


A nuestros amigos



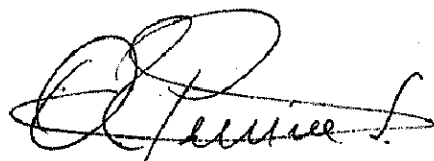
LA CASA DE CARTÓN DE OXY, en su vigésima edición, dedica sus páginas de literatura a resaltar la obra creativa del poeta Carlos Germán Belli (Lima, 1927) así como la del narrador Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932). Para ello, un conjunto de especialistas analizan y valoran diversos aspectos de sus respectivos universos ficcionales. Estos merecidos homenajes se coronan con la publicación de dos textos inéditos: «Sestina Doppia», poema de C.G. Belli, y *Perro con poeta en la taberna*, fragmento de novela de A. Gálvez Ronceros. Agradecemos a los autores este gesto de desprendimiento.

Por otro lado, creemos que un pintor de la tradición y la calidad de Óscar Allain (Lima, 1922) debió haber visitado las páginas de nuestra revista ha mucho; subsanando nuestra demora una muestra de su pintura ilustra e ilumina la presente edición. Pero no sólo el color, sino también la palabra del maestro Allain se hace presente en la entrevista que le realizan María Isabel Guerra y Sandro Chiri.

Como es sabido, con el inicio del nuevo milenio el tema de las nacionalidades ha vuelto al tapete, y con ella el asunto de las lenguas aborígenes. En ese sentido, el etnohistoriador José Felipe Valencia Arenas conversa con el académico y reconocido lingüista Rodolfo Cerrón Palomino, sobre la suerte que pueda correr la lengua quechua en el futuro.

Finalmente, recomendamos la lectura del texto «Nuevo operador para el Lote 1-AB», donde directivos tanto de OXY como de Pluspetrol dan razón de la transición del mencionado lote a la empresa argentina Pluspetrol Peru Corporation, Sucursal del Perú.

Como de costumbre, el número se cierra con la sección Ex-Libris, donde el poeta Luis Alberto Castillo reseña las últimas publicaciones culturales aparecidas en nuestro medio.



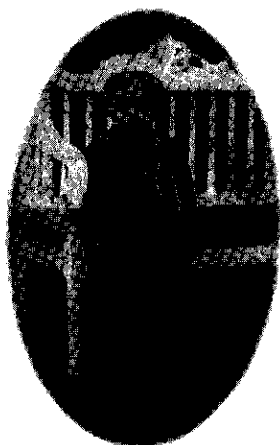
Orlando Pereira S.

«HEREDÉ EL AFÁN
DE COMBINAR ESTILOS»

(ENTREVISTA CON CARLOS GERMÁN BELLI)

VIAJES POR CARTOGRAFÍAS REALES E IMAGINARIAS, POR LOS MUNDOS DE VALLEJO Y EGUREN, POR LA INFANCIA CON SUS PADRES FARMACÉUTICOS, DE CLARO PARENTESCO CON LOS ALQUIMISTAS. EVOCACIONES DE CÉSAR MORO Y OTROS ITINERARIOS, EN ESTA CHARLA CON EL POETA CARLOS GERMÁN BELLI

El poeta Carlos Germán Belli (Lima, 1927) parece personaje de otro tiempo. Algunos pensarían en una especie de amanuense o de miniaturista. No es difícil imaginarlo como paciente ilustrador de manuscritos, dibujando delicadamente los trazos que ocultan algún código. Pero su oficio se emparenta mucho más con el alquimista. Con ese arte quimérico de transmutar las cosas. Quizás de una manera, troca materia por palabras, y en este ámbito combinatorio deambula por terrenos de hermetismo. El poeta ha dicho de sí mismo: «...como todos en la Tierra, poseo también una alcurnia:



En Chorrillos, 1930.

mis padres eran farmacéuticos y nací en los altos de una botica; y, en consecuencia, en cierta manera creo entroncarme con los alquimistas medioevales. Rómulo Belli Richeti (que así se llamaba mi padre) era además pintor de los domingos, fundamentalmente paisajista. Mi madre, Pilar de la Torre Cabrera, fiel lectora de poesía cuando adolescente, pronto se graduó de farmacéutica en tanto que otras mujeres latinoamericanas eran estrictamente amas de casa...».

De su herencia e infancia irrigada de arabismos, de su pasión por las artes combinatorias e inquietud existencial como viajero, se desliga este perfil.

– **Pertú cuenta con una tradición muy rica en la historia de la poesía continental. Entre Vallejo y Eguren, ¿en qué medida se siente participe de esas dos vertientes?**

– El acercamiento a estos dos poetas fue en épocas distintas. Primero con Vallejo, curiosamente. Recuerdo que

estaba en el colegio cuando llegó a mis manos un estudio sobre la poesía peruana moderna, editado en 1938. A Eguren lo descubrí un tiempo después, a través de una lectura detenida, deslumbrada. Estaba de huésped en la casa de otro poeta de mi generación, un gran amigo, Javier Sologuren. Él había viajado con su familia a Europa, y me había dejado su casa en los alrededores de Lima. Estuve allí durante unas semanas y encontré en su biblioteca un libro de Eguren. Me identifiqué con él, con su vida. Era un personaje que no se inquietaba más que por la poesía. No le interesaban el resto de las cosas del mundo. Incluso, cuando me incorporé a la Academia, hace algunos años, mi discurso fue en torno a la poesía de Eguren, una especie de homenaje. Aunque algunos críticos rastrean en mis versos, de hace algunos años, rasgos vallejanos, pero concientemente estoy al lado de Eguren.

– **Algunos de sus poemas se mueven en un plano filial. ¿Qué significa la presencia de su hermano en la motivación de sus versos?**

– La situación de mi hermano Alfonso, que es minusválido, y a quien cariñosamente, desde chicos, hemos llamado Pocho, me marcó desde siempre. Somos casi contemporáneos, y marcó mi vida evidentemente. Cuando yo tenía 30 ó 31 años viajé a Estados Unidos para entrar a las Naciones Unidas. En ese momento murió mi madre que cuidaba a mi hermano. Entonces retorné, y ya no pude salir, pese a una serie de intentos por llevar a cabo mi proyecto existencial que era viajar. Ya no podía hacerlo por la condición de mi hermano. Él marcó



Con su esposa Carmela y sus tres nietas.

mi vida. En cuanto a la poesía está presente, y es una constante. Estoy contento porque he cumplido este deber filial, fraternal, y sobre todo porque lo he incorporado a mi mundo poético. Es mi confidente, mi interlocutor, hay tanto de él en las cosas mías... y lo quiero... mucho.

