de los poemas (9). Pero al no ejecutarse tal empresa, podemos decir que, en materia de sueños, las incursiones de Westphalen llegan a tocar la de la lengua

poética, que es en cierta forma la que sí habita los poemas, la que les inyecta su aureola de vida. Pero si esa racionalidad se aviene a lo que es la **composición** del texto, en los sueños la tarea está en manos de ¿quién? Autoría de las imágenes a diferencia de la transformación que ocurre en la lengua. Los protagonistas han de llamarse poema, experiencia y personaje fortuito (en el caso del autor). De ahí los reparos de Westphalen a la teoría vallejana de la construcción del poema como un edificio de palabras, dejando de lado la ambigüedad de las mismas -ambigüedad tan practicada por Vallejo. Es importante aceptar el comportamiento del poema como evidencia dentro de lo cotidiano, vigilancia extrema de su materialidad, entre el lenguaje de todos los días y la silenciosa aparición de los sueños. Ese poema que viene cuando uno menos lo espera es, por donde se lo mire, un **objeto** «extrañamente armónico» («Las lenguas y la poesía»), sometido en su confección al dictado de lo imprevisto. Es decisiva esta definición porque Westphalen habla de los poemas como si describiera esculturas (figurativas o abstractas) que salieran de nuestro subconsciente para materializarse por derecho de un misterio, aunque ese derecho no pueda garantizarles la eternidad (10). El poema navegará entre las dos aguas que le dieron -oponiéndose mutuamente- una póliza de existencia pagadera en la lectura ajena: «...el acto de creación no se realiza en un trance o un éxtasis y menos puede ser el resultado de cálculos y reflexiones» («Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible»).

La otra punta del triángulo serían las experiencias «especiales» con las que se topa el poeta (o acaba zarandeado por ellas). ¿Cómo reconocerlas? Pertenecen al mundo de todos los días, pero en su humildad pueden estar acompañadas por un «trasfondo tenebroso o lumíneo» («Las lenguas y la poesía»). Pero si aquella voz es «dáviva recibida y no esfuerzo consciente» («Ha vuelto la Diosa Ambarina»), entonces el problema consistiría en producir o provocar -siempre indirectamente- la irrupción de esa experiencia que no puede dissociarse del lenguaje. No otro valor tienen las palabras de Brancusi: *lo difícil no es hacer las cosas sino más bien ponerse en situación de hacerlas* («Sobre César Moro»). Esta predisposición de ánimo hacia una faena que ni siquiera es idea todavía, resulta el paso inicial para emprender una escritura, pero **no necesariamente** (Westphalen diría jamás) la poética. He ahí el **quid**. Los ensayos moldean aquello que el poema (o la vivencia poética, en principio) no otorga y prefiere dejar en ascuas. Así, pues, ¿cómo habría de darse el atisbo del misterio sin contar con la correlación de fuerzas, el «breve hechizo del que surgiría -con suerte- el poema imprevisible» («Introducción a una lectura de poemas»)? Ese es otro misterio, de calibre semejante al del orden que las palabras elegirán en la página (11).

Finalmente, «escribir un poema es casi como tener un sueño» («Pecios de una actividad incruenta»). El **casi** no es un detalle sino lo sustancial de la afirmación. El poema, objeto de palabras, instaura en sí mismo la lengua, la vuelve presencia allí don-



"Estos ensayos llevan la marca de una denuncia ..." EO

de el sueño, por otro lado, haría de las suyas sin pedir ni permiso. Pero quien manipula dicha virtualidad es solamente un médium, el «instrumento necesario a la eclosión del poema» («Conversaciones con Nedda Anhalt»). A su vez, éste no atestigüa a la Poesía de la forma en que el relato de un sueño es, asimismo, producto del verbo soñar; sin embargo el poema es el único camino transitable. Lo demás son, literalmente, bravuconerías del lenguaje: *lo válido y disfrutable en la Poesía es el poema y que a él es a quien hay que prestar atención y reverencia. Considero por tanto que se exagera el papel del poeta cuya misión se limita a la de simple oyente y trasmisor de lo oído. («Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible»)*

¿Tocamos fondo? No lo sé, en lo que a mí concierne. Pero un punto es cierto: Las palabras de Emilio Adolfo Westphalen nunca darán gato por liebre (12). El radio de acción es sincero como lo son sus arcanos. A fin de cuentas, vale la curiosidad de todos los días. O, mejor, la voluntad de expresarla, aunque nos cueste la lengua.

(Seattle, febrero de 1993)

(*) En agosto de 1992, Luis Miguel Glave y quien estas líneas escribe le pedimos permiso a Emilio A. Westphalen para hacer una edición de sus ensayos (o textos leídos en congresos y recitales) escritos entre finales de los setenta y comienzos de la década actual, éditos e inéditos. En un principio, Emilio accedió ade-

más a concedernos una entrevista que acompañaría dicha recopilación; después se excusó y, para no defraudarnos, prometió escribir un texto especial para el libro. Jaime Campodónico se embarcó en la empresa de editarlo y la agregada cultural de la Embajada española, quien admira a Westphalen y no quería que el proyecto fracasara, aseguró un apoyo financiero. Luis Miguel Glave inició la recopilación (en revistas, folletos, archivo de E.A.W.) y en octubre de ese año, antes de su partida a Sevilla, me envió a Seattle las fotocopias «en bruto» para que yo pasara los materiales a la computadora y se los devolviera, con un prólogo, a la brevedad posible. Manos a la obra, entonces empecé mi tarea y a fines de febrero de 1993 despaché a Lima las 250 pp. para que Emilio revisara (se suponía, tal como nuestro autor había afirmado, que todo estaba en orden) algunos detalles de las transcripciones (la parte inédita estaba escrita a mano y la labor demandó

paciencia y ánimo criptográfico). A un año de ese envío confieso que ya no me quedan fuerzas ni para un lamento. Definitivamente quienes perderán son los lectores de uno de los más notables poetas y prosistas de lengua española. En lo que a mí respecta, no sólo era el apuro por ver el proyecto convertido en libro. Principalmente, al pasar los textos, aumentaba mi admiración por E.A.W., quien, a través de cada uno de sus ensayos, me revelaba una preciosa enseñanza: asistir, de manera casi palpable, a sus propias reflexiones poéticas. (Podía considerarme más que afortunado, pues, si de un nivel bastante egoísta se tratara.) Ahora que *Nacido en una aldea grande* ha quedado más cerca del sueño y que hicimos todo cuanto estuvo a nuestro alcance para «darlo a la imprenta», que se dice, quisiera al menos que las páginas que servirían de introducción literaria (a Luis Miguel Glave le correspondía, a la sazón, la histórico-cultural) encontraran otros lectores. Quizás me conformaría con que a E.A.W. le dijeran algo que su sapiencia no desdeñara. Aprovecho el homenaje tan justo a su palabra y actitud vital.

Las citas que hago de los textos (que no tendrá a mano el lector) provienen, según lo dicho, de fuentes editadas e inéditas. Las señalaré de acuerdo a su orden de aparición: «Las lenguas y la poesía», *Debate* (Lima) núm. 28, setiembre 1984, pp. 24-27; «Sobre surrealismo y César Moro entre los surrealistas», *Culturas*, suplemento de *Diario 16* (Madrid) 27 de abril de 1991; «Ha vuelto la Diosa Ambarina», texto leído en la presentación del libro de título homónimo en «La Estación» de Barranco, 28 de noviembre de 1989; «Introducción a una lectura de poemas» en la Sala M. Ponce del Palacio de Bellas Artes (México) 1 de julio de 1984; «Pecios de una actividad incruentada», texto leído en el «Encuentro internacional de Escritores», Ciudad de México, 3-11 de mayo de 1980; «Un poema auténtico es imprevisible e

irrepetible», *Debate* (Lima) núm. 45, Jul-Ago 1987, pp. 44-46; «Sobre la poesía», discurso inaugural de la Semana de Poesía Latinoamericana, Universidad de Salamanca, 15 de julio de 1991; «Discurso de clausura», Coloquio sobre Vallejo organizado por la U. de Salamanca, la PUC y la UNMSM, Lima 27 de marzo de 1992; «Conversaciones con Nedda Anhalt», *Sábado*, suplemento de *UNOMASUNO* (México) 17 de noviembre de 1990, pp. 1-3; «Eguren y Vallejo», *Diálogos* (México) núm. 84, 1978, pp. 3-7; «Sobre César Moro», texto leído en la Mesa Redonda sobre la exposición de pinturas y dibujos de C.M. en la Galería Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 1989. (E.O.: Nota explicativa, Seattle, febrero de 1994)

NOTAS:

(1) Ver al respecto los ensayos y textos que Westphalen publicó en *Las Moradas* y en *Amaru*. Son «clásicos» en cuanto a la puntuación, si es que usamos el adjetivo para calificar la pulcritud gramatical de los mismos y dejamos de lado, por supuesto, su valor añadido y más definitorio: el artístico.

La imagen del pozo, con las connotaciones de raíz de agua y lenguaje, así como de oscuridad y sueño, se la debo al notable libro de Miguel Gomes: *El pozo de las palabras* (Caracas: Fundante, 1990). Al respecto, los ensayos «Visión del pozo» (p. 91) y «Memorias del decir» (124).

(2) *Arriba bajo el cielo* (1982) y *Máximas y mínimas de sapiencia pedestre* (1982) están escritos en verso y prosa respectivamente, pero el segundo se asienta a veces en la puntuación tutelar de la norma. La eliminación de los signos puede darse cuando se trata de una enumeración: «...Hada madrina renga reuerra gaga bajo alas de algodón hidrófilo...» («Destino en blancos»). Pero en otro caso su empleo es tradicional: «Caer, con peso o sin peso, en lecho mullido o sofá Mme Récamier, ahora o hace un siglo, las piernas estiradas...» («Fin de pieza»).

(3) La mayoría de las publicaciones que han lidiado con los ensayos de Westphalen (sin consultarle, me explico) han tendido por lo general a «normalizar» la puntuación, sin parar mientes en que se trata no de una rebeldía o un capricho (menos un «desacuerdo») sino de la conciencia del escritor.

(4) Así, Westphalen ha llevado a la práctica - en prosa y poesía - aquella detonación que algunos iracundos jóvenes del comienzo del 70 se habían propuesto sin contar con la experiencia necesaria. ¿Fue T.S. Eliot quien dijo que «para violar las reglas hay que conocerlas primero»? El más conservador, personalmente, de los poetas de nuestro siglo (que no llegó, felizmente - por conservador tal vez - a los excesos políticos de su amigo Pound) fue quizás el más revolucionario en cuanto a praxis textual. Y «Canibales», de *Nueva serie de escritos* (1984), dice: *Amaba comer piedras joven poeta iluminado. Mejor cagar piedras opina mausamente viejo pichiuma ebrio.*

(5) La prueba más reciente la tenemos en la serie posterior a la recopilación de su obra 1930-1988, *Bajo zarpas de la quimera* (1991). Se titula *Falsos rituales y otras patrañas* y fue publicada en núm. 10 de la revista *Gradiva* (Bogotá, 1992). Veamos el poema «Desideratum» (p. 44):

*Ciertas visitantes gentiles de nuestros sueños
o de cualquier día gris y sórdido de
nuestra vigilia - serían adorables si no
nos dieran cita - al igual que espectaculares
cometas errabundas - para dentro
de varios siglos o al cabo de un milenio.*

*Saciarían - en cambio - nuestro anhelo -
dándonos prueba de caridad y cariño - si
nos uncieran - desprevenidos - a bala de
cañón perdida y nos depositaran - con
ellas - en el harem de todas las hurtas.*

Para el lector interesado en estos nexos, lo remito a un trabajo reciente: «E.A.W. a merced de la noche», *Plural* (México) núm. 248, mayo de 1992, pp. 20-31.

(6) Por ejemplo, Los anteojos de azufre (Lima: Editorial San Marcos, 1958) estuvo a cargo de André Coyné. *Los Motivos* fue editado por Estuardo Núñez con el título *Motivos estéticos* (Lima: Universidad de San Marcos, 1959). *De lo barroco en el Perú* fue preparado por Edmundo Bendeni, con prólogo de Luis Alberto Sánchez (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1968). Los dos libros de Vallejo fueron dados a conocer recién en 1973.

(7) Podríamos mencionar algunos de más reciente data, empezando por *Szyszo: indagación y collage* (1975), en el que se incluyen también textos de Westphalen y

Javier Sologuren. Así, pues, *Gravitaciones y tangencias* (1988), del mismo Sologuren, es un libro que dice tanto de otros artistas como de la poética de su autor. Julio Ortega tiene dos libros magníficos en esta línea: *Figuración de la persona* (1971) y *La cultura peruana. Experiencia y conciencia* (1978).

(8) Por supuesto que las excepciones se hacen sentir (a nivel de aceptación del público también). Díganlo, si no, las sucesivas ediciones de ese clásico que es *Prosas apócrifas* (1975) o el éxito de ventas de *La tentación del fracaso* (1992), primer tomo de los diarios de Julio Ramón Ribeyro. Otro libro fascinante es, sin lugar a dudas, *Historia secreta de una novela* (1971), de Mario Vargas Llosa.

(9) «Es muy complicado esto de querer que comente mi propia poesía. En una época tuve la ingenuidad de creer que podía hacer algo parecido a lo que había hecho San Juan de la Cruz con sus comentarios. Pero esas 'declaraciones' de San Juan son muy buena literatura, pero también una manera de convertir la poesía en teología. Él era muy buen teólogo y exégeta bíblico; tuvo la capacidad para hacer de una cosa tan irracional como es la poesía una explicación racional sobre bases teológicas. (¿Y cuál fue la ingenuidad de Westphalen?) - Creer que podía explicar racionalmente lo que había sido producto de la irracionalidad...» Cf.

«Westphalen: al ritmo del silencio», entrevista de E.O., *Testimonio* (Lima) núm. 7, 26 de abril de 1982, p. 53.

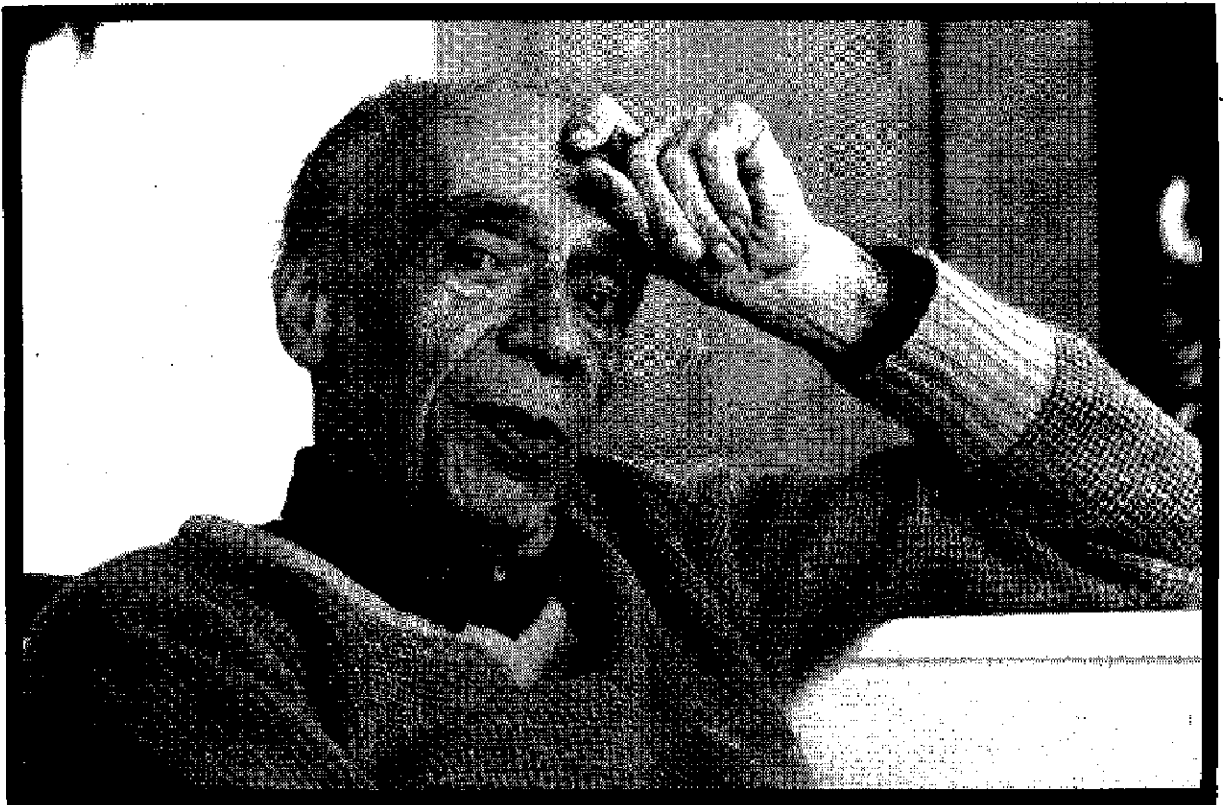
(10) Cerquemos tales referencias: «objetos extrañamente armónicos a veces (...) objetos denominados usualmente poemas» («Las lenguas y la poesía»); «objetos ambiguos llamados poemas» (ibid.); «todo intento a trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa» (ibid.); «El poema y sus temas se rigen por sus necesidades propias» («Ha vuelto la Diosa Ambarina...»); «...dieron forma con palabras a ese objeto -viviente por tiempos más o menos prolongado- que es toda poesía» («Introducción a una lectura de poemas»); «...necesidad de unir unas palabras para combinar con ellas uno de esos objetos muy especiales que denominamos poemas» («Pecios de una actividad incruenta»); «Los poemas se gastan con el uso y ello ocurre hasta con los que más nos excitaban en su momento» («Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible»); «...Unos raros objetos contruidos con palabras -las cuales (en ocasiones) dan un sonido dulce o agrio pero que nos confunden y transportan a otra esfera de existencia...» («Sobre la poesía»); «Se sabe que un poema es un objeto hecho de palabras y dotado de determinada carga afectiva (de intensidad variable)» (ibid.); «...la existencia

indudable de insólitos objetos hechos exclusivamente de palabras y que nos sorprenden con sus ráfagas cálidas de misterio extrañable y reconocible» («Discurso de clausura...»).

(11) Reparemos en las «descripciones» de tal experiencia: «aparición de un incidente singular en la experiencia cotidiana» («Pecios de una actividad incruenta»); «...lo insólito y lo atrayente del poema - de lo que lo hace único» («Conversaciones con Nedda Anhalt»); «En este contexto cada poema nuevo (o viejo - no estimo exageración lo que voy a decir) es una ampliación de lo humano - la perspectiva de un éxtasis o una epifanía» («Discurso de clausura...»); «Hay que confiar en que el poeta dio -cada vez- con las palabras más apropiadas para encarnar una experiencia; exaltante de su vida» («Eguren y Vallejo...»).

(12) Como con la responsabilidad tácita del intermediario: «El poeta digno de ser así llamado es el que está siempre al atisbo del misterio (porque el misterio es cotidiano) - dedicado a accechar y rastrear la huraña corriente poética» («Un poema auténtico es imprevisible e irrepetible»); «El poema - igual que la belleza - es casi invariablemente lo inesperado - lo que nunca tuvimos sospecha que existía - la dádiva recaída sobre quien menos se esforzó en recibirla» («Sobre la poesía»).

University of Washington, Seattle.



La prosa de Westphalen exige su recopilación en libro.

A PROPOSITO DE ABOLICION DE LA MUERTE

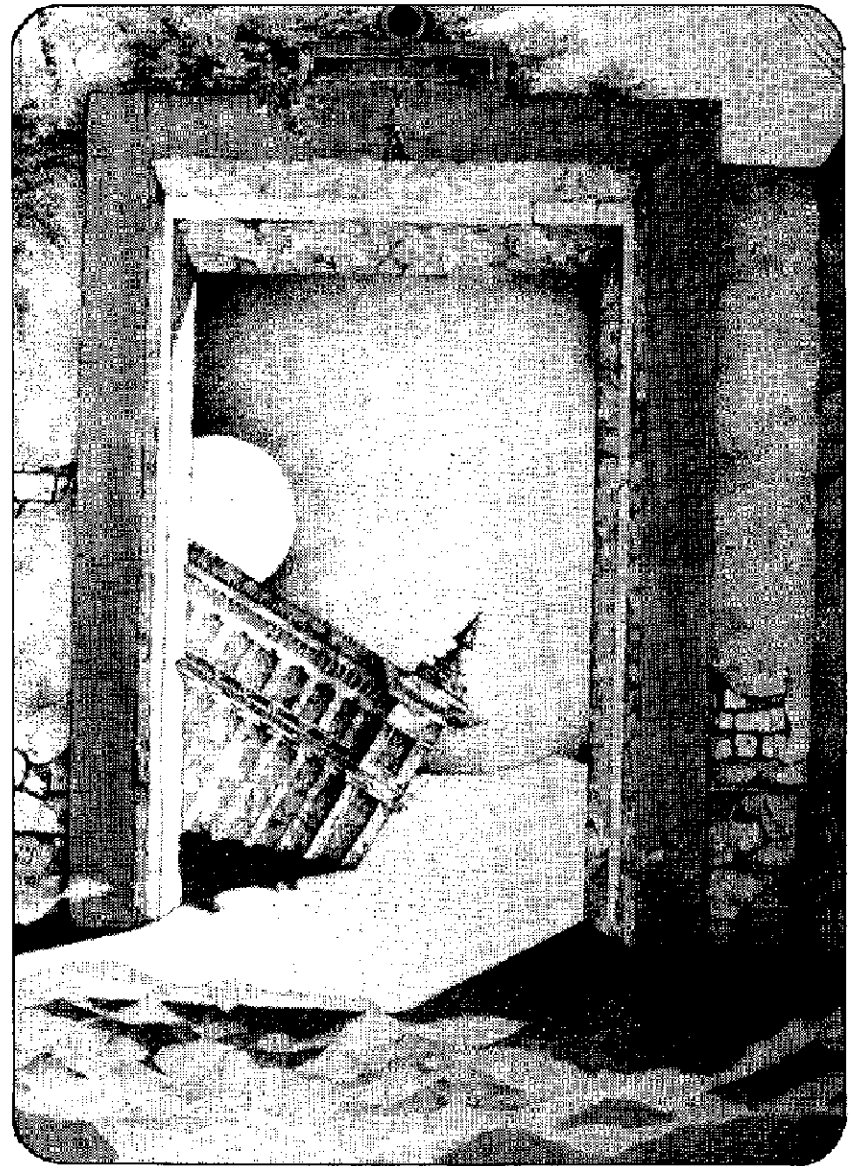
(Una lectura de «Viniste a posarte...»)

De los poemas que integran la serie *Abolición de la muerte*, es «Viniste a posarte...», sexto del conjunto, uno de los más citados y aludidos en antologías y artículos. Constituye un claro ejemplo de lo que el propio Westphalen dice de la poesía de Eguren: «... nos hizo patente la fragilidad y el poder, a la vez, de la expresión poética: más poderosa cuanto más fragil» (1). Nos proponemos en el presente artículo comentar el poema citado. Por la brevedad del espacio nos limitaremos a señalar los aspectos más relevantes en cuanto a contenidos se refiere.

El poema no lleva propiamente título, como tampoco ninguno de los que integran la serie: los que figuran como tal se limitan a reiterar el sintagma inicial del primer verso. En este sentido estamos de acuerdo con Ricardo González Vigil, (2) quien plantea que el libro constituiría un único Poema, con distintos momentos. «Viniste a posarte...» ha sido escrito con un solo impulso de voz. Son un total de 45 versos consecutivos, sin separaciones estróficas. Una relectura, sin embargo, pondrá en evidencia que el poema está estructurado en dos grandes secuencias: Del verso inicial al v. 21 y del v. 22 al final. Son dos secciones equipolentes que se corresponden una a otra. Subdividiremos cada una de las dos grandes secuencias a fin de facilitar la lectura de las mismas. Un verbo («venir») y un tiempo verbal (pretérito perfecto simple) cumplen la función de vértice o

*Bajaste de brisa en brisa como una ola asciende los días
Y al fin eras el quedado manantial rodando las fiores
O las playas encaminándose a una querrela sin motivo*

Emilio Adolfo Westphalen



Dibujo de Fernando Guembes.

eje en la primera parte. En la segunda parte el pretérito perfecto compuesto será quien cumpla idéntica función. Transcribimos a continuación el poema subra-

yando, aparte de las formas verbales señaladas, otros elementos oracionales que cumplen función secundaria de soporte de la estructura poemática.