– **Usted lo recuerda en aquel poema «Papá, mamá, para que Pocho, Mario y yo...»**

– El tema del amor familiar se ha extendido. También he incorporado a mis hijas. Este núcleo, esta matriz temática se ha ampliado. Últimamente he escrito un poema en homenaje a mi madre que me faltaba, a pesar de que la he mencionado mucho. Es un poema chiquito. Me lo pidió un amigo poeta, Arturo Corcuera, para una antología de amor familiar. Hay otro, en el que conmemoro el legado, la herencia que me dejó ella. Son unos álbumes de poemas. No se trata de versos escritos por ella, sino de apuntes, de obras copiadas de su puño y letra. Cosas que hacían antes las chicas, las muchachas. Fue allí, precisamente, en esos álbumes maternos, donde descubrí a Rubén Darío, «El coloquio de los centauros», un poema de Teófilo Gautier, «El reino interior», y también a Núñez de Arce y a Leopardi. Muchas fueron mis primeras lecturas. Tendría 13 o 14 años. No lo digo retóricamente, o por mejorar mi mitología personal. Esa fue la realidad. Encontré esos álbumes, y fueron piedra angular en mi biblioteca, mis lecturas fundacionales. Comencé a leer a Darío, y acto seguido compré *Azul*, en una edición popular bonaerense. *Azul* fue disputado encarnizadamente entre mi familia. Mi padre, que era pintor de los domingos, se entusiasmó con el libro, y yo obviamente me identificaba con muchos personajes de las prosas. En aquella época comencé

a hacer ejercicios del arte combinatorio, del arte de la imitación. Imité el modernismo, el estilo dariano, e hice un romance, con cuartetos de ocho sílabas. Ese fue el primer trabajo deliberadamente poético. Así que me inicié en este quehacer de la imitación, en este ejercicio que he cultivado durante largo tiempo. No era un calco tan fiel, pero siempre he tratado de reflejar algo de lo que estoy leyendo. Trato de incorporar, de asimilar ciertos mecanismos estilísticos. Antes, cuando leía a los poetas del Siglo de Oro, preferentemente a Medrano, Góngora, Herrera, Garcilaso y De la Torre, los imitaba en el vocabulario, incorporaba esos cultismos renacentistas, y terminaba haciendo una suerte de neobarroquismo poético. Finalmente, en esta huella he tratado de imitar la estructura de las canciones de Petrarca. Me sirven como punto de partida, como resorte, como desafío para escribir. Ya el contenido son mis vivencias personales, las de un hombre del siglo XX.

– **¿Usted busca deliberadamente un cierto lenguaje arcaizante?**

– El hallazgo de esta vocación, llamémosla, entre comillas, arcaizante, no ha sido deliberada. Siempre recuerdo la imitación de ciertos poemas de Garcilaso como una cosa espontánea. Después, me regodeaba, me engolosinaba con las formas renacentistas y barrocas. Por otro lado, lo había asumido como un reto para superar las limitaciones que yo tenía como escritor. Recuerdo que cuando era joven escribía poemas muy breves, muy concisos. La experiencia vanguardista me había dejado ciertas limitaciones. Carencias que yo traté de superar. Mi segundo poemario era muy chiquito, versos generalmente pequeños y una atmósfera, digamos,



Con Miguel Arteche.

cha rabia y me dije, no, yo puedo escribir a la manera de la tradición antigua. Ya lo había hecho antes. Y así, he llegado a fusionar la tradición y la modernidad, que es mi herencia vanguardista desde los 16 hasta los veintitantos años. Ahora debo decir que no ha sido sin orden ni concierto. Es una búsqueda a lo largo del tiempo motivada por mis afanes y mis inclinaciones estilísticas.

De muchacho, cuando tenía 13 o 14 años, me interesé por el modernismo. Principalmente por Darío y sus *Prosas profanas*. Luego, bruscamente pasé a la vanguardia. La descubro a través de un libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, de 1925. Ahí me quedo aferrado, tratando de hurgar estas corrientes. Me entusiasma mucho el surrealismo. Y después, también bruscamente, me dediqué a escribir en endecasílabos y heptasílabos, algunas veces en versos de 16 sílabas. Ya no puedo escribir en versos libres, a pesar de que quisiera hacerlo. Lo más que he escrito es alguna prosa poética que no me ha convencido. Por otro lado, en este plan experimental, mi preocupación, además de la métrica que he señalado, ha girado en torno a la composición. No el soneto. Lo que me ha interesado es la sextina. Es una expresión poética provenzal que descubrí leyendo a Pound. Después de que ha pasado el tiempo, veo que sextinas tenían Petrarca y Dante, y entre los españoles Herrera y Francisco de Rioja. También he cultivado, pero muy poco, la vianella, poema pequeño que se repite, que tiene estructura cerrada como la sextina. Es una especie de poesía pastoril francesa del siglo XVI. Y por último, las canciones de Petrarca. Estas expresiones me sirven como punto de partida, a veces las palabras, algunas frases, o voces aisladas, después las formas son como un calibrante, una motivación.

- ¿En este entusiasmo que usted manifiesta haber tenido por el surrealismo, siente algún influjo de César Moro?

-Lo conocí en su lecho de enfermo. Fue un acercamiento muy singular. Estaba en el hospital por cáncer. Mi madre era la jefa de la farmacia. En ese tiempo yo había comprado en la librería francesa un libro de Moro, *Castillo de grisú*.



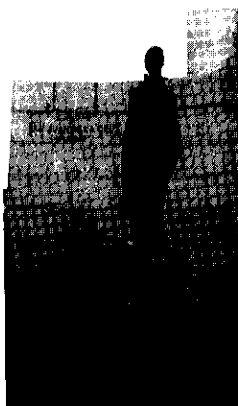
El poeta Belli con su hermano Alfonso.

surrealista. Cierta intento de hacer poesía visual, con una gran carga de humor negro. Eso evidentemente desconcertó a ciertos críticos que terminaron idealizando este librito.

Entonces me dio mu-

cha rabia y me dije, no, yo puedo escribir a la manera de la tradición antigua. Ya lo había hecho antes. Y así, he llegado a fusionar la tradición y la modernidad, que es mi herencia vanguardista desde los 16 hasta los veintitantos años. Ahora debo decir que no ha sido sin orden ni concierto. Es una búsqueda a lo largo del tiempo motivada por mis afanes y mis inclinaciones estilísticas.

Moro, que era su seudónimo. Él se llamaba Alfredo Quispes de Azín. Hubo un pequeño impase en la oficina administrativa que mi madre ayudó a solucionar. Entonces se acercó a Moro, a sus familiares, y de paso les dijo que yo escribía y tenía los libros de él. A partir de ese momento se concertó una cita en la que me obsequió su libro *Trifalgar Square*, publicado en 1954. La única vez que vi a Moro fue en su lecho de muerte, pero todavía estaba bien. Más tarde, en su sepelio, aconteció un episodio muy raro. Repentinamente irrumpió en la sala donde lo estaban velando, el párroco del hospital lanzándoles una filípica a los familiares. Estaba la mamá, muy viejita, y los amigos. Según el sacerdote, habían impedido que Moro se confesara, ya que sospechaba que el poeta era creyente. André Coyné, crítico y poeta francés, finalmente intercedió en este engorroso episodio. Pero antes de sacarlo se presentan media docena de alferoces del ejército reclamando el féretro para llevarlo hasta el cementerio, acompañados de un capitán. Moro había sido profesor de francés en la Escuela Militar de Chorrillos, así como en el Colegio Leoncio Prado, en este último sufrió un vía crucis por su condición existencial. Lo curioso del asunto consiste en el hecho de que fueron jóvenes oficiales del Ejército Peruano quienes lo acompañaron hasta el sepulcro.



Con el poeta chalaco Miguel Cabrera ante el monumento a San Juan de la Cruz (Ávila, noviembre de 1991).

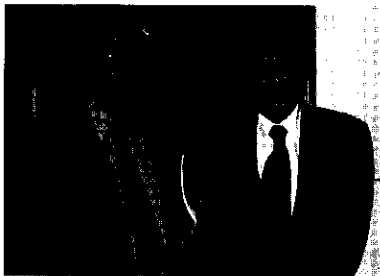
Yo veía con mucho entusiasmo la poesía de Moro y evidentemente el surrealismo. Tengo muchos libros de Breton, en francés (¡Qué difícil de leer!). Lo que me entusiasmaba de ese movimiento era su humor negro, una catarsis. El automatismo también me interesaba, técnica que no tuvo éxito y fue lamentada por Breton. Pero escribía ortodoxamente, de acuerdo con los preceptos del primer manifiesto surrealista. Incluso conservo un texto de esa época, el resto lo destruí. Como una cosa premonitory lo titulé «Sahara». Finalmente, he llegado a las proximidades del Sahara. De ese acercamiento a lo surrealista también me

sedujo la práctica del ocultismo y ese sentido de la realidad invisible, que para ellos estaba ligada solamente al mundo físico, y querían poner en evidencia. Esa consciencia me lleva a la realidad invisible, trascendente, religiosa. Nunca en realidad, aún en los peores días de vanguardista, de iconoclasta, abandoné este fervor. Me entusiasmó la alquimia, los grandes alquimistas. Pero también la consciencia del azahar, los encuentros fortuitos me deslumbran. Y, finalmente, lo maravilloso que sería lo fantástico y sobrenatural. Son lecciones que me dio el surrealismo.

- Desde el hermetismo de sus poemas, ¿no le teme a la incomunicación?

- El hermetismo que caracteriza las cosas que escribo, me suscita un temor, una angustia. Primero, en las lecturas públicas, donde hay que entresacar los poemas más simples, y que a veces no son tan simples. Luego, la incomunicación como fantasma que se luce en los libros que escribo. La otra

preocupación tiene que ver con los artículos que publicaba y eventualmente publico en el diario donde trabajé durante años. Me he ganado la vida como periodista, pero en los últimos años escribo lo que me dicta el corazón. Últimamente he



Con Jorge Cornejo Polar en la Casa-Museo Ricardo Palma.

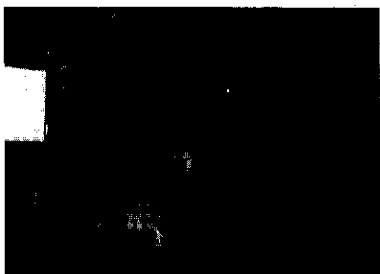
iniciado una crónica de viaje. Son mis experiencias narradas como si visitara mi reino interior. Viajo con remordimiento. Por un lado Eguren, poeta que admiro, jamás cruzó los confines de Lima. Era un viajero imaginario, soñaba con países exóticos, lejanos. Y por otro lado, mi hermano que siempre se queda en casa. Hace poco escribí una nota donde recuerdo a Gómez Carrillo, un cronista contemporáneo de Rubén Darío. Era un hombre mundano en realidad, y escribía cosas bellísimas. En mi crónica aparecen Eguren, que podría ser el *alter ego* de mi hermano, y Gómez Carrillo que sería yo.

Pero volviendo al tema del lenguaje arcaizante, dicen mis amigos que uso muchos coloquialismos limeños. Sin embargo, la crónica no ha sido un afán experimental, como el ejercicio de los metros o la sextina en la poesía. Esas voces del mundo de la modernidad también me entusiasmaban, pero ya pasó, y me he quedado con mi propio vocabulario.

- A través de esa exploración por las «voces de la modernidad», usted ha incursionado en la cibernética, pero también por los temas viscerales.

- Los dos grandes temas que me han acompañado siempre son el tiempo y el amor, antes y ahora. No tengo nada *ex profeso*. Uno de mis últimos libros se titula *En el restante tiempo terrenal*. Pero también escribí dos poemas sobre un tema que no he vuelto a cultivar. Es el deportivo. El fútbol desde una perspectiva metafísica. Hacia los años sesenta me interesó mucho la cibernética, como posibilidad de que el ser humano se liberara del yugo del trabajo. La desocupación de la gente era un mundo fascinante. En ese momento laboraba como pequeño funcionario del senado y paralelamente en una agencia de noticias. Estaba harto del trabajo, y la cibernética era un universo maravilloso.

La inquietud por lo visceral tiene su origen en mi juventud. Yo era un hipochondriaco. Me sentía aquejado, sentía la sombra de la enfermedad. Tenía dolores de cabeza, del corazón, y en esta atmósfera, de un enfermo imaginario, surge la consciencia visceral del intra-cuerpo, la cenestesia,



Leyendo para la televisión española.

la percepción del cuerpo interior. De allí nació un nuevo tópic, el bolo alimenticio. Bolo alimenticio como símbolo de la vida material.

- ¿En ese ámbito del trasegar es donde se cruzan los caminos de los viajes reales y los que se hacen interiormente?

- Una de las pocas felicidades de mi vida es el viaje. Desde muy pequeño estuve fuera de mi país. Mi padre era cónsul del Perú en Holanda, y así pude viajar desde muy pequeño a Europa. Luego, a mi padre lo botaron de la diplomacia, entonces retomó la actividad farmacéutica. Mi madre también tenía este oficio.



En el lente de Andrea Lancellotti.

Los farmacéuticos son prácticamente descendientes de los alquimistas. Quizás de allí heredé el afán de combinar estilos, de aliarlos, de asociar diversas maneras expresivas. Eso lo hacían los alquimistas. No con la palabra sino con la materia. Poco tiempo después de nacer me llevaron a una ciudad sureña, Ica, ciudad natal de mis padres donde tenían otra botica. He pensado que mi vida está ligada a la farmacia. He nacido y he vivido parte de mi vida en casas-farmacias. Los arabismos son términos que me han acompañado desde niño. Hay palabras que me han quedado grabadas. Palabra de origen árabe, que son remedios, productos medicinales: algodón, alcohol, benjuí, elixir. Recuerdo que había un producto que se utilizaba mucho, «Elixir paregórico», un líquido para curar los dolores de estómago. Entonces, uno estaba rodeado de palabras maravillosas. Elixir y benjuí, están entre las más bellas del castellano. Y ni hablar del alambique o de alquimia, obviamente. Son arabismos de mi infancia que están al comienzo de mi vida. Sin necesidad de salir de Lima, estas voces me llevaban al Nilo, al Éufrates. Quisiera volver a ellos.

CLAUDIA ANTONIA ARCILA
periodista colombiana que labora en el
Magazín Dominical del diario
El Espectador de Bogotá.

SESTINA DOPPIA

Por Carlos Germán Belli

(Cuando un niño bruto se convierte en un viejo docto)

MÁS vale no ser ingenioso niño,
y así mudar al paso de los años
en un inteligente y feliz viejo,
cuando cada sentido engulle todo
como la quintaesencia de la vida,
que en el umbral el todo es pura nada.

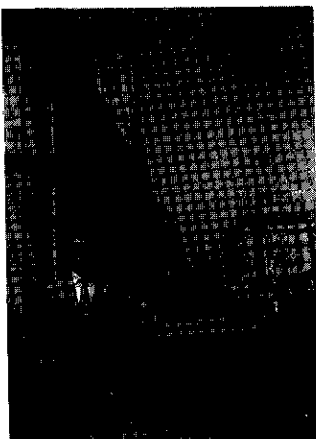
LE es suficiente estar en nada en nada
a aquel que ahora apenas es un niño
temblando de terror frente a la vida,
que en adelante el curso de los años
coloca en su alma lo mejor de todo,
convirtiéndolo en un enhiesto viejo.