«Viniste a posarte...»

- A
- I {
 - 1 **Viniste** a posarte sobre una hoja de mi cuerpo
 - 2 Gota dulce y pesada como el sol sobre nuestras vidas
 - II {
 - 3 **Trajiste** olor de madera y ternura de tallo inclinándose
 - 4 Y alto velamen de mar recogiendo en tu mirada
 - III {
 - 5 **Trajiste** paso leve de alba al irse
 - 6 Y escandiado incienso de arboledas tremoladas en tus manos
 - IV {
 - 7 **Bajaste** de brisa en brisa como una ola asciende los días
 - 8 Y al fin **eras** el quedado manantial rodando las flores
 - 9 O las playas encaminándose a una querrela sin motivo
 - V {
 - 10 *Por decir* si tu mano estuvo armoniosa en el tiempo
 - 11 O si tu corazón *era* fruta de árbol o de ternura
 - 12 O el estruendo callado del surtidor
 - 13 O la voz baja de la dicha negándose y afirmándose
 - 14 En cada diástole y sístole de permanencia y negación
 - 15 **Viniste** a posarte sobre mi copa
 - 16 Roja estrella y gorgorito completo
 - VI {
 - 17 **Viniste** a posarte como la noche llama a las creaturas
 - 18 O como el brazo termina su círculo y abarca el horario completo
 - 19 O como la tempestad retira los velos de su frente
 - 20 Para mirar el mundo y no equivocarse los remos
 - 21 Al levantar los muros y cerrar las cuevas
- B
- I {
 - 22 **Has venido** y no se me alcanza qué justeza equivocas
 - 23 *Para estarte* sin levedad de huida y gravitación de planeta
 - 24 Orlado de madre selvas en la astrología infantil
 - 25 *Para estarte* como la rosa hundida de los mares
 - 26 O el barco anclado en nuestra conciencia
 - 27 *Para estarte* sin dar el alto a los minutos subiendo las jarcias
 - 28 Y cayéndose siempre antes de tocar el timbre que llama a la muerte
 - 29 *Para estarte* sitiada entre son de harpa y río de escaramuza
 - 30 Entre serpiente de aura y romero de edades
 - 31 Entre lengua de solsticio y labios de tardada morosidad acariciando
 - II {
 - 32 **Has venido** como la muerte ha de llegar a nuestros labios
 - 33 *Con* la gozosa transparencia de los días sin fanal
 - 34 De los conciertos de hojas de otoño y aves de verano
 - 35 *Con* el contento de decir he llegado
 - 36 *Que se ve* en la primavera *al poner* sus primeras manos sobre las cosas
 - 37 Y *anudar* la cabellera de las ciudades
 - 38 Y *dar* vía libre a las aguas y canto libre a las bocas
 - 39 De la muchacha al levantarse y del campo al recogerse
 - III {
 - 40 **Has venido** pesada como el rocío sobre las flores del jarrón
 - IV {
 - 41 **Has venido** para borrar tu venida
 - 42 Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho
 - V {
 - 43 **Has venido** nariz de mármol
 - 44 **Has venido** ojos de diamante
 - 45 **Has venido** labios de oro

El verbo «viniste» establece la relación dialógica YO/TU (ser amante/ser amado), así como la relación espacial AQUI/ALLA. La acción temporal ocurre en un lapso puntual del pasado. Finalmente, considerando el modo verbal, la acción sucede de manera efectiva, cierta. El YO califica su cuerpo como si de una planta se tratase. De allí que el TU puede asumir la significación de un ser alado y delicado: un ave o una mariposa, por ejemplo. El v. 2 expresa el sentido de adherencia, calor, fecundidad por parte del TU. Tanto el «sol» como el «agua» son elementos rectores de vida. También el v. 3 destaca un elemento natural, interior, sensorial: el olor de la madera. La imagen del tallo inclinándose puede sugerir 'flexibilidad', 'entrega' (¿la amada sobre el amado, una madre sobre su hijo?). La presencia del TU, delicada y frágil, se hace más visible en «Alto velamen de mar recogiendo en tu mirada». Por su parte el v. siguiente incide en la momentaneidad y delicadeza - aparición y desaparición - de la presencia del TU. El v. 6 ofrece una formulación abigarrada y barroca: el ser amado ha asumido propiedades sobrenaturales al tener en sus manos un movimiento extraño de árboles que se expanden y difuminan.

El TU viene de ARRIBA (v. 7) y se adjudica los valores ideológicos ligados a este espacio. El comparativo sugiere la incipiente materialización del TU. El acto de «bajar» implica 'cercanía a tierra', esto es, 'ir tomando cuerpo'. El acto de ascender la ola es también sintomático de concreción: se toca lo impalpable,

el 'tiempo'. Todo ello tiene su conclusión en el v. siguiente: "Y al fin eras el quedado manantial...", indiciéndose en lo que está presente. El elemento líquido es connotativo de 'vida'. Es el TU, pues, la 'vida presente'.

El v. 9 o pone a la formulación anterior otra donde prima el conflicto. ¿Cree el poeta en la belleza convulsiva, en la belleza nacida del enfrentamiento de opuestos? El v. 10 de la quinta unidad significativa remite a la conjunción 'materialidad'/'inmaterialidad' ("mano"/"tiempo"). Las referencias siguientes se dirigen al «corazón». Así, es «fruta de árbol o de ternura». «Estruendo callado del surtidor» constituye oxímoron que recuerda la poética de San Juan: la «música callada» o la «soledad sonora», (o el «estruendo mudo» de Vallejo). «La voz baja de la dicha» expresa bien el sentir del poeta, alejado de la grito o vanagloria. La felicidad es entrega y sacrificio y se comparte sólo con quien se ama. Concluye esta secuencia retomándose el leit motiv inicial con una alusión a la «copa», que podría simbolizar la 'entrega compartida' por los dos actantes del poema. El color de la «estrella» aludiría al 'sacrificio', pero ella misma es símbolo de 'luz' y 'norte'.

La sexta unidad significativa reitera los comparativos que aluden a la 'llegada' del TU. Así, ella implica 'conjunción de los seres' (v. 17); 'entrega total', sin reticencias («brazo termina su círculo») (v. 18). Los versos 19 a 21 podrían ser parafraseados así: 'La realidad («mundo») sólo puede ser observada objetiva-

mente («levantar los muros», «no equivocar los remos») tomando en cuenta la interioridad («cerrar las cuevas») de una manera sosegada y tranquila, sin dejarse llevar por la violencia («la tempestad retira los velos de su frente»).

Hasta aquí la primera parte del texto. El cambio de tiempo verbal marca la línea divisoria del poema. «Has venido» implica una mayor cercanía temporal en relación al enunciador. Puede tener, incluso, la connotación «estás aquí», ya que afirma la presencia del TU. Esta presencia real, efectiva, (textualmente hablando), lleva a una alteración del ánimo del emisor quien sólo alcanza a balbucear medias palabras: «... no se me alcanza (= 'no alcanzo a entender') qué justeza equivocas». La presente unidad significativa puede, a su vez, subdividirse en 4 subsecuencias iniciadas en los versos 23, 25, 27, 29. La primera subsecuencia reafirma la presencia concreta del TU («para estarte sin levedad de huida»); la segunda, su ubicación en la interioridad del YO. La tercera alude a algo de más trascendencia: el «tiempo» no ha sido detenido, coexiste con el TU. Su presencia contribuye al vencimiento de la «muerte». Finalmente, la cuarta subsecuencia presenta al TU en situaciones antitéticas o conflictivas:

son de harpa / río de escaramuza

serpiente de aura / romero de edades

lengua de solsticio / labios de tardada morosidad...

La segunda secuencia significativa (vv. 32 - 39) ofrece un texto gramaticalmente complejo, debido a los distintos niveles de expansión (coordinación y subordinación) de los elementos oracionales. Así, la presencia de la «muerte» (v. 32) no porta consigo la connotación 'negativa' que podría figurar en otro contexto, sino sólo afirma su venida 'silenciosa'. Nos encontramos en una secuencia que constituye un homenaje a la vida portada y traída por el TU: «los conciertos de hojas de otoño y aves de verano». La felicidad de quien ha encontrado el lugar que buscaba se expresa con dos palabras de sencilla formulación: «he llegado». Esta alegría se manifiesta en la estación bella por antonomasia, la primavera, «al poner sus primeras manos sobre las cosas». También la «primavera» «anuda la cabellera de las ciudades» (¿'cortar, impedir los rigores del invierno'?). Pero ello no es óbice para que el «agua» sea el elemento vital a lo largo del poema. No las lluvias o tempestades, sino los ríos, manantiales, fuentes. Así puede entenderse que la primavera dé «vía libre a las aguas». También es este el tiempo de la 'lozanía' y 'juventud', de la 'naturalidad', de la 'noche'.

El v. 40 aunque ofrece una connotación 'esteticista' por las «flores del jarrón», no por ello pierde su simbología de 'realidad vital'. 'Has venido cierta como el rocío de la mañana' podría ser la paráfrasis del verso.

El verso siguiente constituye una contradicción en sí. En efecto, ¿cómo puede alguien «venir» para borrar su venida? Por ello este

verso lo entendemos en su acepción opuesta, esto es, 'has venido para concretar tu presencia que la sabía dentro mía desde siempre, has venido para hacer cierta tu venida'. Se trata de una afirmación retórica, pues el TU ha estado siempre dentro del YO, en su vida, en su sufrimiento: «Estandarte de siglos clavado en nuestro pecho».

Finalmente la última secuencia reitera a manera de coda el leitmotiv de la segunda parte del poema estableciendo las siguientes correlaciones entre elementos faciales y minerales preciosos:

nariz mármol

ojos diamante

labios oro

El TU ha sido caracterizado como una escultura fabulosa llena de armonía, belleza y poder. El YO se ha constituido en el cincelador de su amada en este poema donde la conjunción entre ambos ha sido total.

CONCLUSIONES

Quisiéramos, para terminar, indicar algunas breves conclusiones:

1.- «Viniste a posarte...» es un poema dialógico entre un YO poético y un TU preferencial.

2.- Un mismo verbo y dos tiempos verbales se constituyen en los elementos rectores de todo el edificio poemático.

3.- La presencia del TU es la de un ser casi inmaterial, alado, delicado, frágil.

4.- El YO elude manifestarse pronominalmente en el texto. En tres versos aparece de manera clara: 1, 15, 22. En otros tres lo hace bajo la forma de un «nosotros» participativo: 2, 26, 32.

5.- Existen numerosas referencias vegetales, acuáticas, marinas y un variopinto conjunto de términos referidos a la naturaleza. Todos aluden a la presencia de la vida.

6.- Las dificultades que ofrece la lectura del poema radican básicamente en: a) Desuso de signos de puntuación. b) Encabezamiento de verso con letra mayúscula. c) Imágenes y metáforas extrañas, incluso contradictorias.

7.- El libro *Abolición de la muerte* no representaría exactamente lo que su título indica, esto es, la afirmación de una negación. Constituiría, en primer lugar, una afirmación de vida, una profesión de fe en la vida. Al representar esta actitud positiva puede ser, en consecuencia - y sólo como consecuencia -, una afirmación de la abolición de la muerte. Negando la muerte se afirma la vida.

NOTAS

(1) Citado por Alberto Escobar: *El Imaginario Nacional*. Lima, IEP, 1989, p. 14

(2) En: *Creación y Crítica* Nº 20 (Homenaje a E.A.W.), Lima, agosto de 1977.

CELSO GARRIDO-LECCA

Las búsquedas y los encuentros (sus composiciones entre 1983 y 1993)

En el campo del arte musical peruano de nuestros días se da una total desinformación: fuera de los círculos más inmediatos al compositor, el propio mundo artístico desconoce a los creadores y sus obras; obras y autores que generalmente son más conocidos en otros países que en el nuestro. Las causas son hartamente conocidas y no queremos entrar en detalles ni repeticiones, pero sí debemos insistir en que es necesario que se tome conciencia de que la música es también, como todo otro producto artístico, *patrimonio de la nación* y como tal debe ser difundido y conservado. Estas son las razones que nos inducen a escribir sobre uno de nuestros más importantes compositores, Celso Garrido -Lecca, que hoy cuenta con un conjunto de obras valorizadas en la mayor parte de los países de América al más alto nivel.

El comentario que ofrecemos trata sobre sus trabajos más significativos de los últimos diez años. Nos proponemos, en lo posible, explicar su génesis, sus rasgos estilísticos y las características específicas dentro de la propia producción y en relación a la música peruana y a la latinoamericana.

Como todo artista creador, Garrido -Lecca ha pasado por diversas fases: de influencias primero, de búsqueda del lenguaje luego, para arribar a la etapa de madurez donde el dominio técnico, la experiencia y la claridad de

pensamiento se hacen lenguaje propio. En el caso de nuestro compositor las circunstancias de su vida fueron definiendo con relativa precisión el estilo de sus obras, más exacto sería decir, su estética.

Celso Garrido-Lecca nació en Piura, donde sólo pasó su niñez; hecho que, sin embargo, marcará más tarde algunas de sus obras.

Inicia sus estudios musicales serios en 1945 en el entonces recién creado Conservatorio Nacional de Música. Con Rodolfo Holzmann estudia Armonía, Contrapunto y Composición, lo que le abre el campo de la técnica y le hace penetrar en las tradiciones clásicas y en el de la música nueva. Es la época en que conoce las obras de Debussy, Ravel, De Falla, Hindemith, Stravinsky, y lejanamente aún, a Schoenberg. Luego, en Santiago de Chile, donde es becado por el Conservatorio, va a tomar contacto con el compositor holandés Free Focke, quien lo introduce al mundo de la música dodecafónica. Es entonces donde aparecerán sus primeras obras: *Orden* para piano; *Divertimento* para quinteto de vientos; *Música para 6 instrumentos y percusión* (1957); el *Primer Cuarteto de Cuerdas* (1963) y la *Sinfonía en 3 movimientos* (1960), algo más tarde seguirán *Elegía a Machu-Picchu* para orquesta (1965); *Intihuatana* para cuarteto de cuerdas (1967) y *Antaras* para doble cuarteto de cuerdas y con-

trabajo (1968).

Todas estas obras muestran a un compositor actualizado en medios técnicos y estética; las últimas tres llevan títulos que ya insinúan una búsqueda de identidad peruana. Este conjunto de obras puede considerarse como una primera fase, que se caracteriza por búsquedas tímbricas y complejos ritmos, cualidades que, con diferente énfasis, van a ser rasgos permanentes en este compositor.

Después de 23 años -en que hace algunos viajes al Perú-vuelve de Chile. Ya en su país se sumerge -por así decirlo- en la música tradicional y en el folklore andino. Tiene gran avidez por esta música, y dedica largo tiempo (de 1973 a 1979) a trabajar con grupos musicales populares, a conocer sus instrumentos, sus técnicas de ejecución, las formas y sus diversos estilos regionales. Este período marcará otra etapa de su creación: al lado de arreglos para los conjuntos y aun de piezas en estilos tradicionales, compone *Pequeña Suite Peruana* (piano), luego orquestada para cuerdas; *Danzas Populares Andinas*; la Cantata Popular *Donde Nacen los Cóndores y Retablos Sinfónicos*. Esta última, será la culminación de la segunda fase, que podría definirse como la etapa de sus experiencias con un material que le es indispensable conocer y trabajar para lograr metas que ya intuye.

entrega **Un día en muchas partes del mundo** (Madrid, 1979), libro notable, con relatos que incrementan el universo cuentístico del autor y muestran, de un lado, la fidelidad a los mismos ámbitos de la realidad, y de otro, la ampliación y conquista de nuevos temas y situaciones, enmarcados en contextos más amplios.

Uno de los relatos, el que da título al libro, recrea el tema (recurrente) del viaje entre Lima y La Paz, y el enfrentamiento con la realidad de un movimiento revolucionario que envuelve al propio protagonista de la historia.

Destacan, además, en este relato el suspenso que Zavaleta sabe crear y el uso magnífico de la segunda persona narrativa, a través de la cual se desenvuelve la anécdota del viaje entre dos ciudades latinoamericanas, en plena época de conmociones políticas.

Existen también en el libro algunos relatos que remiten a la infancia del narrador, vivida en diferentes pueblos de la sierra ancashina. En el caso de «La primera mujer», cuya anécdota nos evoca un Caraz pueblerino y apacible, en la época de la Segunda Guerra Mundial. Igual que en muchos otros cuentos del autor, el personaje protagónico es femenino y misterioso, que cautiva la atención y curiosidad de los niños, por su belleza y su relación conflictiva con dos personajes masculinos. Los tres son extranjeros y eso los hace más atractivos y enigmáticos a los ojos de los pobladores.

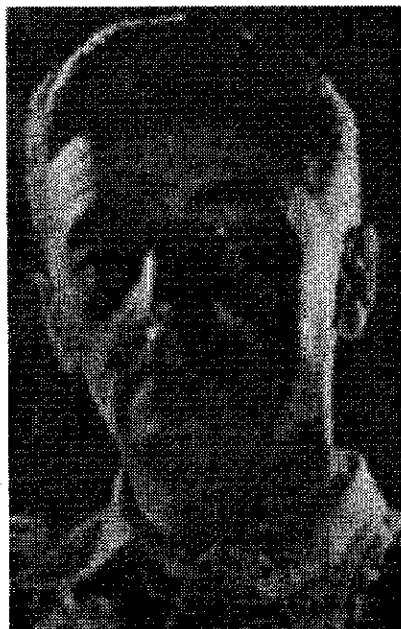
Zavaleta es un narrador con gran habilidad para recrear el paisaje y la atmósfera en que ocurren los hechos. Así ocurre en «La primera mujer»: la naturaleza caracina establece una relación sutil con la mujer, pues la belleza de ésta va cambiando conforme

transcurre el día, desde el frío y radiante amanecer hasta el tibio y poético atardecer. En suma, el libro del 79 tiene relatos que son una invitación permanente a la lectura.

Esta segunda etapa en la trayectoria literaria y humana de Zavaleta nos muestra a un autor que ha alcanzado una madurez, un equilibrio y una versatilidad en la plasmación de sus cuentos y novelas, aunque destacan sobre todo sus cuatro grandes libros de relatos, ubicados a la altura de los mejores publicados por esos años.

La plasmación de esta notable producción literaria se nutre de una experiencia vital y cultural muy rica y variada, pues en estas dos décadas se ensancha notablemente el horizonte geográfico del autor. Sin perder sus contactos nutrientes con la realidad peruana, Zavaleta cumple tareas diplomáticas en Bolivia, México,

William Faulkner



la casa de cartón de OXY 29

Luego viene la síntesis. Retoma lo universal, esta vez a partir del suelo propio. Sus siguientes obras nos mostrarán a un compositor en la plenitud de su maestría profesional y de su pensamiento musical. Su estilo, ahora más libre, más emotivo, parece brotar de su profunda latinoamericanidad, nacida ésta, del cultivo de su capacidad de sorpresa ante la magia de antiguas culturas y la presencia del hombre americano de hoy.

En estos últimos años, en que vive ya en Lima, visita Chile con frecuencia. Ahora todas sus búsquedas y experiencias se van a fusionar y van a producir un lenguaje que se define a través de un proceso de perfeccionamiento de las técnicas instrumentales a un nivel de total libertad, dentro de texturas y formas también muy libres. Se diría que logra la abstracción que siempre había deseado; pero su pensamiento musical toma como pretexto composicional elementos expresivos de algunas canciones urbanas que despiertan en él impulsos creativos, los que se conjugan con sus experiencias universales y populares.

En esta etapa, que abarca unos diez años, a partir de 1983, la producción de Garrido-Lecca crece a paso acelerado.

Compone:

Trío para un Nuevo Tiempo para violín, cello y piano (1985);
Sonata Fantasia para cello y piano (1987);
Cuarteto N° 2 cuerdas (1987);
Concierto para cello y orquesta (1987), versión de la *Sonata Fantasia*;
Simpay para guitarra (1988);

Concierto para guitarra y cuatro conjuntos instrumentales (1989);
Dúo Concertante para charango y guitarra (1990);
Cuarteto N° 3 cuerdas (1990);
Canciones de Hogar (1991) sobre textos de César Vallejo;
Soliloquio para flauta sola (1992);
Eventos para grupo de cámara (1993);
Laudes II para grupo instrumental de cámara (1993) y
Amaru para clarinete y cuarteto de cuerdas (1993).

De algunas de estas composiciones haremos un comentario analítico que pueda dar al lector no-músico y al propiamente músico una idea de sus más relevantes características, de manera que pueda acercarse en lo posible al estilo de las obras, a su sentido y comprender sus logros.

Hemos escogido el *Trío para un Nuevo Tiempo*, el *Cuarteto de cuerdas N° 2*, *Simpay* y el *Dúo Concertante*.

TRIO PARA VIOLIN CELLO Y PIANO

Con el *Trío para un Nuevo Tiempo* se inicia el período que hemos llamado de madurez; ya desde el título puede uno darse cuenta de sus propósitos estéticos. Nuevo tiempo de Latinoamérica, se entiende; nuevo tiempo de síntesis; nuevo tiempo de unidad, de hermandad en nuestro Continente; y por eso tiene como fundamento y como desencadenante el motivo principal de la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra. Y también es un tiempo nuevo en la producción de Garrido-Lecca.

La obra se inicia con un

Allegro de laboriosa y progresiva gestación que hará renacer el tema indicado, produciendo un universo de meditaciones, de arranques violentos, tensiones y también sutilezas; conformando sus movimientos, una estructura total de gran aliento.

Un análisis propiamente musical nos muestra ciertos núcleos armónicos que, como columnas, sirven de hitos al movimiento, a los cuales se llega a través de un contrapunto complejo, de líneas muy expresivas, de grandes intervalos impulsados por una rítmica vital permanente y vigorosa.

Curiosamente -no sólo en esta obra, sino en otras de este período- el movimiento principal es el segundo y no el primero, como generalmente aparece en las formas clásicas. El primero da la impresión de constituir, como hemos anotado antes, una gestación del material temático que hará su aparición en toda plenitud en el movimiento central. Allí es donde aparece y se delinea con mayor relevancia el tema de la canción que hemos citado.

Mientras en el primer movimiento los motivos son cortos en su evolución, en el segundo movimiento la proposición temática es amplia y de allí también procede un desarrollo de pensamientos más extendidos. El tercer movimiento encierra con el primero aquella presencia de la canción, como entre paréntesis, que no sólo la enmarcan sino la relevan en su importancia.

El núcleo armónico-contrapuntístico que sirve a Garrido-Lecca a manera de serie o de «tonalidad-serie», está com-

puesto por una sucesión de cuartas justas más una cuarta aumentada, que él combina e imbrica en las más diversas formas, lo que le proporciona un ordenamiento diverso de tendencia vertical y horizontal. Por otra parte, contiene todos los intervalos que están encerrados en la tonalidad, pero sin las funciones tonales clásicas. Esto le permite dar las funciones que desea a los núcleos interválicos de acuerdo a sus propósitos compositivos y estéticos.

Por otro lado, usa frecuentemente motivos rítmicos repetidos en algunos sectores, lo que les confiere una vitalidad que parece provenir de la danza. Este aspecto lo analizamos más adelante en cada caso.