PACIENTEMENTE día y noche el viejo
la originaria y absoluta nada
como alquimista la trueca en un todo,
y tal cosa jamás la pensó el niño
ni menos que el correr de uno y otro año
cuán larga le sería a él la vida.

ESA mental riqueza de la vida
de trecho en trecho va amansando el viejo
por encima de los gastados años,
y no sabe que vence a la gran nada
cuando alza el seso sin fulgor del niño
hacia la meta del celeste todo.

COMO un mar insondable se ve el todo,
tesoro máspreciado de la vida,
que desde luego no aquilata el niño
y tampoco quizás ufano viejo
quien sólo piensa en la posible nada
en que su cuerpo acabe tras los años.

HELO allí en el comienzo de los años
aún muy lejos de coronar el todo,
con el seso aferrado a tanta nada,
que ante el enigma oscuro de esta vida
ignora que a través de un docto viejo
al más allá se va un grisáceo niño.



Poeta Carlos Germán Belli
en la Puerta del Sol.
Madrid, 1954.

Es que nunca ata ni desata el niño
y en blanco son sus iniciales años,
mientras qué diferente acá es el viejo
frente a la muerte acrecentando el todo
de palabras escritas en la vida,
que es victoria en la lucha con la nada.

Y vivita y coleando allí la nada
de aquel que estuvo en bruto cuando niño,
pues aún en lo postrero de su vida
son vitales los no vividos años,
y el ocaso resulta auroral todo
cuyos rayos refulgen sobre el viejo.

EN los adentros del fecundo viejo
el recuerdo de cómo fue la nada
forja mejor el palpitante todo,
no esfumándose, no, el añejo niño
en la sucesión fija de los años,
que alumbra y mata la terrenal vida.

BASTA con el ayer y el hoy en vida,
y bien lo entiende en la penumbra el viejo
cuando en su diestra pesa cada año
desde el imperio de la ciega nada
en las calamidades de aquel niño,
hasta de la vejez el áureo todo.

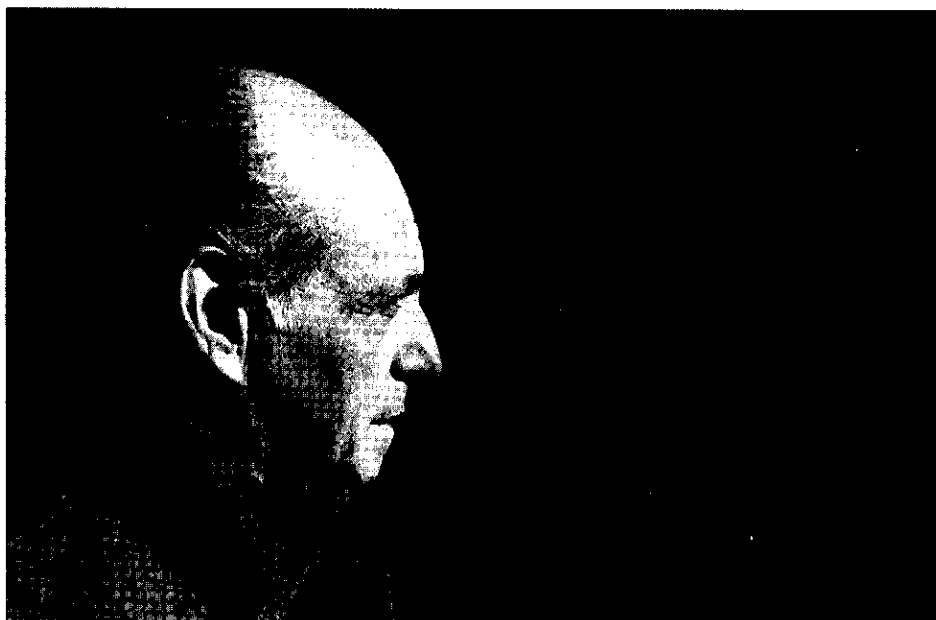
Y sólo entonces puede verse el todo,
puntual suma y compendio de la vida,
en cuyo seno a plenitud el niño
queda transfigurado en feliz viejo,
y es que con discreción total la nada
asume el saber cultivado en años.

ENTRE el fin y el comienzo de los años
hay como un vientre que da a luz el todo,
donde no deja de latir la nada,
sin duda claroscuro de la vida,
que hoy en su torre de marfil el viejo
no se olvida que él fue tan bruto niño.

Sí brutísimo niño, sí mil años
vivo en el todo que acumuló el viejo,
y justo allí la nada es docta vida.

Carlos Germain Belli

UNA POESÍA PARA
TIEMPOS DIFÍCILES



En Toledo, España, 1991.

NO HAY en la poesía de lengua española de nuestros días un poeta que, como Carlos Germán Belli, haya construido su obra con más rigor y coherencia ni con menos facilidad.

Su poesía es difícil, melodramática, de un narcisismo negro, impregnada de extraño humor, cáustica y cultísima. Está hecha de inconcebibles aleaciones: la métrica del Siglo de Oro y la jerga callejera de Lima, la sinrazón y el lujo del surrealismo y la sordidez de la vida de la clase media de una sociedad del tercer mundo, la nostalgia y el sueño de una existencia plebérica que se hace trizas al estrellarse diariamente con el desmentido de la experiencia y que, tercamente, se rehace por obra del deseo y de la imaginación para despedazarse otra vez, al primer choque con el fatídico principio de realidad.

Es una poesía para tiempos difíciles, como los nuestros, para sociedades en las que la vida del espíritu y la cultura parecen agonizar, sin grandeza, en medio de la indiferencia general. Nadie experimenta esta crisis más duramente que los poetas. Quedaron atrás los tiempos de la poesía de trompetas y cortesías, también los de la poesía de la revolución y el heroísmo, los del suspiro amoroso y hasta los de la pirotecnia verbal y la cuchufleta humorística. ¿Qué queda de ella, pues? Una constelación de fuegos fatuos que desaparecen antes de acabar de aparecer.

En ese horizonte desolado, una de las escasas supervivencias es esta obra grotesca y genial. Desafiando con deliberación, Carlos Germán Belli canta los tiempos idos, las malas rachas, gime de auto-conmiseración, lanza jeroglíficos, sarcasmos y esculpe acertijos y alegorías de un envejecimiento infernal que, como las máquinas de Tanguely o los famosos montes del refrán, paren ratones, bolitas de vidrio y a veces ni eso.

Es una poesía que debemos leer. Aceptando dejarnos maltratar por sus trabajados ripios, extraviándonos con docilidad en sus tortuosas metáforas, descifrando con paciencia y amor el sentido de sus selváticas alegorías. En esas hosquedades retóricas está retratada nuestra época y fustigada nuestra decadencia como en pocas obras artísticas contemporáneas. Nadie ha sabido encarnar con más estrafalaria originalidad que Carlos Germán Belli, el destino del poeta, en este momento sombrío, en que aparece llegada para la poesía la hora de la catacumba. Pero, si es capaz de producir en sus estertores, semejante canto de cisne, pese a los innumerables síntomas, acaso ella no sea mortal.