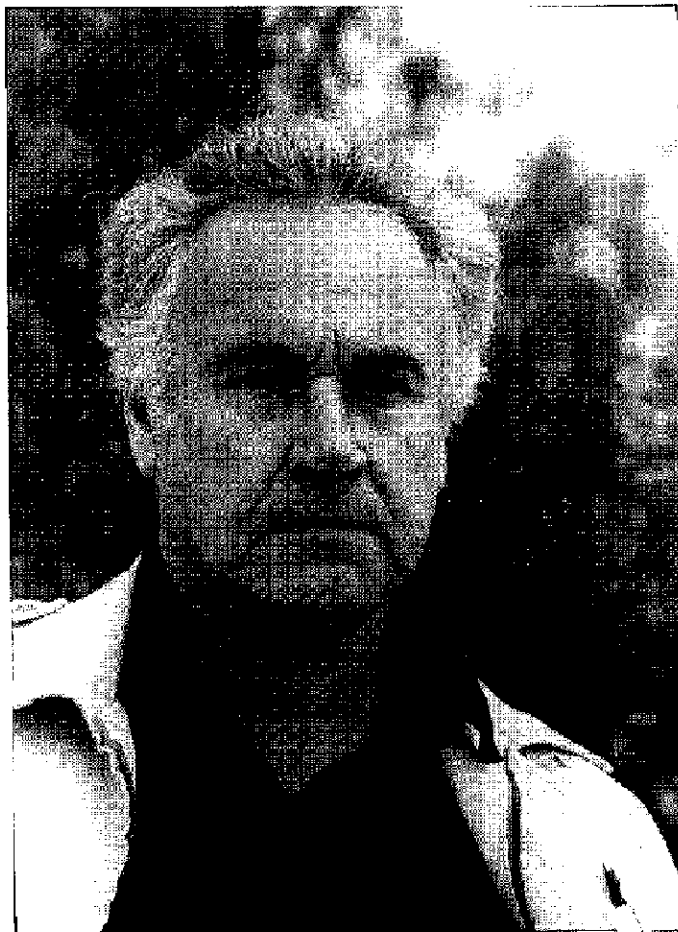
El color instrumental en el *Trío* está integrado en forma natural al lenguaje, no hay ya intenciones colorísticas específicas de épocas anteriores; sin embargo, hay pasajes muy sutiles como en el final del primer movimiento: el juego de armónicos como disolución y puente hacia el segundo movimiento, donde el color es parte inherente de la idea musical, que deja paso a la aparición de *Gracias a la vida* enunciada por el cello.

CUARTETO N^o 2

Los cinco movimientos de este cuarteto, dedicado al cantante chileno popular Víctor Jara, encierran un intenso y hondo canto

de dolor al amigo desaparecido. Formalmente está constituido por dos cánticos preparados y resueltos por un prólogo y un epílogo; en el centro, como puente, un interludio que alivia las tensiones del primer cántico (Elegía I) y da fuerza y aliento al segundo (Elegía II).

El Prólogo del primer movimiento introduce gradualmente los elementos sonoros en que se basa la obra; esto es, los intervalos, el campo armónico, el planteamiento tímbrico, así como contrastes de texturas y acentos, que van a dar más tarde lugar a expresiones dramáticas. Este prólogo, después de un breve pero tenso pasaje inicial, presenta un



Garrido-Lecca fue influenciado por la música popular andina.

"Al margen de adjetivos, su obra es desde todo punto de vista un hecho nacional por las implicancias que puede tener en el futuro y un ejemplo de actitud honesta y profesional".

Cuarteto No.2

I. Prólogo

Celso Garrido-Lecó

Allegro *Pz* $\text{♩} = 112$

Violin I *f* *Pz* *AN* *pp* *f*

Violin II *f* *Pz* *AN* *p* *f* *Pz* *AN* *p*

Viola *f*

Cello *f*

10

pp *f* *pp* *f* *p* *f*

pp *p*

p *p*

mf *Pz* *f* *Pz* *AN* *p*

f *Pz* *AN* *p*

p *p*

p

El "Cuarteto N° 2" está conformado por cinco movimientos.

tema melódico fuerte y áspero de amplios intervalos ascendentes que, por otra parte, es una proposición de la serie horizontalizada de los bloques acórdicos que sustentan la composición. Podría decirse, parodiando a los clásicos, que el compositor propone «su» tonalidad aquí. El tema tratado imitativamente, provoca pronto un denso contrapunto que se va a convertir en bloques (acordes) repetidos con ira, ferozmente, y que luego de un fortísimo cederán en su fuerza hasta disolverse en sutiles trémolos.

Un pequeño episodio intermedio retarda la vuelta al tema melódico inicial y al recuerdo de los acordes repetidos que, finalmente, van a concluir el Cántico. Este pasaje es de franca eficacia expresiva, pues la manera como Garrido-Lecca ha frenado esos acordes repetidos los hace convertirse en un ritmo acezante que finalmente expira y se convierte en canto.

En este primer Cántico (Elegía I), el segundo movimiento se inicia con la cita de la canción *Paloma, quiero contarte*; decimos cita, mejor que presentación de ese tema, porque en realidad es sólo el fragmento inicial de la canción de Jara el que da vida a todo el transporte lírico de Garrido-Lecca. Esta línea melódica se desenvuelve primero dulcemente para luego entrar a un clima doloroso, propio de la Elegía.

El interludio siguiente, tercer movimiento, íntegramente en *pizzicato*, se desarrolla sobre valores en movimiento *ostinato* de corcheas que, a la vez que dan

aire a la anterior elegía, contrastan con ella por las irregularidades de sus acentos que lo hacen inquieto y vivaz. Instrumentalmente, es una prueba de fuerza y de acrobacia para los intérpretes, y su composición revela la destreza de su autor para lograr intensidad en el juego rítmico, cuya vitalidad no descansa en todo el movimiento, salvo algunos silencios que le otorgan mayor impulso inmediato.

La Elegía Segunda (IV Mov. Cántico) se basa en la misma canción de la primera, más enriquecida, más compleja; se diría que al escucharla uno siente claramente que el movimiento anterior en *pizzicato* es casi un paréntesis de dolor, ahora más fuerte pero también más delicado debido al uso de algunos pasajes de sonidos armónicos y tenues trémolos, así como rápidas escalas y pasajes que, como guiraldas angustiadas, envuelven los motivos del tema siempre en proceso de desarrollo.

En el epílogo, dentro de un esquema de forma-Sonata, relativamente breve, el compositor presenta como primer tema una variante danzante del tema inicial del Prólogo y, como segundo tema, cita la parte inicial de la *Plegaria del Labrador*, otra de las canciones del trovador desaparecido, que luego de exponerlos los desarrolla y re-expone, como es usual en esta forma. Pero a la vez este movimiento es síntesis, parece querer expresar algo así como «la vida debe continuar» por su incidencia en lo danzante. Es especialmente bella la reposición del tema de la *Plegaria* en el cello, que conduce finalmente a los ar-

mónicos que le sirve al compositor para terminar en un *morendo* casi interrogante.

SIMPAY

En 1988 Celso Garrido-Lecca compuso *Simpay* para guitarra, obra breve pero importante, que ya ha alcanzado interpretaciones internacionales. En cierta forma, *Simpay* es consecuencia de sus experiencias en la música popular, sumadas a posteriores investigaciones sobre los giros, modos y diferentes expresiones del folklore ayacuchano, que realizó al lado del estudioso de la guitarra andina Javier Echeopar, a quien está dedicado *Simpay*. Por estas razones podría suponerse que pertenece a la etapa anterior del compositor; sin embargo, por el lenguaje que emplea (dentro del esquema ya comentado de dos cuartas justas y una aumentada) y por el tratamiento compositivo, *Simpay* corresponde a la última etapa (1983-1993).

Como lo indica el título, Garrido-Lecca trenza literalmente -en estructura apretada y concisa, dentro de una rítmica imaginativa que se enriquece a cada paso- motivos propios pero generados en el lenguaje de la guitarra andina.

Consigue un estilo «clásico-popular» al entrecruzar y superponer cortos motivos sobre un campo sonoro de lenguaje muy libre, curiosamente con cierto sabor tonal. Es una armonía que proviene de la esencia de los motivos, que se desplazan en ajustado contrapunto.

DUO CONCERTANTE

En el primer movimiento, de los tres que conforman *Simpay*, los elementos básicos de la estructura se reducen a una «figuración -tipo» de dos intervalos que parecen venir de alguna forma de acompañamiento popular, y a un intervalo melódico de tercera menor que genera diversas tensiones y expresiones en sus aspectos melódico y armónico. Como elemento contrastante usa una pequeña constelación de armónicos con los que consigue un efecto casi mágico y que funciona, además, como intermedio de retransición a la parte inicial, reducida ahora.

El segundo movimiento tiene el carácter de un «triste», cuya melodía principal se amplía notablemente a partir de la raíz de la 3a. menor, y luego se constriñe ante la insistencia de la nota mi, tan usada en esta obra, que le da una obstinada melancolía y, además, es como la tónica, el eje central de toda la composición.

El tercero y último movimiento tiene un andar solemne y elegante, de paso restringido. Se nos muestra como un «huayno» ceremonial cuyo canto procede siempre de la tercera menor. Es notable también aquí el juego rítmico donde se entrelazan diversos metros y pulsos en ajustada relación.

En total todo el *Simpay* se nos presenta como un manto donde las figuras, las formas y el color están estrechamente ligados a una idea central que se va descubriendo a medida que el compositor va tejiendo su obra de sonidos.

En 1990 -ampliando el lenguaje guitarrístico de *Simpay* y en busca de nuevas expresiones a partir del charango, instrumento aún no tratado dentro de la música de cámara latinoamericana- Garrido-Lecca compone un *Dúo Concertante* para esos dos instrumentos. Se trata de una obra relativamente corta, siete minutos y medio, en un solo movimiento, obra que a diferencia de otras da la impresión de haber sido compuesta de un solo impulso. Casi se podría decir que son elaboraciones sucesivas de un material que en gran parte procede de usos interpretativos populares, que se convierten en módulos y luego se vuelven temáticos. Este único movimiento, que tiene tres secciones interiores, se inicia con una yuxtaposición de escalas y acordes pentafónicos, que de manera caleidoscópica plantea el campo sonoro, mediante un procedimiento rítmico que cada vez se hace más complejo. Sigue una sección a manera de diálogo: proposiciones y comentarios de ambos instrumentos en sus técnicas propias lo que produce un efecto envolvente, lleno de alusiones ricas y sugerentes: fiesta, contienda, debate... pero, sobre todo música.

La última sección es un despliegue casi orgiástico de ritmo y acentos sorprendivos que parecen estar en los límites de las posibilidades de ejecución de los instrumentistas; es realmente virtuosística y brillante.

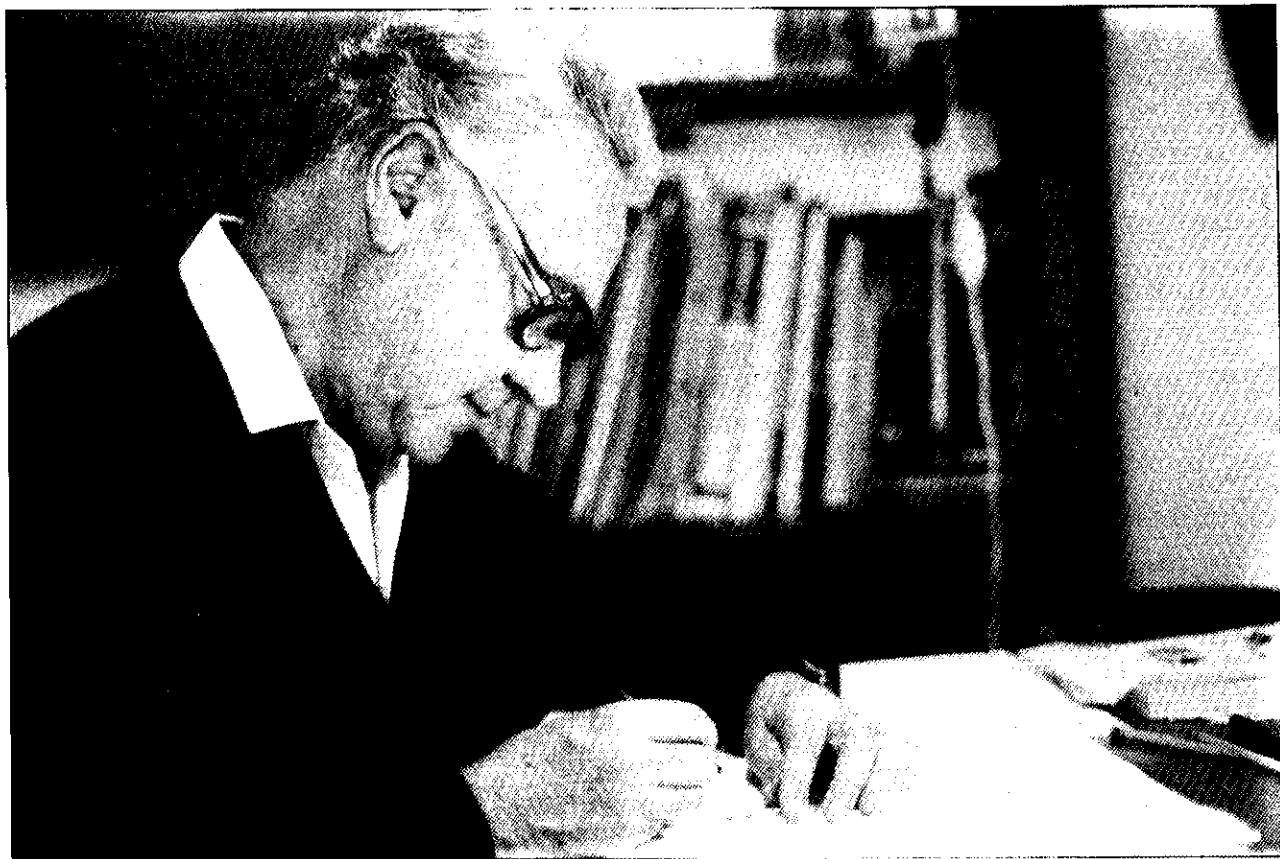
La forma del dúo obedece aquí, a un propósito que proviene posiblemente de los naturales

ímpetus populares, que arrastran a una continuidad que parece estar alimentada por la intención de hacer arte de la improvisación misma. Y esto también es el límite que el propio compositor parece haberse propuesto, el de llegar a un punto final gracias al permanente enriquecimiento de nuevo material que procede de la idea que acaba de dejar.

Como puede apreciarse a través de estos someros análisis -a los que por razones obvias no hemos dado énfasis técnico- la música de Garrido-Lecca se caracteriza por una búsqueda constante de la unidad; los diferentes movimientos de sus obras encierran temas de raíces comunes en constante evolución, y esa unidad no solo está en los intervalos sino en los bloques sonoros, sino también en el tratamiento instrumental, organizado en un plan tímbrico unitario. Por otra parte, desde sus primeras obras el ritmo era para él importante factor de expresión, que ahora maneja con singular destreza, como hemos anotado antes y le permite desarrollar con fluidez elementos básicos simples hasta convertirlos en complejas estructuras.

En el aspecto formal, su libertad es total frente a los patrones tradicionales, que si los necesita los usa; pero es una libertad que encierra en sí una forma lógica desprendida de las propias necesidades del planteamiento técnico y estético.

A lo anotado podemos agregar su permanente búsqueda al interior mismo de su música. Se percibe una necesidad de ahondar en un estilo peruano y latinoamericano que responda tanto, a su



Celso en plena actividad.

circunstancia particular como a la circunstancia de la sociedad en que vive.

Al margen de adjetivos, su obra es desde todo punto de vista un hecho nacional por las implicancias que puede tener en el futuro y un ejemplo de actitud honesta y profesional.

Queremos terminar este breve estudio, con una interrogación que nos viene de manera reiterada a la mente: la música de *Simpay* y la del *Dúo Concertante*, consecuencia de las expresiones populares decantadas y nutridas por la gran tradición occidental ¿no son acaso signos en proceso de concreción de lo que sería el futuro de nuestra música?

ENCARGOS Y PREMIOS

Celso Garrido-Lecca ha ga-

nado numerosos premios en concursos nacionales e internacionales, y asimismo ha recibido encargos de importantes entidades. Entre dichos galardones podemos citar: El primer premio del Concurso de la Sociedad Filarmónica de Lima en 1957, por el *Divertimento* en el cuarteto de vientos, Premios en los Festivales de Música Chilena de 1966 y 1968, por el *Cuarteto N° 1* y *Laudes I*, respectivamente; 1er. Premio del Concurso de Obras Sinfónicas convocado por Popular y Porvenir (1983), por la música escénica *El movimiento y el sueño* para 2 narradores, doble coro, orquesta, 3 grupos de percusión y cinta magnetofónica; Primer Premio en el Concurso de Música de Cámara de la Sociedad Filarmónica (1987) por el *Trío para un Nuevo Tiempo* y Segundo Premio de obras de Cámara (1992) por su *Concierto*

para guitarra y cuatro grupos instrumentales.

En cuanto a los encargos, los ha recibido en 1963 de la Biblioteca del Congreso de Washington (*Cuarteto de Cuerdas N° 1*); en 1965 del director alemán Herman Scherchen (*Elegía a Machu Picchu* para orquesta); en 1968 de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Chile (*Antaras* para 2 cuartetos de cuerda y contrabajo); en 1978 de la Camerata de Lima (*Danzas Populares Andinas*, versión orquestal); en 1985 del Trío «Arte» de Chile (*Trío para un Nuevo Tiempo*); en 1993 de la Orquesta de Cámara de Chile (*Eventos*), para grupo de Cámara; en 1993 de la «Camerata» de México (*Laudes II* para orquesta de cámara); en 1993 del instrumentista mejicano Luis H. Ramos (*Amaru*, para clarinete y cuarteto de cuerdas).

TERAPIA A TRAVES DEL ARTE

En diciembre pasado la Comisión Reorganizadora del Instituto Nacional de Salud Mental «Víctor Larco Herrera» inauguró su remodelada galería de artes plásticas «Honorio Delgado», con una muestra individual del pintor trujillano José María Barreto.

Occidental Petroleum Corporation of Peru - OXY- colaboró con este proyecto tecno terapéutico, reconstruyendo y

acondicionando las instalaciones designadas para la galería artística, así como equipando el taller de pintura. De esta manera, OXY se enorgullece de haber contribuido con los pacientes de salud mental de nuestro país.

A propósito de esta iniciativa, el joven crítico Jorge Villacorta Chávez nos entrega un estudio detallado sobre la relación entre arte y psiquiatría.



"Paciente de hospital psiquiátrico" en apunte de Víctor Humareda (arriba). Pintor José María Barreto en plena actividad creativa en "su" taller del Hospital "Víctor Larco Herrera" (izquierda).



Con la inauguración de la galería «Honorio Delgado» en el Instituto de Salud Mental «Víctor Larco Herrera» en diciembre del año pasado, la institución da un paso muy significativo. Se propicia así una revaloración muy necesaria del trabajo creativo de los internos, realizado a manera de te-

rapía pero dotado a menudo de una carga que le da el peso de experiencia estética intensa; y también el reconocimiento de la labor pionera de Honorio Delgado, quien, en 1922, sentó las bases en la medicina psiquiátrica para la investigación de la expresión espontánea del paciente mental, y

condujo así a comprender las posibilidades terapéuticas del arte.

En la actualidad, el rol del trabajo artístico como terapia es ampliamente reconocido, y no sólo entre pacientes de hospitales psiquiátricos. La necesidad interna de toda persona de expresarse se manifiesta

más desinhibida y libremente en medios de creación que prescinden del lenguaje verbal, poderoso freno que la consciencia da sobre las emociones. El dibujo y la pintura como actos creativos, espontáneos, en el sentido de ser expresión libre de pensamientos y sentimientos que están en el inconsciente de un individuo, pueden permitir el afloramiento de áreas emocionales reprimidas. Estas represiones tienen su origen en experiencias de conflicto interior, traumas, fantasías, sueños, problemas de auto-imagen y defensa.

Son indicios importantes el uso del espacio que el individuo hace en su dibujo o pintura, así como el tamaño de los objetos representados, la representación de personajes identificables con el autor y su relación con la representación de otros, la elección del medio de creación, el color, la disposición de los elementos en el trabajo y el acuerdo entre el tema del trabajo y el estado de ánimo de quien lo ha creado.

El arte como terapia no sólo sirve a individuos normales sino también a neuróticos, y a aquellos individuos con problemas de personalidad, así como -especialmente- a sicóticos.

Lo importante en el empleo del arte con fines terapéuticos, sobre todo tratándose de pacientes mentales, es el estudio de una serie de pinturas realizadas por estos pacientes du-

rante un tiempo, para alcanzar una mayor comprensión de desorden, como también para apreciar la dinámica involucrada (1).

Una terapia bien llevada conduce, en general, a una clara mejoría frente al estado anterior del paciente.

Cuando se habla de arte producido por pacientes mentales no debemos implicar valores estéticos, sino que reconoceremos una producción que es de naturaleza del arte (2).

Sin embargo, cuando esta producción pasa a ser investigada por la ciencia para sistematizar el conocimiento acerca de la naturaleza de la psique humana y de su impulso creativo, se ingresa en un campo especulativo. El problema de la supuesta afinidad entre estructuras psíquicas no-diferenciadas (la famosa equivalencia entre el loco, el salvaje y el niño) sigue sin respuesta.

GENIO Y LOCURA

Para Ernst Kris y Else Pappenheim, la especulación en torno a la relación entre genio y locura ha impulsado el desarrollo de un área de estudio que comprende las manifestaciones artísticas producidas por hombres y mujeres de condición mental alterada (3).

Según estos autores corres-

pondió a Platón hacer la primera y, por supuesto sabia, distinción al respecto, entre la insanía productiva del genio creador y la patología de la insanía. Como tanto del pensamiento acerca de tipos de ser humano biológicamente determinados, que convertido en una supuesta ciencia de la fisionomía alcanzó una difusión amplísima en Europa y Estados Unidos, la reformulación de la especulación en torno a genio y locura en el siglo XIX fue obra del italiano Césare Lambroso. Este dirigió sus esfuerzos a detectar la insanía en el genio.

Es a partir de la década del 20 en el presente siglo que, bajo la influencia de los movimientos artísticos expresionista y surrealista, se invierte la búsqueda para hallar signos del genio en el loco.

El panorama del área en cuestión se modifica con la publicación, en 1922, del libro de Hans Prinzhorn, **Bildneri der Geisteskranken** (*El arte del enfermo mental*), que recogía su experiencia con pacientes crónicos. Precisamente, la obra estaba en parte dirigida a dar apoyo al movimiento expresionista alemán en la plástica.

Las tesis de Hans Prinzhorn constituyeron un hito en el área de la investigación del arte producido por pacientes mentales, o arte sicopatológico, pero han sido cuestionadas.

Para empezar, porque su interés y su aproximación van por propia admisión- más por el lado de la intuición que de la explicación psicológica. Además ha perdido vigencia su idea de que el estudio del impulso artístico del sicótico puede responder a la interrogante del origen de la necesidad del hombre de crear. Por último, ya no se piensa que el estudio del arte sicótico puede explicar las configuraciones visuales primitivas, como podría sugerirlo la comparación entre el arte sicótico, el arte de los niños y el arte de ciertas sociedades ágrafas (4).

Prinzhorn además estableció una importante colección de obras de arte de individuos mentalmente enfermos, en la Clínica Psiquiátrica de Heidelberg. La colección Prinzhorn estuvo compuesta por pinturas y dibujos producidos por pacientes sicóticos de varios países europeos (fue destruida por los nacional socialistas alemanes de la década del 30). Se sabe que los autores de las obras eran, por diagnóstico: esquizofrénicos (75%); maniaco-depresivos (8%); varias otras condiciones mentales (17%); aunque esta distribución está cuestionada ya que a menudo se clasificaba como «sicosis maniaco-depresiva» la condición que corresponde típicamente al cuadro de esquizofrenia.

Los esquizofrénicos, como quedó indicado por Prinzhorn,

se expresan artísticamente con mayor frecuencia que otros sicóticos. Si bien la expresión creativa preferida del esquizofrénico es la palabra escrita, también adopta el dibujo, al que a menudo agrega textos. El trabajo en modelado o talla no es frecuente. Prinzhorn sostenía, sin embargo, que menos del 2% de pacientes mentales internados experimentan tendencia espontánea a la producción artística.

En todo estudio de arte sicopatológico hay que diferenciar entre el paciente mental con entrenamiento y conocimientos previos en materia de pintura y aquel que llega a ella por motivo de terapia.