MARIO VARGAS LLOSA
importante escritor peruano de talla universal;
su última novela publicada es *La fiesta del chivo*.

LA FORMA SOCIOPOÉTICA SEGÚN CARLOS GERMÁN BELLI: UNA EVOLUCIÓN ARTÍSTICA



Con el peruanista italiano
Roberto Paoli. Lima,
setiembre de 1983.

Una breve revisión de los textos ensayísticos de Carlos Germán Belli (1) evidencia la importancia de la forma como concepto fundamental en su obra. En un texto íntimamente relacionado al tema, «Asir la forma que se va» (2), Belli habla de una «fe en la forma, no por el riesgo del vacío, sino por el puro placer de disfrutarla (Belli, *Asir la forma* 7). Belli publica este texto como prólogo al libro que lleva el mismo nombre el 8 de marzo de 1979 en una editorial peruana llamada *Cuadernos de Hipocampo*. La publicación pertenece a una colección llamada *El libro de las decenas*, cuyo plan consiste en ofrecer antologías personales de los poetas de «mayor importancia» (contraportada). Los poetas seleccionan diez poemas que consideren los más representativos de su producción. A modo de introducción, los editores piden a los poetas que reflexionen, en un prólogo breve, «acerca de las líneas de evolución, etapas, influencias, gustos, intenciones, y/o razones de elección en la tentativa por cercar la propia poética» (*Ibid*). Por eso, me interesa analizar el manifiesto que escribe Belli, reconocido como su «credo poético» (3), para desentrañar la idea clave del texto: la forma.

Belli destaca la preocupación con la forma social cuando habla, en el manifiesto mencionado, de la idea de lo nuestro: «Porque los cuerpos en que *moramos* también poseen una estructura donde se encuentran en perfecto orden y concierto los secretos órganos vitales» (Belli, *Asir la forma* 7, énfasis mío). La idea de lo nuestro hace hincapié en la idea del individuo como forma social que pertenece a una comunidad. Salazar Bondy capta la importancia de este elemento social en Belli, cuando dice que «[c]onfundir esta violenta protesta, llena de hostilidad y humor negro, con el juego estético, es no saber leer y estar sustancialmente imposibilitado para advertir en la obra de un poeta mayor como Carlos Germán Belli, *la presencia en carne viva, de la realidad de aquí y de ahora*» (Salazar Bondy, «Belli» en *El pesapalabras* 179). Así con Salazar Bondy empezamos a tener una idea de la relación entre forma social y forma poética que pertenece a la obra belliana.

Sin embargo, Belli mismo ha prestado mucha atención a la relación entre cuerpo humano (forma social) y arte (forma poética). Pensando en Rubén Darío, el poeta ha dicho que «los pilares del mundo sensible son el amor y la palabra en cuerpo y alma» (Belli, *El buen mudar* 9). Belli destaca aquí que su proyecto poético se caracteriza por un deseo de darle forma a través del «amor y palabra» al fondo temático que se trata del «mundo sensible». Por lo tanto, al combinar el elemento social con el afán poético, Belli se ubica ante una serie de obstáculos que requieren mucha atención por parte del lector/crítico para ordenar y definir.

Lo que se nota en su poesía es una elaboración continua de la forma poética y cómo ésta, a la vez, proporciona la fundación, 'los pilares', sobre la que la voz poética habla de la realidad humana; una realidad que es social y, por lo tanto, corporal. Por eso, y también como Rubén Darío, Belli parece siempre estar persiguiendo una forma que su estilo no encuentra. Así, hay que dedicarle atención a lo que Belli llama «el eterno retorno de las páginas predilectas, como un inesperado acto de regeneración» (*Ibid*). Estas páginas predilectas consisten en obras poéticas de tanto los versos libres de un Oquendo de Amat (sobre quien Belli escribe su tesis doctoral) como los clásicos de Daniel de Arnaut y de Petrarca. Veremos que la forma poética, entendida como estructura de versos (sea verso libre, sextinas de los trovadores o canciones de Petrarca), se elabora y se modifica a lo largo de la evolución poética de Belli.

Pero estas formas tienen valor en Belli porque comunican un mensaje, o como decía Darío, un «botón de pensamiento que busca ser la rosa» (Darío, *Poesía* 204). El elemento humano en la obra de Belli surge repetidas veces y se caracteriza por lo que el poeta escribe en otro ensayo: «He aquí que se siente que el fuego de la vida arde igualmente en el cuerpo verbal. Goce sensual, goce estético: el sexo unido indisolublemente al texto» (Belli, «El



Con sus hermanos Mario y Alfonso.

sexo en el texto». En: *El buen mudar* 20). Aquí se observa otra concepción de la forma; una que abarca la idea del ser humano como cuerpo social y sensual que se reproduce en el texto poético. Por lo tanto, arguyo aquí que en la obra belliana el concepto Forma (con mayúscula) tiene dos connotaciones básicas: la primera se refiere al género de la poesía mientras que la segunda se refiere al tema poético del ser humano como una forma corporal que existe dentro de una realidad social. Por lo tanto, para evitar una confusión en la poética de Belli, hay que analizar la interacción entre la forma social, que sirve como fondo temático de muchos poemas, y la forma poética, utilizada para desarrollar el tema. Esta interacción trata de un deseo de conocer «la ciencia del propio oficio» (Belli, «El feliz conocimiento» en *El buen mudar* 29); pues, como dice Belli, «el duelo resulta menos aflictivo si paladeamos el pan del conocimiento, aunque siquiera unas migajuelas» (*Ibid.*). El duelo de recibir golpes tan duros (que pertenece a la realidad peruana, sobre todo en la realidad representada poéticamente -Vallejo (4)-), para Belli, se mejora con el conocimiento intelectual. El ser humano, como forma corporal, sirve como tema principal en la poesía belliana. Propongo estudiar el desarrollo de este tema a través de las siguientes categorías: primero, en los poemas tempranos, de 1960, se ve un cuestionamiento de la forma social, hecho a través del verso libre; segundo, durante otra etapa (1970-1980), se nota la parodia (el llamado 'plagio', término de Belli) de la forma poética, clásica para desarrollar la realidad social; y, tercero, en los últimos poemas (1980 a hoy), se observa la poesía como forma que permite al ser humano escapar-se de su realidad social.

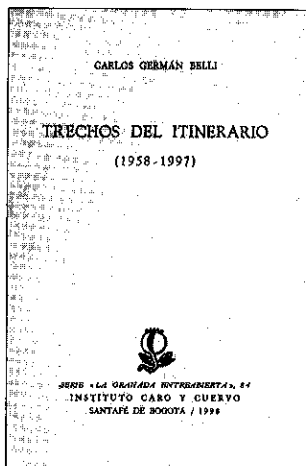
La interacción socio-poética se destaca a lo largo de la trayectoria de Belli por una exploración del espacio interior que se desconoce. La primera categoría que analizo desarrolla el proceso de cuestionamiento que el deseo de saber impone al sujeto poético. Uno de los primeros poemas de Belli trata esa idea: «¿Por qué me han mudado/ del claustro materno/ al claustro terreno,/ en vez de desovar-me/ en agua o aire o fuego»? (Belli *¡Oh hada cibernética!* 29). Este poema emblemático inicia el libro *¡Oh hada cibernética!*, publicado en Lima, 1962, y

hace resaltar el tema del sujeto humano en la sociedad. La voz poética se convierte en la materia prima tanto de la madre como de la tierra. La palabra 'claustro' enfatiza la preocupación con la forma en cuanto especifica un límite determinado. Intenta indagar la razón de su forma social, la de un cuerpo humano, en comparación a otras posibles formas: el agua, el aire, o el fuego. Volviendo al ensayo «El sexo en el texto», se nota la preocupación belliana por borrar las divisiones entre la forma social y la poética: «La literalidad y la carnalidad son una misma cosa, desapareciendo las fronteras entre el verbo y la masa de carne y hueso (como aquella de Darío); y, consecuentemente, entre cuerpo y forma, entre alma y contenido» (Belli, *El buen mudar* 21). Definido por el poeta mismo, vemos que forma es igual a cuerpo. Además, al unir la literalidad con la carnalidad, Belli define la forma poética como una que encapsula ese contenido social dentro del «alma» del poema. De nuevo, lo importante es notar la interacción entre la forma social (tema poético, fondo) y la forma poética (decisión genérica determinada por artista).