UN PERUANO Y SUS EPIGONOS

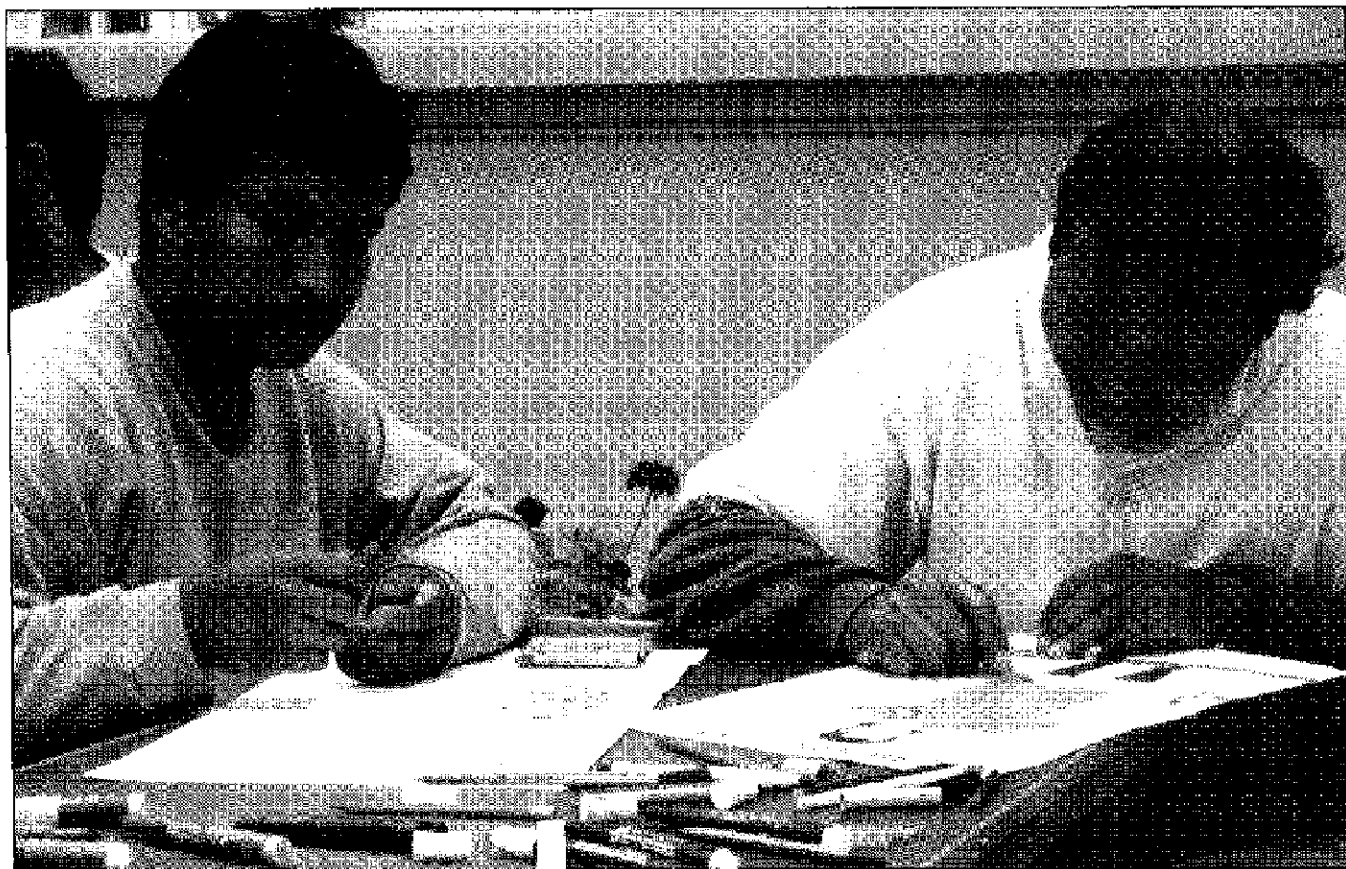
En el Perú, el arte como vía de rehabilitación de los pacientes mentales tuvo un gran precursor en la persona del médico siquiatra peruano Honorio Delgado.

El fue el gran impulsor del arte como terapia en la rehabilitación de pacientes mentales en el medio hospitalario, desde su posición como Jefe de Servicio en el ese entonces Hospital Siquiátrico, hoy Instituto de Salud Mental «Víctor Larco Herrera». También fue el que introdujo el tema como área de estudio en el medio académico peruano, poniéndose con ello a la par con la

investigación llevada a cabo en Europa en la segunda década del siglo. Las primeras publicaciones de Honorio Delgado sobre el arte que producen los enfermos mentales, datan de 1922, el mismo año en que Hans Prinzhorn publicara en Berlín su célebre obra.

A él también se debe la formación de la pinacoteca de la institución, conservada en el Pabellón N^o 2. El mismo se encargó de dar forma a una muestra compuesta por obras seleccionadas entre las conservadas en dicha pinacoteca que luego llevó a la Exposición Internacional de Arte Psicopatológico de París, celebrada en el año 1950, dentro del marco del I Congreso Mundial de Psiquiatría. A propósito de la necesidad de diferenciar entre los enfermos mentales como productores de arte sicopatológico anotó:

«A este respecto se impone una primera división en dos grupos: los espontáneos y los persuadidos. Los esquizofrénicos que pintan motu proprio son raros y lo hacen mayormente por la fuerza de la vocación o, en número mucho menor, movidos de la necesidad de expresión inherente a la enfermedad, cuyo síntomas obligan al sujeto a dar figura al contenido de sus preocupaciones. En cambio, los que pintan a iniciativa ajena lo hacen obedeciendo al médico. En esta forma se ha extendido última-



*Internos del Hospital "Vctor Larco Herrera" en sesión
artística al aire libre.*

"Contrariamente a lo que podría creerse, las alucinaciones rara vez entran como tema; no así los desvaríos, los estados de ánimo patológicos y las concepciones deformadas, lo mismo que determinadas experiencias morbosas, en que tienen parte lo sexual, lo horrible e inquietante, lo mágico, religioso o metafísico; todo ello más en tanto que impresión o sentir íntimo que en cuanto criterio formado acerca de lo concreto o de la existencia. Por eso entran en juego animales raros, demonios e imágenes imprecisas y descabales".

Honorio Delgado



Auto-retrato de Vincent Van Gogh, pintado en 1888.

"Excepcionalmente la esquizofrenia estimula y fecunda la producción artística, el caso más notable de esto es el holandés Vincent Van Gogh, en quien, al sobrevenirle la psicosis, la producción se enriquece en profundidad con la elección de asuntos inusitados y el estilo cambia con el logro de nuevas formas y el empleo peregrino de los colores".

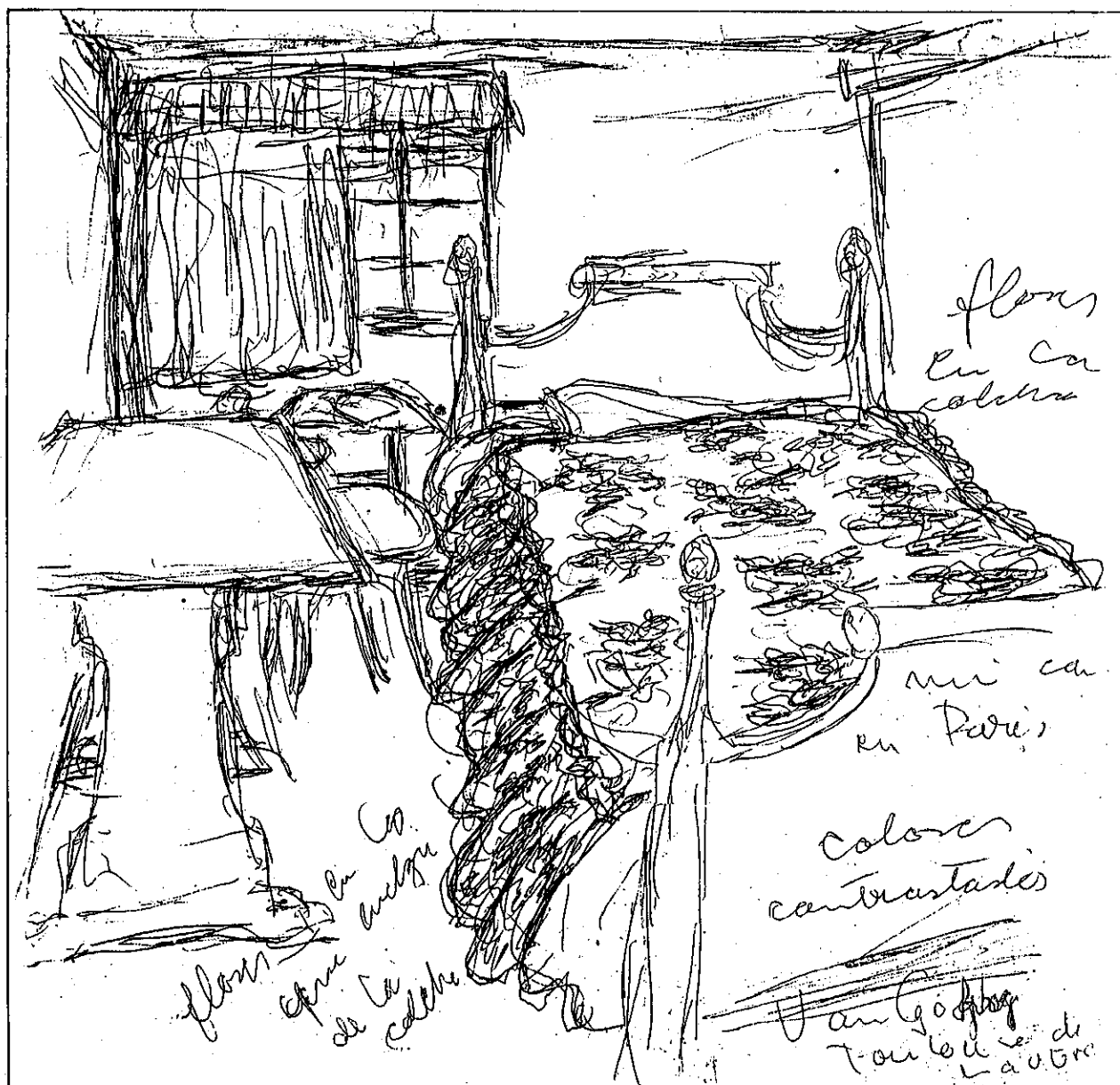
Honorio Delgado

mente cada vez más en los establecimientos psiquiátricos la práctica del dibujo y la pintura con propósito diagnóstico y terapéutico» (5).

Con respecto a la utilización de la pintura como terapia sostuvo: «... restituyendo su sentido original al vocablo griego **tecné** (arte), es legítimo llamar **tecnoterapia** al régimen curativo fundado en cultivar la producción artística, libre en la manifestación concreta del impulso personal, a la vez que disciplinada en la organización del propósito terapéutico de la institución» (6).

Un desarrollo interesante en la estela de la obra de Honorio Delgado tendría lugar posteriormente. La rehabilitación de los pacientes mentales a través de la pintura había estado a cargo de personas cuya aproximación era esencialmente empírica en materia artística. En 1962, a instancias del Director de la Clínica Psiquiátrica de Día del Ministerio de Salud y Asistencia Pública, se nombró al pintor Andrés Molina Aquino, artista plástico de rigurosa formación académica (sería luego Director de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes en los años 80), como Director del Taller de Arte Terapéutico. Fue asesorado en su labor por el médico siquiátra Pedro Aliaga Lindo.

Aliaga y Aquino presentaron trabajos relacionados con



"Mi cuarto en París" apunte de Humareda construido bajo la sombra del esquizofrénico Van Gogh y su "Cuarto en Arlés".

experiencias en arte terapéutico al IV Congreso Mundial de Psiquiatría celebrado en Madrid, en setiembre de 1966, y luego al V Congreso Internacional de Psicopatología de la Expresión, celebrado en París, en junio de 1967. Pedro Aliaga como delegado del Perú en este último evento llevó una exposición de pinturas ejecutadas en el Taller de la Clínica de Día por pacientes mentales de grupos con diferentes diagnósticos (7).

UN ARTE PARA EL SIGLO XX

La historia de cómo el arte de pacientes mentales ha llegado a ser valorado y apreciado tiene que ver necesariamente con la experiencia de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y cómo ésta fue vivida por algunos artistas e intelectuales, para quienes se convirtió en la experiencia descalificadora de la cultura occidental, de la civilización,

con sus logros, valores y jerarquías.

De allí surgió la idea crítica de que en la sociedad capaz de aceptar la carnicería de la guerra, **la cordura se halla dentro de los hospitales siquiátricos y la locura, afuera.** El mismo sentimiento de profundo malestar y descontento también encuentra expresión en la afirmación similar de que **el mundo es una prisión y que sólo dentro del**

hospital psiquiátrico está la libertad (8). Y, también, de que la sociedad está irremediablemente enferma y que el loco es alguien que se ha rebelado contra ella (9).

Si bien, como se ha señalado, Prinzhorn intentó con su obra sustentar las experiencias artísticas de los pintores expresionistas alemanes, fueron los enemigos declarados de éstos, los dadaístas y, posteriormente, los surrealistas, los que adoptaron obras de arte sicopatológico, entre otras, como modelo. Así, el futuro pintor surrealista Max Ernst, para la primera exposición «Dadá en Colonia», en noviembre de 1919, reunió dibujos hechos por niños, esculturas africanas, objetos recogidos, y los exhibió al lado de dibujos hechos por enfermos mentales. Paul Klee fue otro pintor alemán que también se interesaría por el arte sicopatológico,

En 1922, Ernst obsequió una copia de *El arte del enfermo mental* de Prinzhorn al poeta Paul Eluard (Ernst parece haber conocido bien la Colección Prinzhorn). Todo indica que el libro se convirtió en una suerte de biblia para iniciados, en París de los años 20. Junto a Eluard, el poeta surrealista Robert Desnos y André Breton, líder indiscutible de los surrealistas franceses, se interesaron en el arte sicopatológico. En 1928, Breton publicó su novela *Nadja*, la historia de su rela-

"(...) existe pintura que puede llamarse esquizofrénica, que con sólo verla es plausible hacer el diagnóstico del autor -no sin cierto riesgo de equivocarse-, si se considera la proclividad de ciertas escuelas contemporáneas".

Honorio Delgado



Dibujo de enfermo mental.

"(...) no existe un criterio que permita establecer relaciones rigurosas y constantes entre el estado mental del autor y el documento artístico".

Honorio Delgado

ción con una muchacha de condición mental seriamente alterada que terminó internada en un hospital psiquiátrico; el libro incluía dibujos de ésta.

En 1928, la galería Vavin de París expuso arte sicopatológico, y en 1929 la galería Max Bine montó la muestra «Manifestations artistiques des malades du cerveau» (Manifestaciones artísticas de enfermos del cerebro) con más de 200 piezas. En 1936 la Gran Exposición Surrealista de Londres, y en la Exposición «Fantastic Art, Dada, Surrealism» en Nueva York se incluyeron obras de arte sicopatológico (provenientes de colecciones privadas de algunos surrealistas). Las salas de la Exposición Internacional Surrealista de 1938 resonaban con grabaciones de

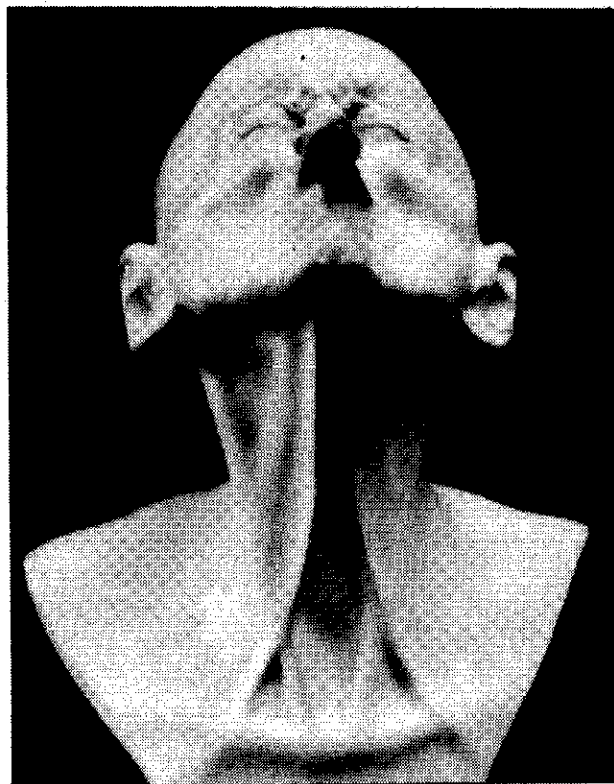
risa histérica de pacientes mentales.

Tras la Segunda Guerra Mundial, en 1947 resurgió el interés en el arte sicopatológico en París con la retrospectiva de la pintura de Vincent Van Gogh en L'Orangerie, y la creación por el pintor Jean Dubuffet (otro lector del libro de Prinzhorn) del Foyer de l'Art Brut (El Hogar del Arte en Bruto), en el que exhibiría lo creado al margen de lo tradicional o cultural erudito. El crítico Jean Beer analizó severamente la pintura de Van Gogh tildándola de «degenerada». En respuesta a Beer, el poeta y hombre de teatro Antonin Artaud, quien había tenido un largo periodo de desequilibrio mental durante el cual había estado internado, escribió su ensayo exaltador

de Van Gogh.

Según Dubuffet, fueron las obras de sicóticos «surgidas de las profundidades abismales del inconsciente», que lo «persuadieron de que el arte debe relacionarse con el delirio». Estas percepciones entre otras lo llevaron a estructurar, hacia 1950, su alegato en pro de la **anti cultura** que, sumado a su obra plástica, remodeló críticamente la estética contemporánea, con efectos evidentes aún hoy en el arte de nuestro tiempo.

Las manifestaciones creativas sicopatológicas han sido, sin lugar a duda, una de las tres mayores influencias modeladoras, no tradicionales -con las creaciones de los niños y el mal llamado arte primitivo- del arte del siglo XX en Occidente.

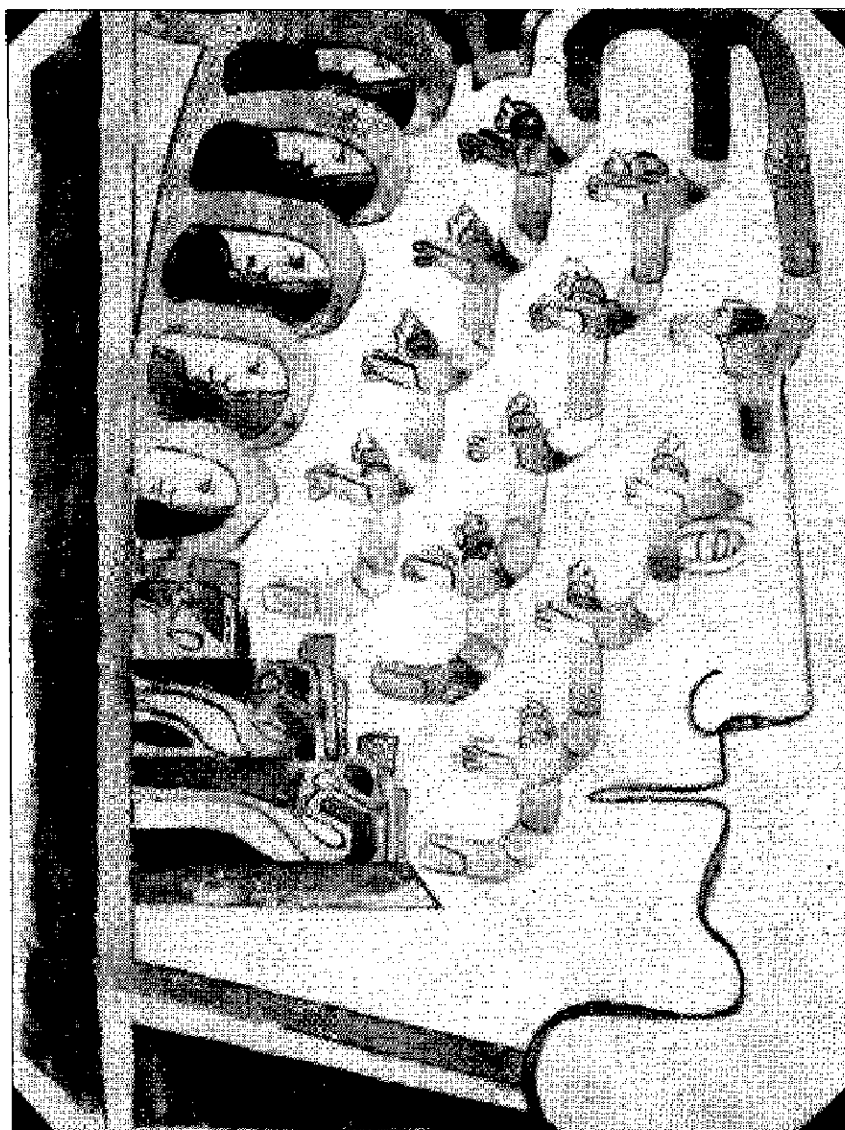


"El pintor esquizofrénico (...) produce para sí, no para los demás; lo que en algunos casos entraña autonomía encantadora, prenda de autenticidad".

Honorio Delgado

Escultura de F. X. Messerschmidt, artista esquizofrénico.

NOTAS



Dibujo de paciente psicótico.

"(...) hay pintura de esquizofrénicos que en nada se diferencia la pintura ejecutada por el hombre sano, incluso tratándose de la obra de enfermos sin adiestramiento previo".

Honorio Delgado

- (1) Martín A Fischer «Art as therapy». En: *Art*, Vol. 4, No. 4. Toronto, 1973.
- (2) Ernst Kris y Else Pappenheim «The function of drawings and the meaning of a 'creative spell' in a schizophrenic artist». En: KRIS, Ernst *Psychoanalytic explorations in art*. New York, Schocken Books, 1952.
- (3) *Ibid.*
- (4) Ernst Kris «Commentary on Spontaneous Artistic Creations by Psychotics». En: *Psychoanalytic explorations in art*.
- (5) Honorio Delgado «Pintura de esquizofrénicos». En: *Fanal*. No. 51. Lima, 1957.
- (6) *Ibid.*
- (7) La experiencia de Pedro Aliaga y Andrés Molina está recogida en el libro *Arte Sicopatológico* (Lima, Edit. Lumen, 1968).
- (8) Paul Eluard «Le génie sans miroir», en *Les Feuilles libres*, 1924. Citado en *The discovery of the art of the insane* por John M. McGregor. Princeton, 1989.
- (9) Ver Antonin Artaud «Van Gogh: un suicidado de la sociedad», 1947.

EXPLORACIONES ARQUEOLOGICAS EN LAS NACIENTES DEL UCAYALI (II)

(OXY auspicia una expedición a la Amazonia)



Mujer asháninka con indumentaria habitual.

Testimonios de una cultura amazónica

Las exploraciones en el Tambo permitieron realizar una inspección ocular y en otros casos registrar simplemente datos sobre testimonios arqueológicos del área. De esta manera pudimos realizar reconocimientos de enormes esculturas y de algunos conjuntos de petroglifos y tomar nota de la presencia de cemente-

rios sembrados de urnas funerarias, que se repiten esparcidos también por otros lugares de la Baja Amazonia (Fung 1982; Meggers 1982; Ravines 1982). Se trata, en todo caso, de elementos que deben asignarse a tradiciones culturales propiamente amazónicas.

También nos fue permitido tomar nota de la presencia, universal en la Amazonia, de un tipo

elaborado de hachas de piedra y de metal manufacturados en los Andes, y que consideramos constituyen testimonio elocuente de la presencia de relaciones comerciales sostenidas desde muy antiguo entre andinos y gente de tradición amazónica.