El verso libre usado para investigar y cuestionar la idea de lo corpóreo pertenece a los poemas que escribe Belli en esta etapa temprana. El libro *Dentro & Fuera* (de 1960) establece la idea de forma desde el título mismo: destaca la existencia de un límite que separa lo que es interior con lo que es exterior. La obra cuestiona la idea de materia ubicada dentro de un espacio que se observa por la superficie. En el poema «Los contenidos», por ejemplo, se nota esa interrogación:

*Una sopa por qué contiene porciones pescado
en lugar de porciones ave
un lingote por qué contiene porciones plomo
en lugar de porciones cobre
un hombre por qué contiene porciones gómez
en lugar porciones lópez (38)*

El poema cuestiona la realidad interior de diferentes objetos en relación a su uso social. La voz poética pondera la comida que se come destacando las normas dietéticas de la comuni-



dad que pone pescado en su sopa en vez de aves. Luego, se analiza otra forma simple, la del lingote, para cuestionar una vez más la idea de los contenidos. Cuestionar los contenidos destaca lo frágil que es la exterioridad de la materia. Además, un poeta que intenta desconstruir la forma, como hace Belli aquí, destaca la inestabilidad del signo cultural. La última indagación de la forma lleva esa consecuencia a su fin lógico. Si las cosas se basan en convenciones, ¿por qué

el papel del ser humano no? Un señor Gómez vale tanto como un señor López, y por lo tanto uno no debe tener más valor que el otro. Sin embargo, el sufrimiento que presenta Belli por culpa de los «hórridos amos» (5) presenta otra realidad social que no adhiere a la lógica que acabamos de ver.

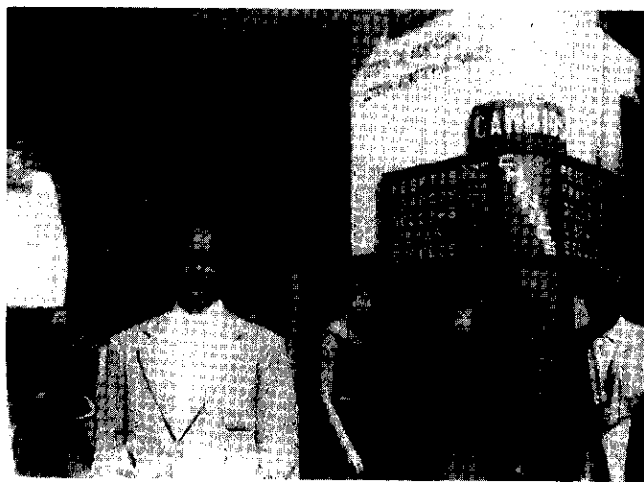
En varias oportunidades, Belli comenta la elección del género de poesía. Ya vimos lo que Belli llama «el eterno retorno de las páginas predilectas» como inspiración a su obra e indica que estas páginas consisten en los grandes poetas. Explica su fascinación con las formas clásicas de la poesía: «Esta porfía estilística será en mí el mejor estímulo para la imitación, copia o plagio (quizás todo sea una sola cosa), que, en resumidas cuentas, derivará en la rara pretensión de poseer, en la palma de la mano, la inmensidad de las sextinas de Arnaut Daniel y de las canciones de Petrarca; y, aunque fuera un instante, vivir la eternidad de uno y otro» (Belli, *El buen mudar* 10). El linaje, cuestionado por Belli en su obra, recibe constantes reevaluaciones intelectuales por un poeta que quiere insertarse en una tradición. El anegarse en esa tradición, sin embargo, demuestra una posición frente a ella que se caracteriza como parodia. Guillermo Sucre habla de la parodia en la obra de Belli y muestra que «[s]e trata, por supuesto, de una salida irónica: el formalismo de una sociedad petrificada y solemne, desenmascarada a través de las fórmulas del lenguaje mismo, que esa sociedad adorna» (Sucre, «El antiverbo y la verba» en *La máscara* 269). Belli utiliza las formas canónicas, la sextina y la canción de Petrarca, para romper con las normas sociales basadas en tautologías.

En «La sextina de los desiguales» Belli hace una parodia de la sextina para destacar que el mensaje social se construye a través de la tautología. La sextina sirve muy bien para este tipo de elaboración porque es de «composición rigurosamente fijo» (Baehr, *Manual de versificación* 354). La sextina se compone de seis estrofas y un envío. La rima consiste en utilizar las mismas palabras finales para cada estrofa, asegurando variar el orden de acuerdo a las reglas poéticas. En esta sextina, el sujeto lírico utiliza el orden de la sextina para contemplar la sociedad en la que se encuentra:

*Un asno soy ahora, y miro a yegua,
bocado del caballo y no del asno,
y después rozo un pétalo de rosa,
con estas ramas cuando mudo en olmo,*

*en tanto que mi lumbre de gran día,
el pubis ilumina de la noche.* (Belli, *Sextina y otros poemas* 61).

La primera línea establece la idea de inferioridad: el asno observa algo no suyo sino «del caballo». El amor que se imagina entre un caballo y una yegua no puede existir. El tema de injusticia se ve no solamente con la yuxtaposición de asno y yegua sino con la de olmo y rosa, y también la de la iluminación diurna del pubis y la oscuridad de la noche. Cada oposición crea el marco en el que el sujeto lírico analiza su realidad injusta. Sin embargo, la sextina, con la repetición obligatoria de las palabras finales, desarrolla la oposición a través de cada estrofa. Es decir, las palabras claves (yegua, asno, rosa, olmo, día y noche) forman el nexo que aguijonea la exploración de la inferioridad del sujeto lírico. Por lo tanto, se ve que Belli no hace una simple imitación de tipo «plagio» sino desarrolla una parodia bastante elaborada que sirve para criticar las convenciones sociales. Se ve, entonces, que el sujeto lírico examina la injusticia social relacionada al amor utilizando una forma poética que repite las mismas palabras tal y como las normas sociales se repiten, tautológicamente, hasta entrar en la subconciencia como «natural».



En Tànger, 1954.

La tercera categoría que analizo aquí se distingue por lo trascendental que se torna la forma socio-poética. Con esto no quiero decir que Belli evita la forma poética: todavía utiliza estructuras clásicas como las canciones de Petrarca y continúa el desarrollo del tema social. La diferencia que se nota en esos poemas, fechados la mayoría entre los 80 y los 90, es una independencia poética caracterizada por la posibilidad de ir más allá de la forma socio-poética.