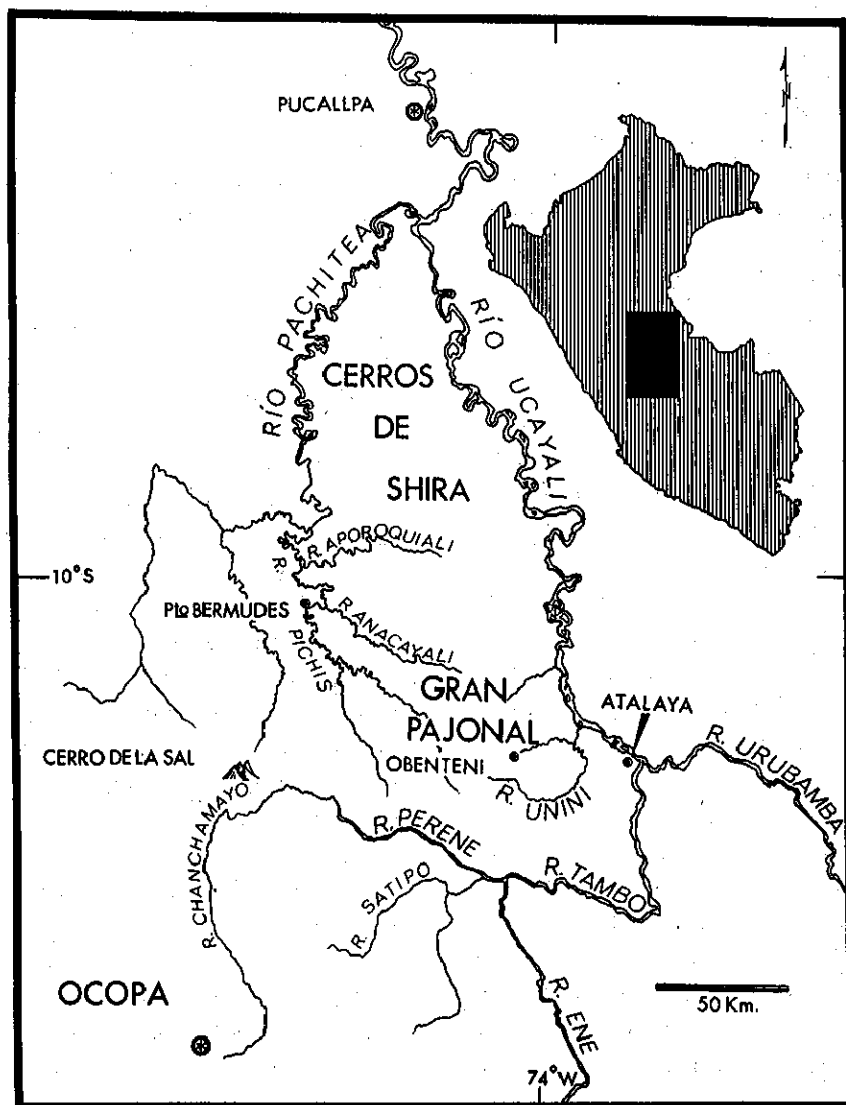
Especial mención, por su carácter imponente, merecen las enormes esculturas y los grupos de petroglifos localizados en ambas riberas del Tambo y selva

adentro, donde llegamos guiados por Shahuaratonqui quien conocía estos restos culturales desde su niñez hace unos 50 años. Algunos de los pedrones del área del Tambo habían sido, sin embargo, visitados con anterioridad a nosotros, por curiosos de Atalaya y probablemente desde antes por misioneros franciscanos, de acuerdo a la información verbal proporcionada por el padre Julián Heras (Julio/1993), historiador y director de la biblioteca del Convento de los Descalzos de Lima. Estrictamente hablando, las esculturas y los conglomerados de petroglifos del Tambo son conocidos por los asháninkas comarcanos desde siempre; en cambio arqueólogos profesionales no habían llegado a evaluar estos testimonios hasta nuestra llegada, ya que la bibliografía especializada no registra referencias sobre el particular.

Uno de los conjuntos de esculturas/petroglifos del Tambo, es el que está situado en la quebrada de *Canuja* que se ubica sobre la margen izquierda del Tambo.

Pero la escultura grandiosa es la conocida como el «toro», y también con otros nombres. Esta aparece solitaria en medio de la selva, sobre la margen derecha del Tambo y a unos 10 Km adentrándose en la selva, dando frente al grupo arqueológico de *Canuja* situado en la otra banda del río.

Se trata de un gran bloque de andesita que, por su forma alargada, debió sugerir a los que lo contemplaban la forma de un animal. Esta roca, al parecer, fue



Atalaya, desde donde partió la expedición arqueológica al Tambo-Ene. (Mapa de A. Craig).

asomando más y más a la superficie al intervenir la mano del hombre, que para el efecto debió excavar los bordes que la rodean. Así, terminaría por destacar del suelo que originalmente la debió cubrir parcialmente.

Los talladores acentuaron la figura natural de aspecto zoomorfo ofrecida por la gran roca, remarcando especialmente los contornos correspondientes a la cabeza. Destacaron, utilizando de líneas incisivas, los ojos, las fosas nasales y la boca con dentadura visible. Con todo, estos detalles aparecen opacados por la

erosión. La escultura que nos ocupa fue, adicionalmente, revestida en algunos de sus sectores con figuras simbólicas del tipo petroglifo. Esta gran escultura alcanza 6 m. de largo; su eje longitudinal corre de E a O. En el costado norte de la escultura fue cincelado un pocito, de probable contexto pluviomágico (Kauffmann Doig 1989 b).

Esculturas como las del río Tambo no se repiten en la región de los Andes; son también distintas a las expresiones rupestres «vecinas» de Satipo estudiadas por Rogger Ravines y Alejandro

Matos (Ravines 1982). Es de esta manera que estamos, al parecer, frente a vestigios de una pretérita tradición cultural de auténtica raigambre amazónica, que debió alcanzar un grado de complejidad cultural muy por encima del que ostentan los asháninkas que hoy pueblan la zona del río Tambo. Por lo mismo, los conjuntos de petroglifos del Tambo podrían provenir de creaciones realizadas por antepasados de los campos del Tambo que antiguamente habrían exhibido un tipo más complejo de cultura; siempre y cuando, naturalmente, no sean obras de grupos nativos amazónicos otros que moraban en el área.

Acaso las esculturas del Tambo estén vinculadas a aquellos grupos de selvícolas amazónicos que en tiempos pretéritos se valían de cementerios para sepultar a sus muertos y que los colocaban en urnas de cerámica. Contrariamente, los asháninkas del sector del Tambo no elaboran en la actualidad cerámica; la importan de centros ceramistas de la vecindad, por lo general no es decorada o sólo de modo muy simple. Pero es de tomar en cuenta que lo dicho corresponde a una realidad actual, en que los recipientes de cerámica han sido reemplazados casi por completo por ollas de metal llegadas mediante trueque. Asimismo, es de subrayar que los asháninkas contemporáneos no tienen por costumbre el sepultar a sus difuntos en lugares determinados, o sea en cementerios; ni siquiera reverencias a sus deudos, que simplemente abandonan apenas expiran, tirándolos sin miramientos al río o a parajes cercanos situados en la floresta.

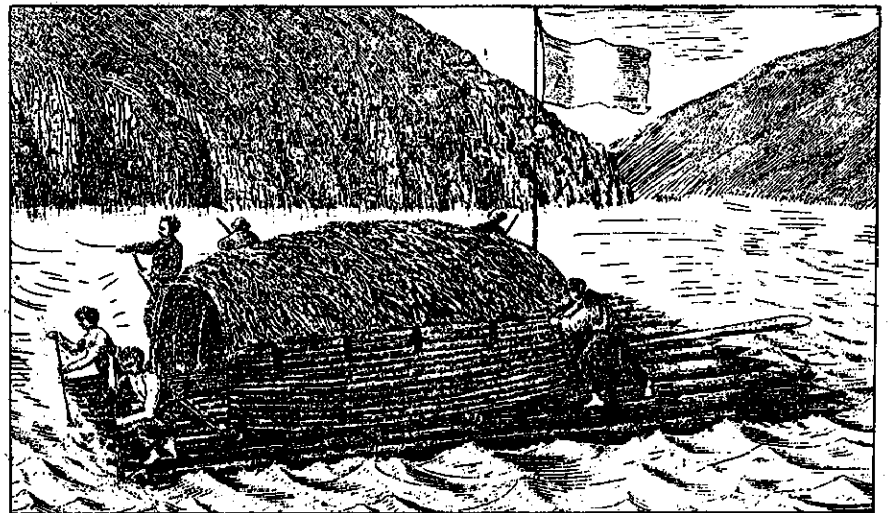
Hachas por plumas

En cuanto se refiere a antiguas y permanentes relaciones culturales entre gente de los Andes y de la Amazonia en general, éstos no se discuten (Lathrap 1982). Mediante trueque llegaron en efecto, y hasta la costa misma, plumas de guacamayo y de otros psittácidos de hermoso plumaje Paraca(s), hace dos mil años y probablemente desde antes (Kauffmann Doig 1993); la yuca amazónica fue asimismo cultivada en la costa, acaso ya antes del primer milenio de nuestra Era (Towle 1961). Por aquel entonces el status cultural en las dos grandes ecorregiones del Perú, la andina y la amazónica, debió mostrar en ambas un cuadro de complejidad similar, de tipo «neolítico», que persiste prácticamente hasta hoy en la Amazonia. En cambio, en la región andina la cultura comenzó a evolucionar desde hace unos 3 mil años, tanto en los Andes Costaneros como en los Andes Cordilleranos hasta dar paso a un modelo civilizatorio de gran complejidad basado en la pro-

ducción agrícola ejecutada de modo intensivo.

En el marco de préstamos culturales y de trueque, la Amazonia recibió hachas de bronce y cobre de esmerado acabado, que debieron ser facturadas en los avanzados centros de metalurgia andinos situados especialmente en la Costa. Desperdigados por la Cuenca amazónica, estos testimonios comprueban la presencia de la impronta cultural andina en la Amazonia.

Las hachas resultaban ser de especial utilidad en los bosques amazónicos, para talar «claros» con el fin de utilizarlos como campos de cultivo de yuca mediante el empleo de incipientes formas de agricultura de «corte y quema», todavía practicadas en la Amazonia. Estas herramientas metálicas, al igual que las confeccionadas de piedra tallada y pulida con esmero superior al que exhiben las «clásicas» hachas amazónicas, aparecen desperdigadas extensamente por la Amazonia desde tiempos «arqueológicos». Con la introduc-



El explorador Arturo Wertheman navegando el Perené-Tambo en los años 70 del S. XIX. (Dibujo de Wertheman publicado por Antonio Raimondi).

ción del machete el uso de hachas fue cediendo hasta quedar prácticamente desterrado.

Consideramos que fue la finalidad de hacer más viable el trueque, basado especialmente en hachas por plumas de guacamayo, lo que motivó a que los cordilleranos construyeran caminos empedrados como los presuntos que conducen al área del Tambo en el corazón de Amazonia y los que nos proponemos abordar en una próxima jornada. En otros casos estas vías empedradas de dos metros de ancho, que transmontan las cimas cordilleranas, se detienen de pronto en parajes situados entre los 500 y 1000 metros de altitud. Estos tramos viales deben haberse destinado a controlar las plantaciones y las cosechas de hojas del arbusto de la coca, que crece en forma óptima en esas latitudes; servirían por lo tanto para transportar los cargamentos de coca a regiones cordilleranas. Tales los

ejemplos de caminos empedrados y también de guarniciones y depósitos levantados con piedra, que parten de las cimas de la cordillera de Carabaya y de Paucartambo para dirigirse a la Amazonia, y desde otros parajes serranos, como los que conducen desde Huacrachuco a la selva y que hemos reconocido en 1982 en el marco de nuestras exploraciones en la cuenca de Chontayacu (Huánuco). Con todo, y al fin de evitar confusiones, es preciso tomar en cuenta que durante la etapa colonial también los misioneros mandaban construir caminos que enlazaran la Cordillera con la Amazonia para cumplir exitosamente sus propósitos evangelizadores.

Serranización de la Alta Amazonia

Adicionalmente a los vestigios de construcciones de piedra

y de tramos de caminos empedrados transitables en toda estación del año, presentes en la Baja y en la Alta Amazonia, y que son testimonios de un milenario intercambio comercial entre la Región Andina y la Región Amazónica, es de tomar en cuenta la presencia de una modalidad diferente mediante la cual se expresaron los contactos culturales entre ambas ecorregiones. Esta se refiere al fenómeno de ocupación permanente ejercida por gente andina en zonas altas de la Amazonia o Andes Amazónicos. La región de los Andes Amazónicos se caracteriza por ser topográficamente andina como amazónica a la vez, por sus suelos abruptos poblados de vegetación tropical de neblina; se extiende por el flanco oriental de los Andes desde los 3,500 m hasta aproximarse a los 500 m de altitud, dando más adelante paso a la Baja Amazonia. La ocupación definitiva de los Andes Amazónicos por andinos se limita en cambio casi exclusivamente a los espacios comprendidos entre los 2 mil y 3 mil m sobre el nivel marino. La proyección y ocupación definitivas de los Andes Amazónicos por cordilleranos pueden rastrearse desde mucho antes del Incario, como se aprecia en los sectores norteños de los andes Amazónicos donde floreció la modalidad de la cultura andina conocida con el nombre de *Chachapoyas*, y de la que existen expresiones imponentes como Cuélap, y aún las de Pajatén en el río Abiseo (Bonavia 1968).

La ocupación de los Andes Amazónicos en tiempos prehispanicos dio lugar a que se produjera lo que damos en llamar «serranización de la selva» (Kauffmann Doig 1989 a). Este



Enorme petroglifo del Tambo.



Combatientes ch'unchos ofreciendo resistencia a la invasión inca. (Escena copiada de un quero policromado de factura inca, S. XVI. Dibujo de Pablo Carrera, MNAA-Lima).

fenómeno puede ser rastreado en lo cultural a través de testimonios arqueológicos en esencia andinos, presentes en los Andes Amazónicos. Y también en lo que toca al paisaje, que luego de la tala intensiva de bosques tropicales fue tornándose árido, semejándose así al característico que presentan los páramos andinos.

Proponemos que la ocupación de los Andes Amazónicos por cordilleranos fue promovida por el aumento poblacional exagerado para un territorio por excelencia árido como el de los Andes Cordilleranos y Andes Costaneros, cuyos pobladores soportaban este flagelo -y a la vez el reto que conlleva-, desde hace más de 3 mil años cuando el hombre optó por producir sus alimentos mediante el cultivo de los campos; desencadenándose desde entonces un creciente aumento demográfico a todas luces excesivo para un territorio como el andino,

limitado en campos aptos para el cultivo (Kauffmann Doig 1991).

No sólo en los Andes Amazónicos norteños se presentó el fenómeno de «serranización de la selva». Este se dejó sentir también en la selvática cordillera de Vilcabamba al noroeste de Cusco, debido a que también estos espacios fueron ocupados de modo permanente por andinos. Aquello tuvo lugar durante el Incario y su impronta quedó estampada en soberbios testimonios tales como Machu Picchu, Vitcos, etc.

Los *Manari(es)*, *Opatari(s)* y otros grupos de *ch'uncho(s)* del área de Vilcabamba, fueron desplazados de su terruño al paso que su territorio era invadido; acaso hasta debieron en parte ser aniquilados o sometidos a servidumbre. Así lo atestiguan las escenas pintadas que decoran vasos de madera ceremoniales de factura nativa elaborados en los si-

glos XVI y XVII, conocidos como *quero(s)*; éstas registran también casos de entrega de mujeres selvícolas a jefes cusqueños. Si no desde antes, éstos y otros grupos selváticos debieron por entonces recibir también el influjo de la frontera cultura andina.

El hecho de que la «serranización de la selva» no siempre debió ser pacífica lo demuestran las escenas de combate, expuestas también en los llamados *quero(s)*, que retratan a soldados del Incario armados y ataviados ricamente, en plena lucha contra guerreros de tradición cultural amazónica dotados sólo de arco y flecha y pobremente vestidos en comparación con los combatientes cusqueños.

Las relaciones entre los Andes y la Amazonia en resumen

Por lo expuesto se desprende que las dos grandes ecorregiones

que conforman el territorio peruano, la de los Andes (costa y cordillera) y la de la Amazonia y que a su vez registran tradiciones culturales particulares -la andina y la amazónica-, sostuvieron contactos a lo largo de más de tres mil milenios, desde los albores de la agricultura en los Andes.

Inicialmente estas relaciones se detectan en base a cultígenos que, como la yuca, son propios de la Amazonia pero que fueron adaptados tempranamente en los Andes Costaneros tanto como en los Andes Cordilleranos. Desde entonces también, y de modo permanente, los contactos entre cordillerano-costeños y Amazónicos se expresaron mediante el ejercicio del trueque, basado en el intercambio de vistosas plumas canjeadas por hachas elaboradas con esmero, de piedra como de bronce fundido; y hasta por hachas simbólicas de cobre y por lo tanto no funcionales por lo blando del material.

De estos permanentes vínculos entre los Andes y la Amazonia también dan fe los caminos empedrados de penetración a la selva. Mientras unos estaban destinados al control de la explotación de la hoja de coca, otros que pe-

netraban hasta el corazón mismo de la Amazonia peruana debieron servir especialmente para acarrear hasta la propia costa, plumas vistosas y aún guacamayos amazónicos vivos como los encontrados en las tumbas Paracas (Kauffmann Doig 1993; Yacovleff 1933).

En el contexto de los contactos entre los Andes y la Amazonia hay, finalmente, que considerar la ocupación definitiva de gente de cultura andina que se asentó en espacio de los Andes Amazónicos de Vilcabamba, como también en sectores norteños del Perú donde terminó por gestarse la cultura preincaica andina *sui generis* conocida como *Chachapoyas* (Kauffmann Doig 1989a).

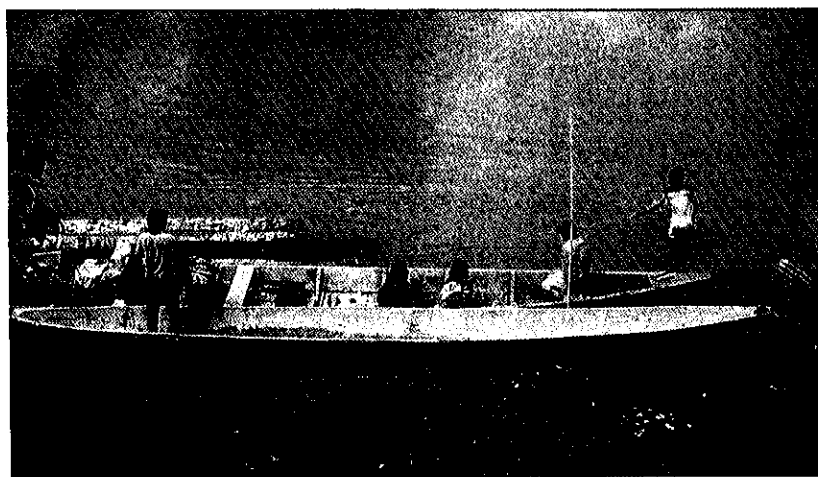
Lo dicho no excluye que desde muy antiguo no haya anidado en la Amazonia peruana una cultura con características propias y de diversas modalidades, como las estudiadas por ejemplo en Yarinacocha por Donald W. Lathrap (1970). Pero las expresiones culturales amazónicas no llegaron a alcanzar el grado de complejidad logrado por la cultura andina; no, debido probablemente a las condiciones es-

peciales propias de los bosques pluviales de la Baja Amazonia, adversa al desarrollo del cultivo agrícola intensivo que es la base indiscutible sobre la que se levantaron las antiguas civilizaciones del orbe.

Sólo nuevas expediciones permitirán ahondar y aclarar las muchas interrogantes que todavía envuelven el pasado ancestral de la Amazonia y sus relaciones con los Andes.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BONAVIA (Duccio)
1968: *Las ruinas del Abiseo*. Lima.
- CAMINO (Alejandro)
1977: «Trueque, correrías e intercambios entre los quechuas andinos y los piras y machiguengas de la montaña peruana». *Amazonía Peruana* (CAAAP) 1/2. Lima.
- CASTRO ARENAS (Mario)
1973: *La rebelión de Juan Santos*. Lima.
- EVANS (Clifford); MEGGERS (Betty J.)
1961: «An experimental formation of horizon styles in the tropical forest area of South America». *Essays in Pre-Columbian Art and Archaeology*, pp. 372-388 (Harvard University), Boston.
- FUNG PINEDA (Rosa)
1982: «Notas y comentarios sobre el sitio de Valencia en el río Corrientes». *Amazonía Peruana* 7, pp. 99-138. Lima.
- GASCHE (Jurg)
1979: «Un diálogo con la naturaleza: los indígenas witoto en la selva amazónica». Alberto CHIRIF, editor: *Etnicidad y Ecología* (Centro de Investigación y Promoción Amazónica), pp. 119-129.
- HERAS (Julián)
1988: «Introducción / Reseña histórica de Ocopa». *Manumiento Amazónico* B 3, pp. 11-21. Iquitos.
- KAUFFMANN DOIG (Federico)
1989a: «Andes Amazónicos / sitios intervenidos por la expedición Antisuyo/86». *Arqueológicas* 20, pp. 5-57. Lima.
- 1989b: «El mito de Qoa y la divinidad universal andina». *Mitos universales, americanos y contemporáneos* (Comp. Moisés LEMLIJ/ Sociedad Peruana de Psicoanálisis) 1, pp. 240-283. Lima.



Balsa típica de la zona.



Construcciones con techos a dos aguas propias de la región.

1991: «Sobrepoblación en los Andes / Una explicación del origen y proceso de la cultura andina». *L'imaginaire* (Alianza Francesa) 3, pp. 45-48. Lima.

1993: «La pluma en el antiguo Perú». *Las plumas del Sol y los Angeles de la conquista* (Banco de Crédito del Perú). Lima.

LATHRAP (Donald W.)
1970: *The upper Amazon*. London.

1982: «La antigüedad e importancia de las relaciones de intercambio a larga distancia en los trópicos húmedos de Sudamérica precolombina». *Amazonía Peruana* 7, pp. 79-97. Lima.

MEGGERS (Betty J.)
1982: «La reconstrucción de la pre-historia amazónica». *Amazonía Peruana* 7, pp. 15-29. Lima.

NAVARRO (Manuel)
1924: *La tribu campá*. Lima.

RAVINES (Roger)
1982: «Yacimientos arqueológicos en la re-

gión nororiental del Perú». *Amazonía Peruana* 7, pp. 139-175. Lima.

1986: «Sobre la arqueología de Satipo, departamento de Junín». *Revista del Museo Nacional* 47 (1983-85), pp. 94-124. Lima.

ROMAN (Luis)
1983: «Aproximación a una realidad aparte: La convivencia pirocampá». *Documento* (Centro de Investigación y Promoción Amazónica) 5, pp. 87-121. Lima.

STEWART (Julian H.)
1948: «Tribes of the Monaña: An introduction». *Handbook of South American Indians* 3, pp. 507-533. Washington.

STEWART (Julian H.); METRAUX (Alfred)
1948: «Tribes of the peruvian and ecuatorial montana (sic)». *Handbook of South American Indians* 3, pp. 535-656. Washington.

TESSMANN (Gunter)
1930: *Die indianer Nordost-Perus*. Hamburg.

TIBESAR O.F.M. (Antonio)
1981: «Introducción / La conquista del Perú

y su frontera oriental». Manuel BIEDMA O.F.M.: *La conquista franciscana del Alto Ucayali*, pp. 11-89. Lima.

TOWLE (Margaret A.)
1961: *The ethnobotany of pre-columbian Perú* (Viking Fund Publication in Anthropology 30). Chicago.

VARESE (Stefano)
1968: *La selva de los cerros: notas etnográficas e históricas sobre los campá en la selva del Perú*. Lima.

WERTHEMAN (Arturo)
1877: *Informe de la exploración de los ríos Perené y Tambo*. Lima.

YACOVLEFF (Eugenio)
1933: «Arte plumaria entre los antiguos peruanos». *Revista del Museo Nacional* 2 (2), pp. 137-158. Lima.

ZARZAR (Alonso)
1983: «Intercambio con el enemigo: etnohistoria de las relaciones intertribales en el Bajo Urubamba y Alto Ucayali». *Documento* (Centro de Investigación y Promoción Amazónica) 5, pp. 11-86. Lima.

EL LENGUAJE DE LOS PROGRAMAS AMBIENTALES

A partir de la década de los 80, los programas y reglamentos ambientales se han vuelto tan sofisticados que han empezado a desarrollar su propio lenguaje. Desde inicios de la década de los 90, se ha hecho evidente la necesidad de desarrollar un lenguaje ambiental internacional a fin de que el concepto de la tecnología, reglamentos y programas ambientales puedan ser entendidos a través de las barreras del lenguaje.

Actualmente no existe ningún lenguaje ambiental común utilizado en la comunidad comercial e industrial internacional. Esto puede, en algunas ocasiones, y generalmente muy a menudo, ocasionar traducciones interesantes, y en algunos casos confusas, de los documentos reglamentarios, así como en la interpretación de la base de datos, en la interpretación legal, en la negociación de contratos y en los documentos de estudio ambiental.

Hoy en día se están haciendo grandes esfuerzos por incorporar las diferencias de lenguaje existentes en la terminología científica en un solo documento. El esfuerzo más notable en este sentido es el *Vocabulario en Español, Inglés y Portugués de Ingeniería Sanitaria y Ciencias del Ambiente*, publicado en 1990. Este documento incluye la traducción de 3,012 términos y frases científicas usadas en el área de la salud y del medio ambiente. Es este documento el que ha servido de

catalizador para desarrollar opiniones sobre un lenguaje ambiental común. Pero, por otro lado, a pesar de la buena presentación, utilidad e importancia de este documento, en algunas ocasiones se presenta la necesidad de contar con un «diccionario» de términos ambientales que no sólo incluya una terminología común, sino que además defina el concepto del término.

Por ejemplo, el Departamento de Medio Ambiente de OXY está actualmente en proceso de implementar un *Programa de Manejo de Desechos* muy detallado y sofisticado para el personal de operaciones de campo. Uno de los fundamentos de este programa consiste en identificar, clasificar y estimar el volumen de productos de desechos generados como parte de nuestras operaciones normales de producción de petróleo. Este proceso es comúnmente conocido en los países de habla inglesa como *Waste Stream Analysis*. En un inicio, se puede pensar que la traducción de este concepto de identificación de desechos es muy sencilla. Sin embargo, resulta que no existe una traducción exacta del término *Waste Stream Analysis* del inglés al español, y, por lo tanto, se tendría que «inventar» una frase que traduzca de manera correcta el concepto. Es más, la traducción, al tener que utilizarse en los contratos de petróleo y gas y, por lo tanto, al estar sujeta a revisión e interpretación legal, deberá ser exacta. Luego de un amplio debate, se optó por

el término *Corriente de Residuos* o, de acuerdo a una traducción literal, *Currents of Residuals*. Es muy difícil que una persona no familiarizada con el desarrollo del programa ambiental o un empleado de OXY que no esté involucrado en el proceso de la traducción de este término entienda realmente el concepto que esconde la traducción.

El Perú está actualmente experimentando un proceso de cambio en lo que se refiere a los reglamentos de medio ambiente y el manejo ambiental. Durante los últimos tres años, la industria peruana ha sido testigo de la promulgación de un *Código de Medio Ambiente* y de los esfuerzos conjuntos realizados por los Ministerios responsables para promulgar reglamentos que se adecúen al espíritu y al contenido de dicho Código. Recientemente se ha promulgado un reglamento operativo para el Sector Minero, y se están haciendo esfuerzos adicionales para diseñar los estándares operativos y los programas reglamentarios del sector petrolero. En los últimos tres años, el sector petrolero ha preparado la primera serie de documentos ambientales o *Environmental Impact Studies*. Por ello, de algún modo puede decirse que el Perú está ahora experimentando el *Verdor de sus Industrias*, que es un fenómeno que se está produciendo a nivel mundial.

Los *Environmental Impact Studies* o «EIS» constituyen otro ejemplo de la necesidad de con-

tar con un lenguaje ambiental común. La traducción del término *Environmental Impact Study* del inglés al español es muy sencilla y literal: *Estudio de Impacto Ambiental*. Sin embargo, en la comunidad ambiental internacional, el término *Estudio de Impacto Ambiental* no tiene una definición técnica. La razón de ello es porque hay dos tipos de estudios ambientales reconocidos internacionalmente y que se utilizan hoy para investigar el impacto ambiental de los proyectos. Un tipo de documento es el *Environmental Impact Statement* (Estado de Impacto Ambiental), que es un documento muy detallado que describe un proceso específico del estudio de línea base, la descripción del proyecto, la determinación del impacto y las mitigaciones ambientales recomendadas. El segundo tipo de estudio es el *Environmental Assessment* (Evaluación Ambiental) que es un estudio menos detallado que se utiliza a manera de «criba» para determinar si es necesario o no un *Estado de Impacto Ambiental* o un *Estudio de Impacto Ambiental*. Para la comunidad ambiental internacional, el término *Estudio de Impacto Ambiental* involucra una pregunta: ¿Qué tipo de estudio?. ¿Un Estado de Impacto Ambiental o una Evaluación Ambiental?, ya que cada una de ellas es, por definición, muy específica.

Otro muy buen ejemplo de tener que «crear» un término ambiental para describir el concepto de un programa es el caso del término *Water Monitoring Program*. El propósito del programa consiste en establecer un programa reproducible de

muestreo y análisis para determinar si se puede desarrollar impactos en medios cercanos para tipos de descarga específica. O, en términos técnicos, para «monitorear» la calidad del agua receptora.

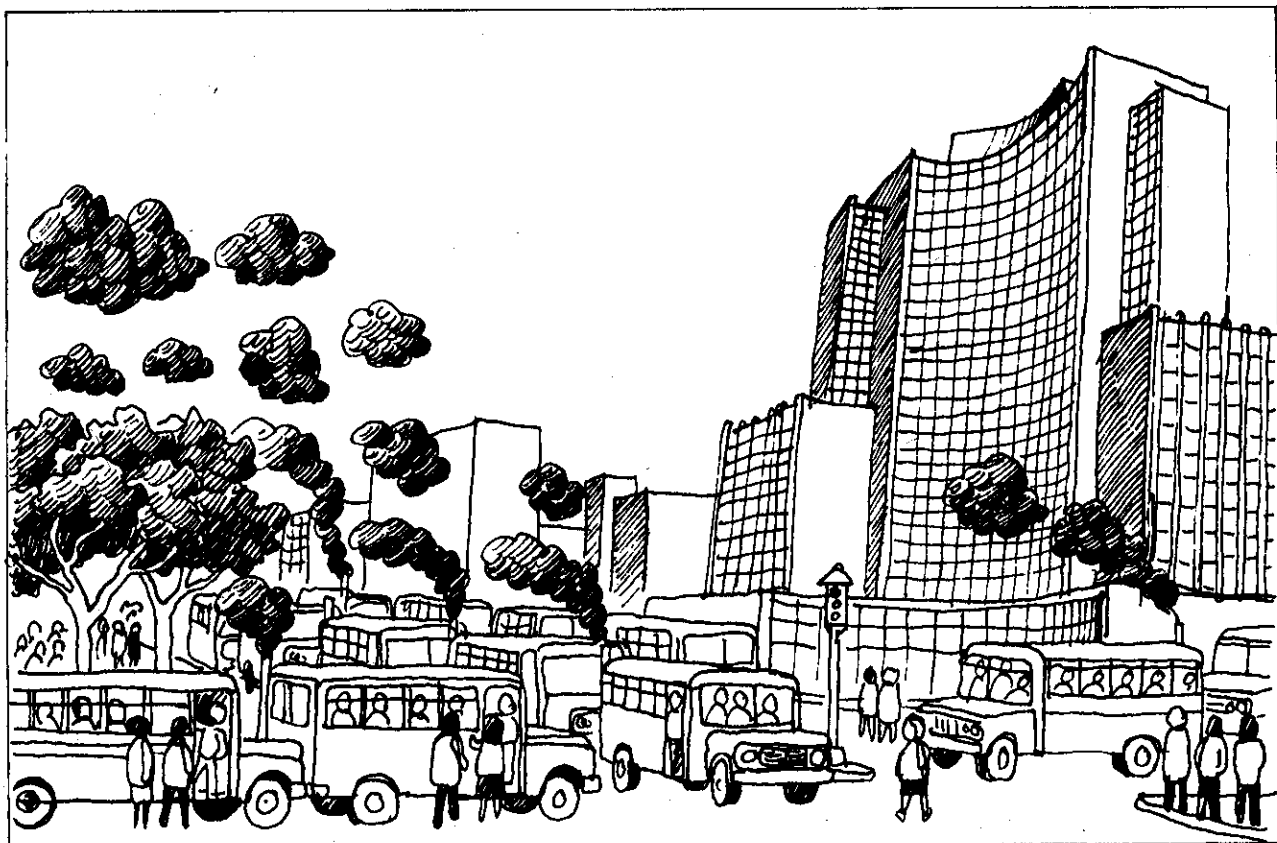
En efecto, el término «monitor» en español está conceptualmente unido al significado de las telecomunicaciones y el «hardware» se asocia con el término «monitor de televisión». Por ello, una vez más nos encontramos ante la situación de crear un nuevo término que pudiera ser reconocido por OXY y por el «personal del laboratorio contratado» y que pudiera transmitir además el concepto común del programa. Se ha establecido por ello el término *Programa de Monitoreo de Agua* como un término estándar para nuestro «water monitoring program».

También es necesario que «lenguaje ambiental común» forme parte del vocabulario en el trabajo. Un ejemplo excelente de esta necesidad se produjo cuando el personal del departamento de medio ambiente estaba determinando los laboratorios analíticos que realizarían el análisis de

muestras de acuerdo a estándares reglamentarios estrictos adoptados en base a los estándares de los Estados Unidos establecidos por la Agencia de Protección Ambiental. Estos procedimientos son reconocidos como una serie de estándares internacionales que se utilizan para medir la calidad del laboratorio. Estos estándares reglamentarios se conocen como el procedimiento del *Quality Assurance/Quality Control or (QA/QC)*. El propósito de este procedimiento consiste en determinar la capacidad que tiene un laboratorio para obtener resultados exactos y reproducibles. Una vez más, el Departamento de Medio Ambiente se vio en la necesidad de desarrollar un nombre común que describiera un concepto fácilmente reconocible. Ahora pedimos que cada laboratorio que proponga efectuar un trabajo analítico para OXY realice un *Programa de confiabilidad/Control de calidad de laboratorio* y nos presente los resultados del mismo para nuestra revisión. Este programa es un requisito previo que debe cumplir cualquier laboratorio que utilicemos, ya sea en el Perú o en cualquier otra operación internacional.



El mar representa las tres cuartas partes del planeta.



Los grandes centros urbanos, por lo general, sufren de una incontrolable contaminación ambiental.

Finalmente, un último ejemplo del lenguaje ambiental que es, de alguna manera, muy singular. Recientemente, el American Petroleum Institute (API) publicó las recomendaciones para el manejo de desechos con muy bajo contenido de material radioactivo, que en algunos casos se obtienen como un producto residual de las operaciones de producción de petróleo y/o gas. Estos desechos recién fueron detectados en los últimos años, y, en el caso de los Estados Unidos, sólo un Estado, el Estado de Louisiana, ha preparado un reglamento relativo al manejo, almacenamiento y disposición de estos desechos. Estos desechos con bajo contenido de material radioactivo son conocidos como *Naturally occurring radioactive materials* o *Norm*.

Para tener una idea de la intensidad de la radioactividad y el peligro que ésta representa, podría mencionarse que se corre un mayor riesgo en un vuelo de avión de una hora que exponerse a los niveles de radioactividad que monitoreamos. Tal vez, el mismo nivel de exposición radioactiva puede encontrarse en un vaso de whisky escocés. Lo que se ha descubierto es que el nombre *Norm* es un mejor término que la traducción *Materiales radioactivos que ocurren naturalmente*. Además, se reconoce con facilidad. Por ello, en este caso ni la descripción técnica en inglés ni la descripción técnica en español es efectiva para transmitir un concepto. Ahora empleamos el término estándar *Norm* para discutir el Programa con el Departamento de Seguridad Industrial y

con el personal de operaciones.

Nuestra meta primordial en Occidental, al desarrollar un lenguaje ambiental, consiste en contar con un término técnico común que comunique el concepto específico de un programa, procedimiento o política. Este sistema podría aplicarse a mayor escala.

En la edición del 17 de abril de *El Comercio* apareció un artículo titulado «¿Ambiente o Medio Ambiente?». Básicamente es un artículo editorial corto que versaba sobre los méritos del nombre apropiado en español del término «environment», y recomendaba que el nombre correcto debía ser *Ambiente* o *Ambiental*. Nosotros estamos a favor del término *Ambiental*.

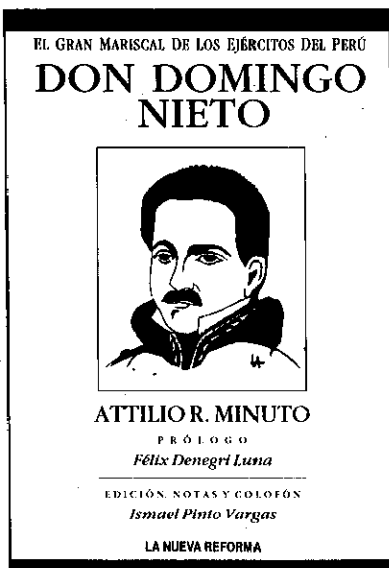


Attilio R. Minuto
DON DOMINGO NIETO
 Lima, La Nueva Reforma, 1994.

Con prólogo de Félix Denegri Luna, presidente de la Academia Peruana de Historia; colofón y notas de Ismael Pinto Vargas, ha sido reeditado -setenta años después- el folleto *El Gran Mariscal de los Ejércitos del Perú, Don Domingo Nieto*; de Attilio R. Minuto, escritor moqueguano que desarrolló destacada actividad cultural en su ciudad natal y estuvo en permanente contacto con Abraham Valdelomar, José Santos Chocano y otros escritores reconocidos de su tiempo.

Los hechos rescatados en este libro nos muestran una época de luchas intestinas por el poder, en las cuales las ambiciones personales predominaban sobre el interés nacional. No es éste -por cierto- el caso de Domingo Nieto, quien se mantuvo siempre fiel a la Constitución y las leyes.

El libro que comentamos contó con los auspicios de la Occidental Petroleum Corp of Peru, La Southern Peru y la Municipalidad Provincial Mariscal Nieto.



Luis Alberto Castillo

EX-LIBRIS

Varios
**5 COMPOSITORES
 PERUANOS DE LA
 GENERACION DEL
 CINCUENTA (C.D.)**
 Colección Caminos de Vida N° 1
 Lima, OXY, 1993.

En 1990 el Instituto Goethe organizó el fórum *Compositores peruanos de la Generación del Cincuenta*; en el cual reunió a los compositores que iniciaron su producción musical en los inicios de esa década. Ellos son: Enrique Iturriaga, Edgard Valcárcel, Armando Guevara Ochoa, Francisco Pulgar Vidal y Celso Garrido-Lecca; todos ellos en plena actividad creativa actualmente. Además de la coincidencia generacional, lo que caracteriza a estos compositores es la búsqueda de su identidad musical en la integración de las experiencias musicales universales y la raigambre cultural del hombre peruano en sus múltiples manifestaciones.

La Asociación Musical *Renacimiento*, el Instituto Goethe y la Occidental Petroleum Corp. of Peru (OXY), han unido esfuerzos y han hecho posible la edición del disco compacto que recoge las obras representativas de los compositores participantes: *Variaciones sobre un tema pentafónico* y *Canción* (Texto C. Vallejo) de Enrique Pinilla, *Dúo para violines* y *Canción* de Armando Guevara Ochoa; *Orden* (para piano) y *Dúo concertante* (para charango y guitarra) de Celso Garrido Lecca; *Cuatro poemas* (texto: J. Héraud) de Enrique Iturriaga; y *Cuarteto N° 1* de Francisco Pulgar Vidal.

Intervinieron los pianistas: Ana María Haro, Edgard Valcárcel, Cecilia Ramírez, Carmen Escobedo; en *canto*: Nelly Juárez, Margarita Ludeña; los violinistas Armando Guevara Ochoa, Manuel Díaz y Carlos Costa; Juan Meneses en *viola*, José Pacheco en *cello*, Italo Pedrotti en *charango* y Mauricio Valdebenito en *guitarra*.

Lorenzo Helguero
BOLETOS
 Lima, Edit. Pedernal, 1993.

Cultor de la heterodoxia, como lo define Eduardo Chirinos, ésta es su segunda colección poética, la primera fue *Sapiente lengua* (sonetos endecasílabos).

Boletos está compuesto por 40 poemas en prosa, donde el humor -la «cachita»- buscan herir la susceptibilidad del lector no avisado -o avezado-; textos meritorios, además de originales.

Pero la heterodoxia, en todo caso, no debe ir contra el idioma: servicio de ómnibus y no de omnibuses es lo correcto.



PORTAFOLIO Nº 3
Revista de la Imagen
Lima, 1993.

La fotografía como arte tiene en *Portafolio*, la revista de la imagen, a su medio de comunicación más allá de los muros de las galerías. Aunque no sabemos acerca de su periodicidad, apreciamos la calidad de su contenido, tanto gráfico como textual; en éste último destaca el artículo del fotógrafo Edward Weston «La fotografía no pictórica», que define claramente los campos entre la pintura y la fotografía; a su vez Ramiro Llona (pintor) reflexiona desde su diario personal, algunos de cuyos fragmentos muy breves intercalan el texto de Luis Freire sobre el pintor; Carlos Rodríguez Saavedra escribe también sobre la fotografía artística.

Observamos, no obstante, una carencia: falta de información sobre los autores de los artículos, datos siempre útiles para una ulterior consulta bibliográfica.



Varios
INTENSIDAD Y ALTURA
DE CESAR VALLEJO
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

En el marco de la celebración del centenario del nacimiento de César Vallejo, la Pontificia Universidad Católica del Perú conjuntamente con la Universidad de Salamanca y la Embajada de España en nuestro país, convocó a un selecto grupo de estudiosos de Vallejo, cuyas intervenciones se han reunido en este volumen.

Luis Jaime Cisneros inicia el coloquio con su exposición sobre "Vallejo cronista". El tema biográfico es abordado por Jorge Kishimoto: "Vallejo y la bohemia de Trujillo", y Estuardo Núñez: "Vallejo y el Perú: los difíciles años 30"; "La herencia de César Vallejo en la poesía española y contemporánea" es un importante aporte del profesor español César Real Ramos.

Julio Vélez, recordado poeta y crítico español, a quien está dedicado el volumen, desde su ensayo «Estética del trabajo, una alternativa a la vanguardia», clarifica acerca de la concepción estética, aspecto poco estudiado por los investigadores de la obra vallejiana.

En "Temas y perspectivas", cuarto capítulo del libro, se ha considerado esferas conceptuales más trascendentes al poeta individual. Así, Gustavo Gutiérrez enfoca el aspecto religioso, fundamental en la poesía de Vallejo. La justicia es tal vez el gran tema del conjunto de la producción literaria del vate, tanto desde su vivencia particular (sufrió prisión injustamente) hasta su asunción de una postura ideológica. Sobre este tema diserta Iván Rodríguez Chávez.

Otras intervenciones de interés son las de Antonio González Montes: «Narrativa de César Vallejo», y Eduardo Hopkins: «Análisis de *La piedra cansada* de César Vallejo».

Encargado del discurso de clausura es nuestro poeta mayor: Emilio Adolfo Westphalen.

Marco Martos
CASA NUESTRA
Lima, Editorial Grano de Arena, 1993, 2a. ed.

En primer lugar, hay que señalar el acierto de la joven editorial Grano de Arena al publicar *Casa nuestra*, libro hasta hace poco inhallable para quienes gustamos de la poesía de Marco Martos. La edición en sí es como debe ser la de todos los poemarios: sencilla, donde la poesía fluye libremente.

Libro inicial de Martos, escrito hace treinta años, pero con ese rasgo propio de la buena poesía: la de ser íntegramente actual.

Actual en el lenguaje. Las palabras mantienen su lozanía y cumplen con la función expresiva encomendada por el poeta. Y más actual aun en la realidad enunciada.

Haciendo una revaloración de la poesía peruana a partir de la llamada «Generación del Sesenta», la cual Martos integra, *Casa nuestra* se encuentra entre los mejores libros de esta generación.



LA NOCHE Nº 1
Revista de Arte y Cultura
Lima, 1993.

LaNoche nos llegó cuando el número anterior de esta *Casa* estaba ya en prensa. Ahora damos cuenta de esta revista cuyo nombre traduce intimidad, sosiego, pero también el ansia de plenitud.

Barranco es, desde hace poco más de una década, sinónimo de arte: teatro, poesía, artes plásticas y bohemia. *La Noche* es un lugar para el deporte de la conversación, *a posteriori* de los recitales, *vernissage*, funciones de teatro, de cine... pero además es «un lugar de encuentros y reencuentros. En él confluyen artistas de diferentes disciplinas y de diversas generaciones para mostrar el producto de su trabajo creativo»; palabras de Mary Soto, integrante del Comité Editorial de la revista, en la introducción de su crónica «La tentación de la noche», que relata cómo nació *LaNoche*, el local, donde también se realizan actividades artísticas.

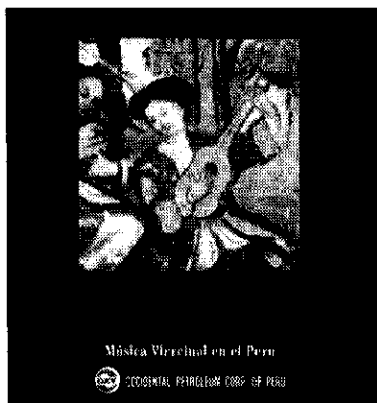
La Noche, la revista, trae literatura: «El 27 español en la memoria», de Angélica Montané Lores; música: «Nos vamos poniendo viejos», de Guillermo Rebosio Arana, a propósito de la nueva canción; «Rock subterráneo, al otro lado de la pared», sobre la evolución de los grupos de *rock* en nuestro medio, debida a la enterada pluma de Raúl Montañez. Sobre cine escribe Alvaro Mejía Salvatierra: ácida crítica al cortometraje peruano. «La huella del abuelo» es una semblanza de Adolfo Winternitz que hace Michael Perko Winternitz, también pintor. Y en poesía, un joven poeta que en 1994 cumple 120 años: José María Eguren.

Javier Eche copar (guitarra)
MUSICA VIRREINAL
EN EL PERU (C.D.)
Lima, OXY, 1993.

Se trata de un disco compacto, editado gracias al auspicio de la Occidental Petroleum Corp of Peru, OXY, que contiene 25 piezas de la época colonial, transcritas por el concertista de guitarra Javier Eche copar.

Entre las cosas buenas que trajeron los españoles está la guitarra, rápidamente adaptada a nuestro medio en todos los estratos sociales y acogida con entusiasmo en los conventos por monjas y frailes.

Como es sabido, la corte virreinal de la ciudad de la triple corona fue muy alegre y divertida. Música, poesía, danza eran artes favoritas de los virreyes. Eche copar, quien ha trabajado con dedicación sobre este período musical, ha recreado en su guitarra una selección de composiciones, algunas de ellas variaciones de temas de Scarlatti, Bocherini, Vivaldi y Telemann, músicos de gran audiencia en los salones virreinales. Con ustedes Javier Eche copar.



Talleres de Fotografía Social
500 AÑOS DESPUES
Madrid - Lima, TAFOS - A.I., 1992.

Con ocasión del quinto centenario de la llegada de los españoles al continente por ellos nombrado América, Amnistía Internacional ha querido llamar la atención de la opinión pública mundial sobre el hecho de que en muchos de los países del continente, los indígenas siguen siendo víctimas de violaciones masivas de sus derechos humanos, por el solo hecho de ser parte de comunidades étnica o lingüísticamente diferenciadas.

La Sección Peruana de Amnistía Internacional, en su empeño de dar a conocer la situación en que se encuentran los indígenas peruanos, ha hecho posible, en un esfuerzo conjunto con los Talleres de Fotografía Social -TAFOS, la edición de este volumen de fotografías las que han sido tomadas por los mismos campesinos, trabajadores mineros o pobladores de los barrios populares de Lima.

Las 42 fotos que integran el volumen han sido divididas en tres temas: vida/muerte/tradición. El trabajo, el sentido de comunidad, la lucha en defensa de sus derechos, así como la tragedia, la desolación y la muerte, son vistos y grabados con la propia óptica de quien participa en ellos; del mismo modo fija la imagen de su fe, de sus manifestaciones de alegría, de su propia cosmovisión.

Ricardo Bedoya
100 AÑOS DEL CINE
EN EL PERÚ:
UNA HISTORIA CRÍTICA

Lima, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Universidad de Lima, 1992.

A poco de cumplir los cien años en el Perú, el cine tiene en Ricardo Bedoya a su primer historiador.

Como todo trabajo que inicia un nuevo campo de investigación, necesita determinar las fuentes. La bibliografía sobre cine peruano no existe. Los artículos en periódicos y revistas especializadas están desperdigados. Gran parte de la filmografía peruana -sobre todo en sus inicios- está destruida. Los historiadores, atraídos por la temática política y social, no han mostrado interés por el primer signo de modernidad de los medios de comunicación social, que trastocaría los patrones culturales y éticos de la sociedad del siglo XX.

Bedoya asume esta historia no como recopilación de datos, sino, vía el análisis, con un aporte crítico, lo que explica el título general de la obra.

¿Cuál fue la mejor época del cine peruano? ¿Cuáles fueron las causas que hicieron fracasar a la cinematografía peruana, que estaba en el nivel de la mexicana y la argentina? ¿Tiene futuro el cine en el Perú? Preguntas que se hace todo interesado en las manifestaciones de la cultura peruana. Muchas de las respuestas las encontrará en *100 años de cine...* otras serán resultado de las propias deducciones del lector.