En *Asir la forma* Belli muestra una preocupación con el tiempo que se resume con la idea de «forma que se va». También, el uso de las sextinas por Belli produce una sensación de unión temporal cuando el poeta posee las formas poéticas de los trovadores catalanes «en la palma de la mano». En «Caudillo de mí mismo», del libro *En el restante tiempo terrenal* (de 1988), Belli recurre al tema del tiempo:

*Yo caudillo al fin de mi voluntad
y el tiempo entero en una sola cosa
en beneficio del tesoro íntimo* (Belli, *En el restante* 9)

Después de una búsqueda que empieza con un cuestionamiento de su ser en el mundo, el sujeto poético logra encontrar el tesoro íntimo que pertenece al ser humano en control de sí mismo. El sujeto poético es su propio caudillo, a diferencia de ser un súbdito del «hórrido amo». Proclama su independencia del contexto social, lo que le permite experimentar el tiempo histórico a través de un solo evento: su autoconsciencia. Luego, el sujeto poético destaca la libertad ganada como factor motivador de su inspiración poética:

*el paso adelante gobernado
por el ocio fecundo cuando llegan
las horas de la plena libertad.*

El paso adelante, antes gobernado por el tiempo, ahora se gobierna por el ocio, estímulo clásico-renacentista. La forma poética sigue versos endecasílabos con rima libre; sin embargo, el símbolo de la forma social se libera aquí, lo que le permite trascender sus límites y llegar a un nuevo claustro, libre y amorfo:

*entre las migas y la suave paja
del lugar en que reside,
que a la vista parece
retrato del Edén recuperado.*

El sujeto poético se instala en un claustro nuevo, ni terreno ni materno sino poético. En él puede sentirse libre de las convenciones sociales:

*que nunca nada sobre allí ni falte
en este punto donde cielo y tierra
se juntan hasta ser similar reino.*

La unión de los reinos permite concebir de una eliminación de lo anterior y lo exterior (la idea de *dentro y fuera*) que vimos en sus primeros poemas. En el nuevo espacio, simplemente poético, la voz liri-



*Con Martha Canfield, Silvia Lafuente y otros
intelectuales en una librería de Florencia.*

ca siente libertad para expresarse sin fijarse en las normas de su amado y odiado medio ambiente (6). En el Edén poético se puede experimentar la posibilidad de un «rojo sol de la medianoche», simplemente por haberlo imaginado. Las formas sociales se han sujetado a la voz lírica ahora no se presentan como obstáculos, ya que puede ir más allá de ellas a un lugar edénico, perfecto para la creación artística.

El manejo del concepto de la forma requiere mucha atención en la obra de Carlos Germán Belli por su complejidad y sutileza. El concepto tiene un valor polivalente que abarca tanto un sentido de la forma poética visto en las sextinas y versos endecasílabos, como uno de la forma social. La forma social sirve como materia prima para la poesía de Belli. Este trabajo presenta una pequeña introducción a la evolución artística de la forma en Belli que merece más atención crítica para poder entender la complejidad artística de uno de los grandes poetas del siglo XX.

NOTAS

(1) Una recopilación bastante completa se encuentra en *El buen mudar*. Perú: Editorial Perla, 1987.

(2) La influencia de Rubén Darío en el pensamiento de Belli es fundamental, como evidencia el título de este manifiesto. Pues, *Asir la forma que se va* produce ecos del poema famoso Rubén Darío «Yo persigo una forma».

(3) Cristine Legault, refiriéndose al texto *Asir la forma que se va*, ha dicho lo siguiente: «no cabe duda que el texto aprehendido como cuerpo, un cuerpo no de carne, mas de letras, como confirma el mismo Belli en 'Asir la forma que se va', su credo poética» (Belli *Acción de gracias* contraportada).

(4) James Higgins reconoce ese enlace entre Belli y Vallejo. En su libro *The Poet in Perú*, Higgins coloca a los poetas en la categoría de «Poesía de alienación».

(5) La referencia viene del poema «Sextina Primera», dedicado a Mario Vargas Llosa, del libro *El pie sobre el cuello*, 1964. Reproduzco aquí la primera estrofa:

*Ya sordo, manco, mudo, tuerto, cojo,
con el chasis yo vivo de mi cuello
bajo el tollizo pie del hórrido amo,
y junto aun al estrecho fiero cepo,
que pusiere entre cardos mil el hado
amortiguar del orbe el fértil ocio;*

El tema de opresión social es obvio. El «hórrido amo» será un símbolo central en la obra de Belli, junto con otros analizados por Paul Borgeson en «El sistema simbólico de Carlos Germán Belli: Expresión pública de un discurso privado». *Los Talleres del Tiempo: Versos escogidos de Carlos Germán Belli*. Madrid: Colección Visor de Poesía, 1992; pp. 9-20.

(6) En una entrevista que tuve con Belli el 20 de agosto de 1998, el poeta me explicó que su relación con el Perú siempre se ha caracterizado por una relación de «amor y odio».

JONATHAN CARLYON
ejerce la docencia en
University of Connecticut

CARLOS GERMÁN BELLI: ESE RICO AMANUENSE DEL PERÚ



Con el poeta griego Tasos Denegris.

EN LA OBRA DE Carlos Germán Belli confluyen dos códigos poéticos: el del manierismo barroco y el de la modernidad. Estos códigos se actualizan en los distintos niveles de cada poema, pero se perciben con mayor claridad en la sintaxis y en el léxico. El hablante belliano, por su parte, se configura como personaje

inferior a los demás, autodesignándose de manera degradante o anhelando convertirse en elemento infrahumano o incluso no humano del todo. Ajena sin embargo a la prédica proselitista, su poesía devela las herramientas de la alienación y de la cosificación del ser humano, de un modo mucho más eficaz y desgarrador que la poesía del voluntarismo socializante. Por ello, la caracterización propuesta por Mario Benedetti, al afirmar que Belli se encontraría en un «cepo metafísico», me parece sólo parcialmente adecuada. Cepo sí, pero ni su «prole», ni el Fisco, ni los «peruanitos», ni los amos, ni su tullido hermano Alfonso — omnipresentes en los poemas— tienen nada de metafísico.

La audacia de Carlos Germán Belli consiste en asumir la tradición hispana del clasicismo y del neoclasicismo —de preferencia la más fosilizada y retorizada— de un modo tan radical, que tanto puede provenir de una actitud *naïf* como de un desprecio total por el canon vigente. En un período en que la poesía hispanoamericana privilegiaba sólo el presente inmediato con el instrumento del lenguaje conversacional, quién si no Belli se habría atrevido a nadar contra la corriente poniendo en escena a remotos pastores, zagales o mayores y a personajes llamados Anfriso, Tirsis o Cloris en medio de paisajes obsoletamente bucólicos. Pero Belli no se detuvo ahí, porque en sus textos conviven, ya pacíficamente, ya «belli-cosamente», el culteranismo de los Siglos de Oro y el habla viva de «Lima la horrible», con sus «hasta las cachas», sus «bofes» y sus «descuajaringándose». Un híbrido, claro está, en el que también entran en juego palabras que connotan modernidad «cibernética», «supersónico» o «plexiglás», junto a otras que asociamos con lo anticuado: «robre», «cier-

zo», «doradas aras». Lenguaje acumulativo, tan descaradamente artificial, que termina por romper la barrera de los códigos para ingresarnos en una nueva dimensión.