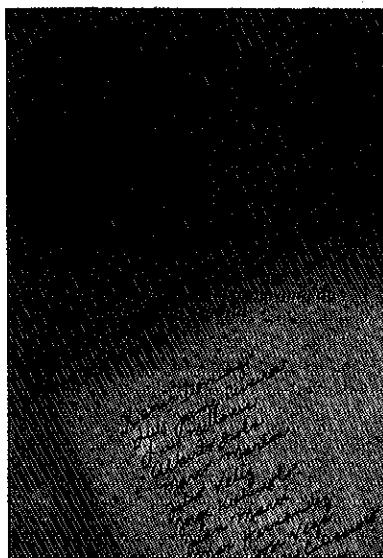
Enrique Chang Rodríguez
EL CAMINO DE
LOS DIOSES

Lima, Edit. Argos, 1992.

El terror cósmico o la vanidad han generado en el hombre la necesidad de un orden divino, del cual se cree su representante en la tierra. Muchas cosmogonías hablan de un ser supremo, principio y fin del universo.

El hombre, necesitado de una certidumbre, elaboró supuestos teológicos y traficó con la patente divina. Hombres reputados de sabios inventaron una fraseología difícil y crearon las religiones. Y Dios creó a los «filósofos»; Nicolás de Cusa, Giordano Bruno y todos los sabios que en el mundo han sido han dado su parecer sobre este asunto.

Sin embargo, la llamada «religión sin dios», que no es otra que el budismo, está abriéndose paso en todo el mundo. Sobre ésta y otras religiones, incluido el cristianismo, nos habla este interesante libro del doctor Enrique Chang Rodríguez, autor también de otros ensayos sobre temas afines.



Hugo Salazar del Alcázar
EN LINEA CON ESPAÑA

Lima, Embajada de España, ICI, 1993.

Hombre de radio y crítico de teatro, Hugo Salazar del Alcázar (Tacna, 1954), convoca a hombres y mujeres de allá y de acá (más de acá, por supuesto) para hablar, a propósito del V Centenario, sobre cocina y otros temas, con Juan José Vega (historiador), Rosario Olivas (teórica de la culinaria peruana), Xavier Domingo (escritor español). Luis Jaime Cisneros se refiere a Antonio de Nebrija, el primer gramático del idioma castellano. El teatro se hace presente con un actor: Alberto Isola, y Luis Millones, investigador sobre el teatro popular andino y de la colonia.

Párrafo aparte merece la mención de Vallejo, a quien España le debe no sólo una obra poética sino mucho dolor. Sobre él hablan Marco Martos, Julio Vélez, poeta español ya fallecido, y Jorge Kishimoto, joven investigador de la vida y obra vallejianas.

Entrando en época más contemporánea Pedro Cornejo (Lima, 1961), filósofo y músico y enterado comentarista de *rock*, se refiere a la música joven de España de los últimos años.

El ingeniero Carlos del Río, reconocido a nivel internacional en calidad de asesor técnico, habla acerca de las tecnologías: la europea y la indígena en el marco del encuentro de dos mundos.

Ana María Moix y Juan Marsé, desde Barcelona, conversan con Rafael Sender, de Barral y del *boom* de la novela latinoamericana; y como no podía ser de otra manera, también está Gómez Suárez de Figueroa, inmortalizado como Inca Garcilaso de la Vega, hablando con Max Hernández.

Sin duda, una muy buena selección de invitados, que confirma la buena visión del conductor del programa *Línea con España*.

Antonio Cornejo Polar
**CLORINDA MATTO
DE TURNER, NOVELISTA**
Lima, Lluvia Editores, 1992, 1a. ed.

Aves sin nido (1889), *Indole* (1891) y *Herencia* (1895) son las tres novelas de Clorinda Matto de Turner, que la convierten en la novelista peruana más importante, no obstante su obra novelística más que un fin artístico tenía un afán moralizador, lo que la llevó a narrar la situación de miseria y explotación en la que vivía el indígena; pero sobre todo la condición de la mujer, expuesta además al asedio sexual de los poderosos, principalmente de los curas, sobre quienes recaen, en mayor medida, sus críticas.

Para Cornejo Polar, la filiación novelística de Matto de Turner es complicada y contradictoria. Por un lado, se la puede considerar en el orden de la novela realista, por su decidido apego al referente, es decir a la «realidad social». Del mismo modo está dada su ubicación dentro del costumbrismo, por su vinculación a una manera de narrar de profundo arraigo en la literatura peruana; otro rasgo definitorio es la «observación fisiológica-moral», concepto que se relaciona con el naturalismo; otros autores hablan del primer indigenismo de la literatura peruana, del cual Clorinda Matto sería la portaestandarte. Dejemos que los estudiosos de la literatura deslinden a qué modalidad literaria pertenece la obra de Clorinda; agreguemos sí que este trabajo de Antonio Cornejo Polar nos señala pautas bastante claras sobre la valoración de las novelas de Matto de Turner.

Luis Monroe
**QUINCE POEMAS
PARA RUTH**
Lima, Edic. Grano de Arena, 1993.

Nacido en Amazonas, 1962, el poeta que aquí reseñamos ha publicado anteriormente dos poemarios breves: *Cardenales o epigramas* (1985) y *Rimas* (1987), y es autor, asimismo, de una antología de la poeta de Lesbos: *Sacude mi alma Eros* (1992); obras que dan luces acerca de la temática predilecta de Luis Monroe.

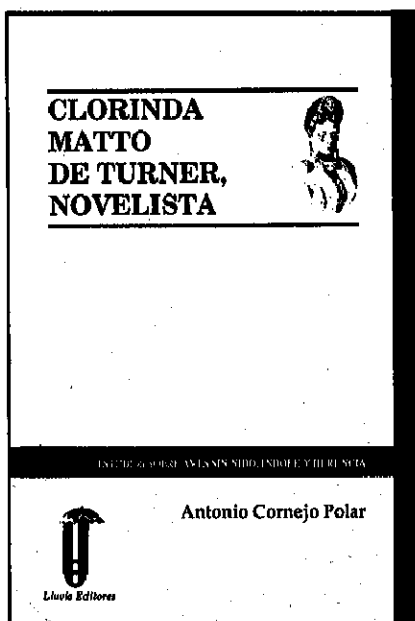
El epigrama, tan caro a los poetas latinos y al autor de *Oración por Marilyn Monroe*, Ernesto Cardenal, es, no obstante su brevedad, más difícil de practicar. La concisión, la agudeza y el trasfondo irónico, requieren un gran dominio del género. En su breve conjunto *Quince poemas para Ruth*, Monroe hace precisamente uso de esta modalidad. Si bien hay algunos textos no logrados, hay otros que lo reivindician, como el «Poema número doce»: *Tengo miedo que nadie te quiera/ como te quiero yo/ O que te quieran una noche/ y te olviden después/ Y más aún, tengo miedo que tú quieras/ a quien no te quiera/ como te quiero yo.*

Alfonso Castrillón
**JOSE CARLOS
MARIATEGUI,
CRITICO DE ARTE**

Lima, Cuadernos de Reflexión y Crítica Nº 6, Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1993.

A las puertas de conmemorarse el centenario del nacimiento de Mariátegui, aparece este interesante y oportuno cuaderno de reflexión y crítica del Dr. Alfonso Castrillón, museólogo y crítico de arte.

Este breve ensayo se inicia con «La crítica de arte en la década del 20», para luego abordar más específicamente al autor tratado. «Mariátegui no se nos presenta como un especialista en arte, sino como un pensador, un ideólogo: su interés no radica en las técnicas artísticas, ni en la Historia del Arte, sino en las ideas que están detrás de las imágenes. Mariátegui inaugura, pues, entre nosotros, la crítica ideológica, que durante muchos años no ha tenido seguidores en el Perú», es lo que sostiene el autor al referirse a Mariátegui, crítico de arte; de igual manera nos habla sobre la diversidad de temas que aborda el autor de los *Siete ensayos*; el papel del artista en la sociedad capitalista, y como punto final, Castrillón se refiere a las vanguardias artísticas, movimientos que encontraron en Mariátegui a un entusiasta difusor, relevando el espíritu renovador de tales manifestaciones. Finalmente, algunos artículos publicados en algunos diarios, agregados como anexo, completan este breve pero importante trabajo del Dr. Castrillón sobre la concepción estética del Amauta.



Julio Vélez
ESCRITO EN LA
ESTELA DE EL
ULTIMO ANGEL CAIDO
Madrid, Libertarias, Prodhufi, 1993.

La temprana muerte de Julio Vélez (Morón de la Frontera, España, 1946-Francia, 1992) ha truncado una de las obras poéticas más originales y profundas de la poesía española contemporánea.

La activa participación en la celebración del centenario de César Vallejo, designado especialmente por la Universidad de Salamanca, lo hizo conocido en el ámbito cultural de nuestro medio, en su faceta de crítico e investigador de la poesía de Vallejo. Su obra poética, conocida en nuestro país por un grupo muy cercano de amigos peruanos, está compuesta por tres títulos publicados en vida: *Laocoonte* (1978), *Los fuegos pronunciados* (1985) y *La espiga y la fiebre* (1985); y su libro póstumamente publicado: *Escrito en la estela de El último ángel caído*.

El escritor norteamericano Anthony Geist, estudioso de la literatura española, caracteriza a la poesía de Vélez como *neomítica*, es decir como una escritura que integra las estructuras míticas y las reelabora, asumiendo el mito a partir de una nueva escritura.

«Escrito en la estela de *El último ángel caído*, representa -sostiene Geist- la fusión del sentimiento lírico de *Los fuegos pronunciados* con la concepción neomítica de *Laocoonte*, y supera a los dos en intensidad y maestría del verso. En cierto sentido se puede comprender como la reestructura o el reciclaje de los dos libros anteriores de Vélez».

En otra parte de su excelente introducción al libro, Geist anota: «Si toda poesía es siempre una lucha con el lenguaje, en *Escrito en la estela...* lo es de

José Perla Anaya
CENSURA Y PROMOCION
EN EL CINE

Lima, Unión Latina, Facultad de
Ciencias de la Comunicación de la
Universidad de Lima, 1991.

El cine, como toda actividad que demanda la participación de un conjunto de personas y de su proyección en la sociedad, adquiere personería jurídica. Leyes a favor o en contra (la mayoría) han normado la existencia del cine peruano; y para entenderlo, quién mejor que un abogado, que además es cineasta, para descifrar el intrínquis legal.

En la primera parte, el autor sintetiza la historia legal del cine como «industria», por un lado, y como medio de comunicación en tanto trasmisor de mensajes, -por el otro-, es decir la censura.

Destaca, asimismo, la compilación de las disposiciones legislativas más importantes sobre el cine peruano.

Profesor principal de la Universidad de Lima Y Master of Science por la Universidad de Wisconsin, el autor es presidente del Instituto Peruano de Derecho de la Comunicaciones - DEYCO.



forma especialmente intensa y consciente, una lucha épica entre *los centinelas del olvido* y *los guerreros de la memoria*, conceptos autorizados de quien conoce de cerca la poesía contemporánea española, y que nos revela las claves de una obra asida a la gran tradición poética española, pero también a la de todos los tiempos y de todos los idiomas.

Muerto español, Julio Vélez renace universal en el idioma que todos entendemos: la poesía.

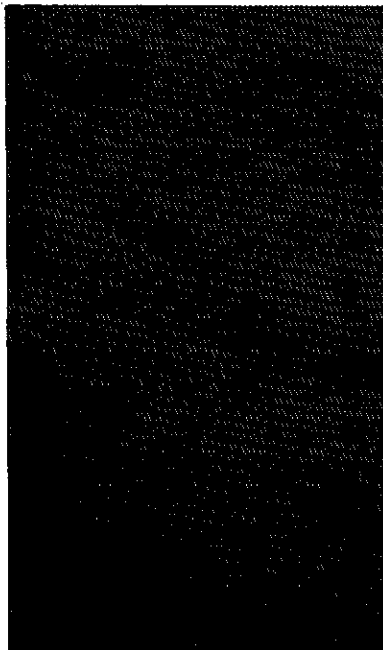
Renato Sandoval
LUCES DE TALUD

Lima, Edit. Nido de Cuervos, 1993.

Nacido en Lima, en 1957, y radicado en Finlandia, donde ejerce la docencia, Renato Sandoval tiene en su haber dos poemarios anteriores: *Singladuras* (1985) y *Pértigas* (1992). Asimismo desarrolla una fructífera actividad como traductor de poesía escandinava, italiana y brasileña. También ejerce el relato breve, como que es ganador del premio «El cuento de las mil palabras» 1988 de la revista *Caretas*.

El poemario que nos ocupa ahora está dividido en dos partes. La primera referida a espacios concretos señalados en los títulos de los poemas: Barrios Altos, Huascarán, Costa Verde, Nazca, Higuera, Paracas; en donde el poeta puebla el paisaje con imágenes interiores, impresiones, alusiones a un tiempo - el pasado - que se funde en el yo del poeta en un presente que no es precisamente el de la historia. En la segunda parte la escritura se torna más hermética. La realidad que el poeta describe es la realidad interior, metafísica, difícil de acceder por los sentidos.

Poesía bien escrita, pero tal vez excesivamente hermética, donde la comunicación, ese fluir entre poeta y lector, es muy difícil de lograr.



Mario Vargas Llosa
LA VERDAD DE
LAS MENTIRAS
Lima, Peisa, 1993.

La novela, género literario que surge a la par que las grandes colectividades urbanas, ha sido también el género que más se ha prestado al equívoco acerca del grado de verdad existente en ellas. Sin embargo en su oscilar entre el verismo naturalista y la teoría estendaliana del espejo, hasta lo real maravilloso y la novela del lenguaje -dizque posmoderna- la novela sólo tiene una verdad que demostrar: la de la belleza.

«La verdad de la novela -dice Vargas Llosa- (depende) de su propia capacidad de persuasión, de la fuerza comunicativa de su fantasía, de la habilidad de su magia. Toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente. Porque 'decir la verdad' para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y 'mentir' ser incapaz de lograr esa superchería. La novela es, pues, un género amoral, o, más bien, de una ética sui generis, para la cual verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos. Arte 'enajenante', es de constitución antibrechtiana: sin 'ilusión' no hay novela», palabras extraídas de la introducción a su libro *La verdad de las mentiras*, que reúne 25 ensayos breves sobre 24 novelas y un libro de cuentos.

Escritos entre los años 1986 y 1989, muchos de estos ensayos son relecturas tamizadas por una experiencia personal y concepción del mundo distintas.

Entre los títulos abordados están: *La muerte en Venecia* (Mann), *El gran Gatsby* (Fitzgerald), *Tropico de Cáncer* (Miller), *El Gatopardo* (Tomassi de Lampedusa), *La casa de las bellas durmientes* (Kawabata), y otros títulos más hasta completar los 25, todos de este siglo y ninguno escrito en el idioma de Cervantes.

Alberto Varillas Montenegro
LA LITERATURA
PERUANA DEL SIGLO XIX
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1992.

La periodificación por generaciones es el criterio metodológico aplicado por Varillas para caracterizar la literatura peruana del siglo XIX, en contraposición a una socorrida revisión panorámica, que reunía a los escritores por estilos o movimientos: costumbrismo, romanticismo, naturalismo.

Aunque siempre discutible la clasificación propuesta, merece, sin embargo, el reconocimiento al esfuerzo, la dedicación y el empeño puestos en este trabajo, aunque muchos autores son justamente olvidables, la máxima lumbrera de ese período de la literatura peruana es y será don Ricardo Palma.



TRAVESIA N° 8
Revista de ensayo
Lima, diciembre de 1993.

Lo primero que pensamos al ver esta revista fue que se trataba de poesía, su nombre nos llevó a recordar una de las obras cumbres de nuestro vate tutelar: *Travesía de extrameres*. Pero la poesía, no obstante, no deja de estar presente en todo acto creador, sea éste de análisis político o de ensayo sociológico o cualquier otra área de la Cultura (con mayúscula).

Iniciamos la travesía, pasamos por alto el Editorial, y nos disponemos a leer el primer artículo: «Sociedad civil y pueblo» de Carlos M. Vilas: «Este artículo discute algunos aspectos de la activación reciente de la sociedad civil en América Latina, señalando la presencia de criterios sustantivos que actúan como ejes de articulación de la pluralidad de identidades en lo social». Bueno, sí, claro que lo entendí, pero... además están artículos como «Prefacio a la segunda edición revisada de Producción de la sociedad», de Alan Touraine; un artículo de Alfonso Benavides Correa sobre el tratado de 1929 entre Chile y Perú; el director de la revista es Agustín Haya de la Torre y escribe acerca de la democracia y nuestras constituciones; el último texto de carácter socio-político es el de Fernando Martínez Heredia: «Desconexión, reinscripción y socialismo en Cuba»; y en la sección *cultura* hay tres artículos sumamente ilustrativos sobre los temas tratados: «La creación femenina peruana», de Modesta Suárez; desde el psicoanálisis, Hildebrando Pérez Grande diserta: «Arguedas, buscando un padre, encontrando un dios»; y sobre el carácter de la cultura andina, Manuel Larrú se aproxima a la tradición oral en su artículo «Los territorios de la palabra».

Como ven, ésta ha sido una travesía en un mar de letras.

Varios

EL MULTIPLE INTERES DEL PSICOANALISIS - 77 AÑOS DESPUES

Lima, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, 1991.

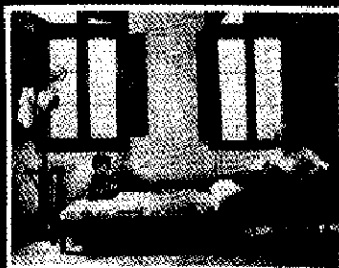
Este volumen recoge las exposiciones del II congreso que, bajo el título «El múltiple interés del psicoanálisis - 77 años después» organizó la Sociedad Peruana de Psicoanálisis en octubre de 1990. Su propósito es el de dar a conocer el importante avance del psicoanálisis en la interacción con otras disciplinas de las ciencias humanas (historia, lingüística, arte, literatura, antropología).

Anotemos los vínculos muy estrechos existentes entre Literatura y Psicoanálisis. Edipo, los sueños, lo oral (la palabra), son algunos de los territorios compartidos tanto por la literatura como por el psicoanálisis, además del uso mutuo -para la interpretación- que ambos realizan.

Se habla ahora, también, de una nueva disciplina, que fundándose en la unión de campos aparentemente distintos, confluyen en un área común: la psicohistoria.

Al lado de las principales figuras del psicoanálisis en el Perú, aparecen representantes de otras disciplinas: Augusto Escribens (lingüista), Luis Millones e Hiroyasu Tomoeda (antropólogos), León Trahtemberg (experto en educación), aportando a la integración metodológica para el mejor conocimiento de la cultura peruana.

El Múltiple Interés
del Psicoanálisis
- 77 años después



Giancarlo Carbone
EL CINE EN EL PERU:
1897 - 1950. TESTIMONIOS
Lima, Universidad de Lima, 1991.

Esta historia del cine peruano no es el convencional relato de hechos, basados en documentos o archivos. Este es el testimonio de quienes vivieron el cine desde actividades auxiliares o conexas. Una de nuestras sorpresas -gratas por cierto- fue el saber -a través de la entrevista recogida en este libro- de la participación de don Juan Mejía Baca como músico acompañante en las películas del cine mudo; y cómo Angela Ramos, la primera mujer periodista, le daba a las teclas de su Underwood resumiendo argumentos de las películas para los diarios.

Enrique Cornejo Villanueva, actor y director de *Luis Pardo*; César Miró, director, guionista y actor, Carmen Montoya, protagonista de *La Perricholi*; Julio Barrionuevo, Eduardo Tellería, como en un *play back*, reviven imágenes de cuando el cine peruano pasaba por sus mejores momentos. Junto a ellos, Manuel Burga (historiador) y Ricardo Bedoya (cineasta) recrean la trama social de la República Aristocrática y del oncenio leguista, cuando la sociedad peruana cambia su modelo europeo por el norteamericano.



la casa de cartón de OXY 66

Nicolás Matayoshi
GAIA
Lima, Lluvia Editores, 1993.

La primera impresión de este libro es su bella edición. En su portada destaca la reproducción a todo color del bordado wanka de Mario Villalba Torre; y dentro del volumen la diagramación y los bellos grabados que ilustran los textos, dan cuenta del buen trabajo editorial de Esteban Quiroz, hombre orquesta de Lluvia Editores.

En el glosario ubicado en las últimas páginas del libro encontramos el significado de la palabra GAIA: nombre griego de la tierra. Con Eros y Caos son los tres elementos primordiales que dan inicio a la creación del Universo. Gaia da origen al cielo (Urano) y al mar (Pontos).

Nicolás Matayoshi (1949) es un poeta huancayo que ha logrado el reconocimiento a pesar de la brevedad de su obra (*Te amo*, 1973). En su nuevo poemario, *Gaia*, Matayoshi, nacido en una ciudad donde la presencia de la naturaleza se impone sobre la urbe, ha hecho de la Tierra el sujeto principal de su poesía.

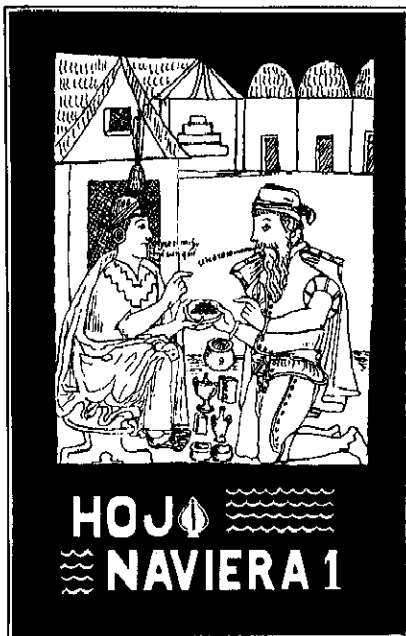
Cuatro son las partes que componen el poemario. En la primera, «Yo amo a mi planeta», el poema nos ubica espacialmente; en la segunda, como en otro Génesis, puebla la tierra de seres vivientes; la tercera viene a ser el Apocalipsis: «Abadon», el ángel exterminador portador del fuego que acaba con la vida y que se puede comparar a los signos de la contaminación del aire, el agua y el suelo. Finalmente con «Pachamama», el hombre se reencuentra con la vida, es decir con la naturaleza, pero a través de la cosmogonía andina. El río, la montaña, los animales conviven con el hombre, como seres cuya existencia se manifiesta como un todo armónico. Y es que el hombre del Perú andino es eso: un ser integrado a sus cosmos.

HOJA NAVIERA Nº 1
 Revista de Literatura,
 Arte y Cultura
 Lima, Setiembre, 1993.

Dirigida por Elías Rengifo y Eugenia Quiroz; tiene entre sus colaboradores a Manuel Larrú, Macedonio Lagos, Antonio Ureta y Casimiro Ramírez.

Hoja naviera zarpa llevando a bordo a Manuel Larrú con sus «Presupuestos teóricos para una aproximación a la tradición oral»; Martín Lienhard y Wilfredo Kapsoli, suizo uno y peruano el otro, nos dan luces con su artículo «Algunos aspectos de la trayectoria cultural andina»; asimismo, los directores se apuntan con dos interesantes trabajos de análisis e interpretación: «Valor social y fuente literaria escrita de un relato oral cajamarquino» de Eugenia Quiroz y «Utopía y Colonización en el descubrimiento del río Amazonas (1542)», de Elías Rengifo.

Desde esta *Casa de Cartón* deseamos que tengan buen viento y que retornen pronto con su siguiente número.



Julio Ramón Ribeyro
 LA TENTACION
 DEL FRACASO II
 Diario personal 1960-1974
 Lima, Cofide, Jaime Campodónico
 Editor, 1993.

«11 de mayo:

¿Por qué esa maldita costumbre de beber mientras escribo? Ayer, que me levanté temprano, me senté a la máquina con una botella de coñac por delante: a mediodía estaba completamente borracho. Es verdad que culminé el primer capítulo de *Los geniecillos dominicales* en forma brillante: vomitando como Ludo. ¡Y por la tarde tener que ir a trabajar! La bebida me es necesaria durante el acto, no sólo porque aumenta mi inventiva gramatical, sino porque suprime la fatiga, o mejor dicho, la va guardando para más tarde. Además no creo que beber sea una rareza entre los escritores. Creo que es la ley, por el contrario (Flaubert, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Beckett, etc.).

Otra cosa: ahora, mientras almorzaba en un restaurante del bulevar Saint Michel, comprobé que me gustan todas las mujeres, todas. Renacimiento primaveral de mis cualidades viriles, pero empobrecimiento de mi capacidad de selección. Vi sobre todo una que me hizo pensar en la reveladora nota de Stendhal en uno de sus manuscritos: ¿Qué hubieras preferido, tener a X o escribir *La cartuja de Parma*?»

TOCAPUS Nº 1 y Nº 2
 Revista de Poesía
 Lima, 1993.

En el feliz renacimiento de las revistas de poesía, nos topamos con *Tocapus* números 1 y 2, correspondientes al invierno y a la primavera del 93, respectivamente.

El equipo editor está integrado por Orlando Granda, Willy Gómez Migliaro y Pablo Landeo. Poesía y nada más que poesía es lo que contiene *Tocapus*.

Vicente Azar, Pablo Guevara, Jorge Pimentel, Giovanna Pollarolo, Dalmacia Ruiz Rosas, Rossella Di Paolo y los editores de la revista, van en el número uno; Rodolfo Hinostroza, Enriqueta Belevan, Mirko Lauer, Tulio Mora, Luis La Hoz, Armando Arteaga, Ana Varela Tafur, Víctor Coral, Montserrat Alvarez, en el segundo.

Más literaria y menos poética nos ha parecido, en cambio, la sección que trae los datos de los autores.

noche DE Arte

noche DE

H. Mercedes

Artequistas, dibujo al carboncillo 1983

Arte

OXY

Occidental Petroleum Corporation of Peru

Viernes 20 de Mayo '94
 Exposición Venta a
 beneficio de las obras
 sociales en el Perú.
 Auspiciado por la
 asociación de Damas del
 Gobierno de los Estados
 Unidos de América

INFORMES:
 333200 - anexo: 467

Domingo Piga Torres
EL TEATRO Y EL ACTOR.
DEL ILUMINISMO
AL IMPERIO

Lima, Cuadernos de Arte I de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad de Lima, 1992.

La *fiesta* y no el *teatro* es lo que propugna Rousseau, iluminista francés cuyos planteamientos adquieren cada día mayor actualidad. Recordemos que fue decidido partidario de la naturaleza, hoy en boga con la moda ecológica.

Volviendo al teatro, decíamos que Rousseau detestaba las salas, porque era un público pasivo, individualista. El quería no una representación, sino una creación colectiva, que exalte los valores del hombre libre; no espectáculo sino participación; concepción que lo acerca a los postulados del teatro de vanguardia que reúne actor y espectador, privilegiando el espacio abierto; con estas premisas Piga titula el primer capítulo del Libro «Rousseau, nuestro contemporáneo teatral».

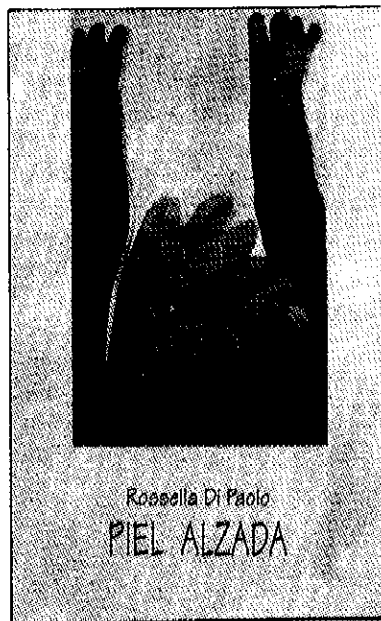
¿Cuál fue el carácter del teatro durante la Revolución Francesa? ¿Qué papel cumplió dentro de ella? Eso lo sabrá leyendo el segundo capítulo titulado precisamente: «El teatro y los actores durante la Revolución».

Los actores -cuerpo y alma del teatro- no podían dejar de representar su papel; Francisco José Talma es la expresión máxima de la escena en esos cruciales momentos, de gran trascendencia para la historia de la humanidad.

TRANSPARENCIA Nº 7
Revista de Poesía
Lima, julio de 1993.

Este número trae poemas de César Calvo, Vinicius de Moraes, Rosella Di Paolo, Angela García, Fernando Rendón, Hart Crane, Luis Fernando Chueca, Triunfo Arciniegas, Marcos Silver, Paulina Vinderman, Orlando Granda, Willy Gómez, Jorge Ita Gómez y notas críticas de Luis La Hoz sobre *Comer carne humana* de Gastón Agurto; y de Tulio Mora sobre *Zona Dark* de Montserrat Alvarez.

Un buen número, siempre bajo la dirección del poeta Arturo Corcura, en el cual la única frontera es la del idioma, en poemas traducidos de Vinicius y Hart Crane.



Rosella Di Paolo
PIEL ALZADA
Lima. Edit. Colmillo Blanco, 1993.

El amor y no el desamor, ausencia y deseo, la ironía que le gana a la posible concesión sentimentalista; es lo que percibimos como los trazos más firmes de la poesía de *Piel alzada*, título revelador y sugerente de este tercer poemario de Rosella Di Paolo.

Los años 80, difíciles en muchos sentidos, han sido pródigos en poetas mujeres.

La Casa de Cartón Nº 8, I época (agosto 1986) nos ofrece un panorama bastante completo de la presencia de la mujer en la poesía peruana de los últimos años. Entre el grupo de jóvenes poetas que aparecen por esos años Rosella Di Paolo está más cerca a la tradición poética del idioma castellano, respecto a poetas como Patricia Alba y Mariella Dreyfus, para nombrar a otras poetas notables, quienes han interiorizado la influencia de la poesía anglosajona; afirmación hecha a partir de la lectura de *Piel alzada*, y basada también en su respuesta dada a la encuesta de la edición de la revista arriba señalada. En ella habla de Garcilaso, San Juan de la Cruz, Generación del 27 y nuestros más cercanos Vallejo, Eguren, Martín Adán, Oquendo de Amat, Eielson, Varela, Sologuren, como los autores de su preferencia.

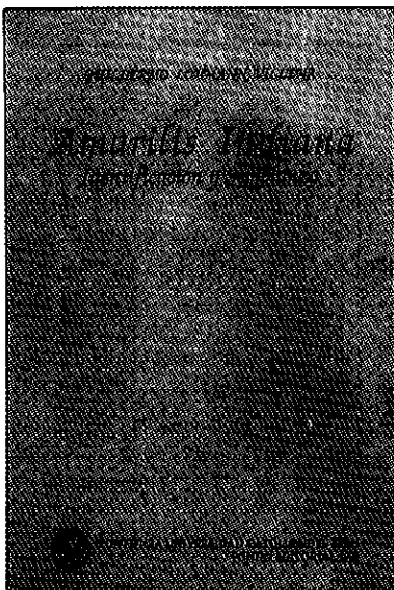
Volviendo al poemario, hallamos que está escrito con oficio; la suya es la voz más propia de la poesía joven peruana y sus páginas, como dice Ana María Gazzolo en el prólogo, se leen con placer.

Guillermo Lohmann Villena
AMARILIS INDIANA
(IDENTIFICACION
Y SEMBLANZA)

Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993)

Investigar, descender a los sótanos húmedos de los archivos, tragar polvo de rumas de documentos; trasegar memorias, revivir infamias... almas en pena, vamos. ¿para qué? ¿Qué importa quién fuiste? Lo único que cuenta, al final de todo, no será tu falso nombre de mortal sino tu único y eterno: Amarilis.

¿Quién fuiste? ¿Una mujer encerrada en un convento? ¿Sor Juana Inés peruana? ¿Quién te reconocería si fueras simplemente María de Rojas y Garay o María de Alvarado? ¿Qué derecho tenemos de perquirir en tu memoria? Oh ilusos mortales. Vanitas vanitatum. Si tu voluntad no fue otra que permanecer oculta tras ese bello anagrama, y que sólo sepamos de ti a través del aliento de tu poesía. Amarilis.



Fernando Pessoa
LLUVIA OBLICUA
Y OTROS POEMAS
Lima, Unión Latina, 1992.

Como un homenaje al poeta de los heterónimos se realizó, hace poco más de un año, un ciclo de conferencias dictadas por Antonio Cisneros, André Coyné, Marco Martos, Carlos López Degregori, entre otros destacados expositores. Tales disertaciones fueron reunidas bajo el título *Pessoa & compañía*.

Pero en una acertada determinación, los organizadores del homenaje le dieron la voz al poeta y editaron *Lluvia oblicua y otros poemas*; en una edición que supera en cuidado y presentación a la anterior.

La traducción de esta breve antología se debe a Miguel Angel Viquiera. En ella se ha incluido la versión portuguesa y su traducción respectiva; lo cual amerita aun más esta bella -aunque breve- muestra de la poesía de Alberto Caeiro, Alvaro de Campos, Ricardo Reis o Fernando Pessoa.

Un adelanto, tal vez, de una edición futura más completa.

«El poeta es un fingidor./ Finge tan completamente/ que llega a fingir que es dolor/ el dolor que de veras siente...»(Autopsicografía)

Edith Sodergran
VIRGEN MODERNA:
POESIA COMPLETA
Lima, Edit. Nido de Cuervos, 1993.

«Buscabas una flor/ y hallaste un fruto./ Buscabas una fuente/ y hallaste un mar./ Buscabas una mujer/ y hallaste un alma; estás decepcionado»; pero quien no está decepcionado es el lector.

Cuando la poesía se había convertido en un asunto más bien conceptual, o tal vez un sedimento emocional, para quien esto escribe, llega Edith Sodergran (1892-1923), poeta sueca, con su libro *Virgen moderna*, versión al castellano de Renato Sandoval e Irma Siltanen.

Considerada como una de las voces modernas de la poesía sueca, su lugar está entre los poetas más importantes de este siglo.

La ternura, el deseo, el amor y la muerte, su sensibilidad de mujer acceden a una intensidad poética de gran calidad, como sólo puede ser la gran poesía: cálida y transparente.

«Qué puede un crepúsculo de sueño contra los pensamientos/ que en vela pasan volando inadvertidos».



APERTURA Nº 18

Una revista para el Siglo XXI

Lima, febrero-marzo de 1994.

«La opción del liberalismo social o socialismo liberal» aparece como el tema central de este número de *Apertura* dedicado en gran parte a reflexionar acerca de las repercusiones políticas y sociales de la rebelión de los zapatistas en el estado mexicano de Chiapas, no sólo en el país azteca sino en América Latina. Alfonso López Chau, director de la revista, abre este número tratando precisamente este tema, vinculándolo a la historia peruana reciente.

Octavio Paz, Premio Nobel de Literatura 1990, es un observador permanente de la sociedad: «Lo que distingue a la modernidad de los períodos históricos es la preeminencia de la crítica», dice el poeta mexicano en la entrevista hecha por la revista mexicana *Proceso*, de donde la toma *Apertura* dada la importancia del pensamiento paziano, el cual abarca no sólo el arte sino igualmente la filosofía y la política.

«Dilemas de la modernidad mexicana» se titula el artículo de Tomás Borge, el líder nicaragüense, quien nos presenta a Salinas de Gortari como el representante del llamado liberalismo social.

De otro lado, René Villarreal sintetiza el andamiaje teórico del liberalismo social mexicano, anteponiéndolo al del libre mercado.

Retornando al Perú, tenemos una separata con la entrevista hecha a Pablo Macera. La conciencia nacional personificada en el historiador nos advierte sobre la necesidad que hay en nuestro país de elaborar un plan nacional, dentro del cual ingrese la inversión extranjera, entre otras propuestas.

La educación, asunto de principal importancia, es sometida a un examen por León Trahtemberg y, por supuesto, su nota es desaprobatoria.

José Santos Chocano OBRAS ESCOGIDAS

(Selección, prólogo y notas
de Luis Alberto Sánchez)
Lima, OXY, 1987.

Recordar a Luis Alberto Sánchez es «crearnos» nuestro mejor homenaje, acorde a su modo de vivir: siempre con la pluma en ristre casi hasta la agonía. José Santos Chocano tuvo en Luis Alberto Sánchez a uno de sus biógrafos y exegetas más calificados, si no el más.

Aunque la poesía del cantor de América ha dejado de tener audiencia en las generaciones actuales, su condición de representante máximo del modernismo en el Perú lo ubica en un lugar importante de nuestra literatura.

El egocentrismo exacerbado, el tono excesivamente declamatorio, y su temática ajena a la experiencia cotidiana del hombre contemporáneo lo han alejado de las preferencias de los lectores.



Dos intelectuales: Fernando Silva Santisteban y Fernando de Trazegnies, de aplaudida intervención en el CADE 93, expresan sus puntos de vista en sendas entrevistas. «La informalidad es lo mejor que pudo pasar en el Perú», asegura Silva-Santisteban; Trazegnies sostiene, a su vez, que se debe apuntar hacia un Perú diversificado.

Este número 18 no hace sino consolidar el lugar de vanguardia en el que está ubicado *Apertura*, una revista para el siglo XXI, como se caracteriza.

Varios

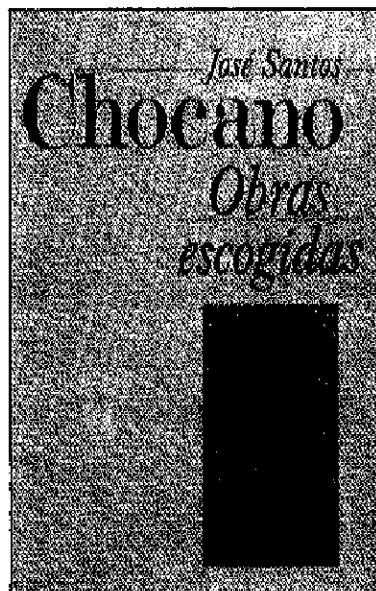
PRIMERA PUBLICACION DEL TALLER DE TRADUCCION DE APJP

Lima, Asociación Peruano Japonesa del Perú, 1993.

La traducción, labor ardua de por sí, encuentra mayores dificultades que salvar cuando los textos por traducir pertenecen a idiomas muy disímiles. Factores culturales, étnicos, religiosos, mentalidades, requieren ser explicados para un mejor entendimiento de una idea, una imagen o una determinada sensibilidad.

Tomando en cuenta éstas y otra inquietudes, el Taller de Traducción de la Asociación Peruano Japonesa del Perú, con el propósito de acercar aún más la cultura japonesa al público hispanohablante, ha iniciado la traducción de textos japoneses no solamente de literatura; sino también de otras disciplinas, que amplían el conocimiento sobre la sociedad y la cultura japonesas.

Con este fin ha editado un bello volumen, que contiene la traducción directa del japonés del cuento *Dentro del bosque*, de Ryunosuke Akutagawa, uno de los relatos en que se basó Akira Kurosawa para su filme *Rashomon*; «El espíritu del idioma japonés», de Haruhiko Kindaichi, y «Kokoro no Bunka» o cultura del corazón, en su traducción literal, de Yasushi Inoue, son los ensayos que completan el volumen.



Varios DE LA ESCUCHA A LA INTERPRETACION EN EL PERU DE HOY

Lima, Sociedad Peruana de Psicoanálisis, Universidad Nacional San Agustín de Arequipa, 1993.

Con el auspicio de la Occidental Petroleum Corp of Peru, OXY, la Sociedad Peruana de Psicoanálisis ha publicado este libro, en el cual reúne las conferencias de su III congreso, llevado a cabo en octubre de 1992.

La interacción individuo-sociedad no es tema únicamente de los analistas sociales, llámense sociólogos y/o politólogos, ésta tiene sus causas y sus efectos en dimensiones históricas, étnicas, económicas (desde luego), pero asimismo en la esfera psíquica (frustraciones, búsqueda de identidad y otros etcéteras). Una generación mecida por los apagones, coche-bombas, ulular de las sirenas y la sangre de los titulares periodísticos otorgará otro sentido al orden y la tranquilidad.

La violencia es abordada aquí psicoanalíticamente, vista como fenómeno social y como experiencia individual del psicoterapeuta, valiosos testimonios que permiten una comprensión menos esquemática y más viva del fenómeno.

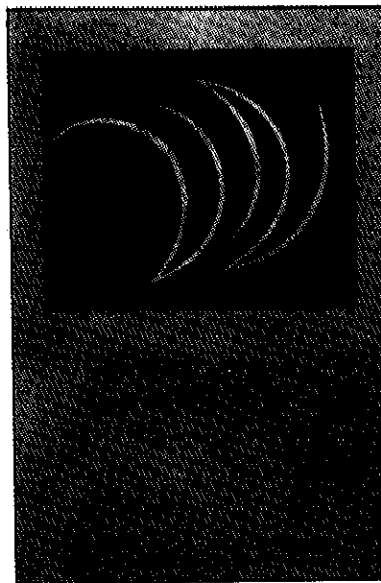
Especialmente importante es el aporte de la Dra. Matilde Ureta de Caplansky, acerca de la participación activa de la mujer, en su ponencia «Feminismo y violencia», lo remarcamos por ser un ángulo del problema ausente en el enfoque socio-político del tema.

Esta importante entrega de la Sociedad Peruana de Psicoanálisis ayudará a entender más íntegramente este problema de incalculables consecuencias en la psique -individual y colectiva- de nuestro pueblo.

Marcelo Arduz Ruíz CANTOS A LA CONFEDERACION PERU-BOLIVIANA (Antología Poética Binacional) Lima, Edic. Maribelina, 1993.

Epoca es la nuestra más de fraternidades que de contiendas entre países hermanos; realidad que nos permite acoger con agrado esta publicación debida al poeta Marcelo Arduz Ruíz, cónsul del hermano país del altiplano.

Lacelebración de los doscientos años del nacimiento del Mariscal Andrés de Santa Cruz y Calahumana, en cuyo homenaje se ha editado esta antología, llévame a pensar más que en un pasado de sables y entorchados, en un futuro sin fronteras; que la poesía -ese territorio libre de nacionalismos- sea un signo o una premonición de que en el futuro no recordemos las batallas ni los héroes sino los frutos de la amistad entre los pueblos.



IMAGINARIO DEL ARTE Nº6 Revista de Literatura y otras imágenes Lima, febrero, 1994.

Dirigida por la poeta Otilia Navarrete, esta vez la revista *Imaginario del arte* ha dedicado sus páginas al teatro peruano.

Dramaturgos, actores, directores, críticos de teatro, nos hablan, entre bambalinas, de sus experiencias.

El Noh, hermético y austero, designo aristocrático, es un tipo de teatro japonés, sobre el cual trata -brevemente- Javier Sologuren. Del teatro griego escribe Enrique Bruce, a través de «Antígona, princesa de Tebas».

Director y dramaturgo, Alonso Alegría, en conversación con Otilia Navarrete, nos cuenta su vida como hombre de teatro. Asimismo Ruth Escudero, Alfonso Santistevan, Roberto Angeles, Sara Joffré, escriben de su vida, es decir del teatro. Bertolt Brecht y Antonin Artaud, grandes iconos del teatro universal de este siglo, asisten, imperturbables, en las páginas de Carlos Garayar y Camilo Torres, respectivamente; otros textos más completan el material sobre el arte escénico.

En literatura encontramos un relato de Esther Castañeda: «La cazadora»; un sentido recuerdo de Luis Fernando Vidal, por Marco Martos; y también está la transparencia de Mario Bellatín, autor de *Efecto invernadero*, *Las mujeres de sal*, y otras novelas.

«*Imaginario del arte* se convierte en el espacio para que poetas y actores, desde el rincón más oculto de sus máscaras, nos digan sus palabras», expresiones de Otilia Navarrete que hacemos nuestras.

Asociación *Renacimiento* presentó CD editado por OXY

El pasado 10 de marzo, bajo el alegre sol veraniego, se presentó el CD *Cinco compositores peruanos de la generación del 50* en el local de la Asociación Musical *Renacimiento* que dirige el joven y talentoso músico Miguel Harth Bedoya.

El mencionado CD (que comentamos de manera detallada en nuestra sección **Ex-Libris**) ha salido a luz bajo el auspicio de Occidental Petroleum Corp. of Peru -OXY- y la colaboración del Instituto Goethe.

Destacados compositores nacionales y amigos ligados a la música se hicieron presente para celebrar este feliz acontecimiento.

Por su parte la Asociación *Renacimiento* nos anuncia que continuará promoviendo la actividad musical a través de diversos talleres tales como el de Opera, de Flautas y el de Orquesta; además de incrementar su biblioteca con partituras, libros, audio y video; así mismo este año impulsará su coro de niños y su orquesta filarmónica.

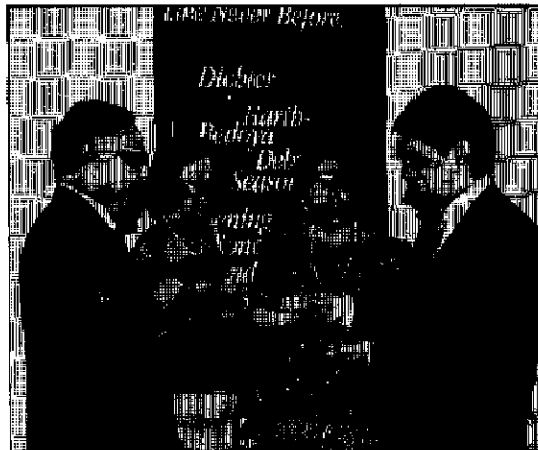
¡ Buena suerte y música, Maestro !



Miguel Harth-Bedoya brindando por el éxito del CD y de Renacimiento.



Heriberto Asher, presidente de la Sociedad Filarmónica de Lima, también estuvo presente.



Armando Lazarte de OXY hace entrega oficial del CD a Miguel Harth-Bedoya en presencia de las señoras Baeril y Luchi Gonzales.



Los compositores Armando Guevara Ochoa y Francisco Pulgar Vidal en un momento de la ceremonia.

COLABORADORES

El maestro y compositor **Enrique Iturriaga** ha obtenido el Premio Nacional de Música en dos oportunidades: 1947 y 1971, en reconocimiento a su labor creativa. Asimismo, ha trabajado para piano y voz sobre poemas de Sebastián Salazar Bondy, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren y Javier Heraud. Su labor docente la desarrolló en el Conservatorio Nacional de Música y en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Edgar O'Hara (Lima, 1954) es catedrático en University of Washington, Seattle. En los últimos años ha publicado *Lengua en pena* (México, 1988), *Límites del criollismo* (Chile, 1991), *Curtir las pieles* (Lima, 1991), *Cedazo tan chúcaro* (Lima, 1993), *Harina de Juan Ruíz* (USA, 1993); además es autor de ensayos críticos sobre poesía peruana e hispanoamericana.

El poeta **Luis Alberto Castillo** (Piura, 1951) es autor de *Melibea & otros poemas* (Lima, 1977). Textos suyos aparecen en *Poesía Peruana Antología General: De Vallejo a nuestros días* de Ricardo González Vigil (Lima, 1984). Colabora con crítica literaria en diversos periódicos y revistas de nuestro medio.

El joven profesor sanmarquino **Camilo Fernández Cozman** (Lima, 1965) publicó en 1990 su ensayo *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen*. Actualmente desarrolla una investigación sobre la obra poética de Jorge Eduardo Eielson. Continúa estudios de Doctorado en Literatura.

Nuestro colaborador **Carlos Arámbulo López** obtuvo el tercer premio en la última versión del Concurso «El cuento de las mil palabras» de la revista *Caretas*. Bajo el sello Seglusa Editores, en 1993, publicó su traducción de *Lustra* poemario de Ezra Pound.

Profesor de la Universidad Sagrado Corazón, **Iván Ruíz Ayala** ha ejercido la crítica literaria en el diario *El Comercio*. Actualmente prepara su tesis doctoral sobre la obra poética de Emilio Adolfo Westphalen para ser sustentada en la Universidad Complutense de Madrid.

Jorge Villacorta Chávez ejerce la crítica de arte en importantes publicaciones especializadas. Es miembro fundador de la galería *Parafernalia*.

Los dibujos que ilustran nuestro homenaje a Westphalen son del arquitecto **Fernando Guembes** (Lima, 1956), quien alista una pronta exposición de ellos.

Del talentoso fotógrafo **Herman Schwarz** y del arqueólogo e historiador **Federico Kauffmann Doig** consignamos información detallada en nuestro número anterior.