Se ha dicho que toda formalización artificiosa del poema es un obstáculo que impide el acceso del lector a sus niveles emotivos; pero,

curiosamente, eso no ocurre en el caso de Belli. Y no ocurre, porque el lector no percibe los mecanismos retóricos de su poesía como meros adornos o decoraciones, sino como síntomas de un estado patético del hablante, que alienado y «apachurrado» por «los de arriba», resuelve refugiarse en un sistema poético que justamente por estar codificado desde hace siglos, le ofrece la seguridad de pertenecer a un orden inmutable: a una edad dorada de la palabra y de la existencia humana. Pero ahí mismo emerge la tensión dialéctica, porque ese lenguaje inevitable, el de la modernidad acuciante, que es su vivencia y su contingencia, clama y reclama su lugar en el texto, hasta lograr entreverarse en él como una mala conciencia. A Belli, refugiado en el ayer, le penan los fantasmas de su presente, sólo que en este caso se trata de fantasmas de carne y hueso.

Más allá de las vanguardias y de las retaguardias, el discurso de Carlos Germán Belli es una nítida y eficaz representación de lo posmoderno, con sus pastiches, que él denomina «plagios», y con su nivelación de los lenguajes de las llamadas altas y bajas culturas; pero, por sobre todo, la poesía de «este pobre amanuense del Perú» es riquísima expresión del deterioro que roe y corroe el linaje de los marginados mientras sueñan despiertos con un mundo mejor.

ÓSCAR HAHN
reconocido poeta
y crítico chileno, autor de
Arte de morir, Mal de amor, etc.

LA ESTRUCTURA
PETRARQUISTA DE LAS
CANCIONES DE CARLOS
GERMÁN BELLI



Leyendo en el Teatro Central de Bogotá.

En una entrevista que aparece en el libro de Cánepa titulado *Lenguaje en conflicto* Belli afirma que el petrarquismo es algo que le obsesiona: *Me he aficionado más por la sextina y por la villanela. ¡Ah! y por las canciones del Cancionero de Petrarca que he imitado sistemáticamente en los últimos 5 o 6 años. En realidad mi trabajo es artesanal. Debo confesar que obro a través de ideas fijas. Estilísticamente me obsesiona Petrarca, pero solamente a nivel de estructuras, a nivel formal. Trato de calcar la silueta de sus canciones. Tomo la de menor número de versos y paulatinamente aumento los versos, alargando el poema, siempre dentro de una estrategia de escritura.* (Cánepa 213).

Esta declaración es curiosa. Ninguna de sus canciones es rimada de manera petrarquista en sentido estricto. La mayoría de las canciones de Petrarca tienen dos melodías y dos esquemas de rimas. Ninguna de las canciones de Belli tiene rimas con dos partes iguales (*pièdi*) y una distinta (*sirima* o

lauda). Lo que sí tienen a veces es un *commiato* final en el que se valoriza la canción, pero cabe preguntarse si este elemento justifica que llamemos a sus canciones «petrarquistas». ¿En qué consiste entonces la obsesión «formal» o «a nivel de estructuras» de Belli por Petrarca? ¿Cuál es la estilística de la poesía de Petrarca que obsesiona a Belli? ¿En qué sentido «calca» Belli la silueta de las canciones?

¿Cómo calca la estructura petrarquista Belli? Belli sugiere la respuesta en la entrevista aludida; esta respuesta también fue sugerida en otra ocasión. John Garganigo, durante la conferencia *Contemporary Latin American Poetry: Wor(l)ds of Change*, me sugirió que al componer sus canciones Belli copiaba físicamente la estructura de las canciones de Petrarca (1). Ahora explico lo que entiende Belli por «estructura» en esta cita. Subsano el vacío que mi suspicacia crítica impidió reconocer a pesar de las instrucciones del propio Belli y de Garganigo. La explicación es simple, sus implicaciones complejas.

Belli calca la estructura de las canciones de Petrarca reproduciendo el número de estancias, de versos (y su longitud) e incluso el *Commiato*, pero no las rimas. Como ejemplo consideremos «El ansia de saber todo» el primer poema de *Canciones y otros poemas* (en adelante *CP*). He colocado los versos de arte mayor en números romanos y los de arte menor en números arábigos:

		verso longitud (en sílabas)
Este seso que vergonzoso va	1	X (agudo)
rodando por la esférica corteza,	2	XI
que ni una vez siquiera	3	7
ascender pudo a la celeste bóveda	4	XI
ahora desde la corporal cárcel	5	XI
mira con infinita envidia siempre	6	XI
el don alado ajeno,	7	7
lejos como la luz de las estrellas;	8	XI
y aunque ya poco tiempo por delante,	9	XI
a lo menos alguna vez volar	10	X (agudo)
entre aquellas montañas empinadas	11	XI
de antiguos libros de la ciencia humana,	12	XI
y saber qué es un triángulo equilátero;	13	XI
pues la caducidad	14	7
en el vientre se esconde de un gusano,	15	XI
mientras éste vacila	16	7
si carcome los libros finalmente,	17	XI
o bien al lector lerdo sin remedio (<i>CP8</i>)	18	XI

Ahora comparemos la estructura de esta estancia con la canción de Petrarca que comienza: «l'vo pensando, e nel penser m'assale»:

		verso longitud (en sílabas)
l'vo pensando, et nel penser m'assale	1	XI
una pietà si forte di me stesso	2	XI
che mi conduce spesso	3	7
ad altro lagrimar ch' i' non soleva:	4	XI
chè vedendo ogni giorno il fin più presso,	5	XI
mille fiate ò chieste a Dio quell'ale	6	XI
co le quiai del mortale	7	7
carcer nostri'intelletto al Ciel si leva	8	XI
Ma infin a qui niente mi releva	9	XI
prego o sospiro o lagriamar ch' io faccia;	10	XI
et cosi per ragion conven che sia,	11	XI
chè chi pssendo star cadde tra via	12	XI
degno è che mal suo grado a terra giaccia	13	XI
Quelle pietose braccia	14	7
in ch' io mi fido veggio aperte ancora,	15	XI
ma temenza m'accora	16	7
per gli altrui esempli, et del mio stato tremo,	17	XI
ch' altri mi sprona et son forse a l'estremo (2)	18	XI

Nótese que el número y la longitud de los versos es casi igual no sólo en las estancias (como se designa a las estrofas en las canciones) sino en el *Commiato*:

COMMiato DE BELLI

	verso	longitud
	(en sílabas)	
Canción, si bien en las postrimerías,	127	XI
y hasta ahora jamás	128	7
ni diestra pluma ni ilustrado el numen,	129	XI
que te procrean en el vasto mundo;	130	XI
mas de tu padre cuan diferente eres,	131	XI
y menester no tienes	132	7
ni de alas ni tentáculos ni ramas	133	XI
que acá te basta honrar	134	7
la infelice memoria del perito	135	XI
en la más pura nada. Sea así (CP 11-12)	136	XI

COMMiato DE PETRARCA

	verso	longitud
	(en sílabas)	
Canzon, qui sono ed ò 'l cor via più freddo	127	XI
de la paura che gelata neve,	128	7
sentendomi perir senz' alcun dubbio,	129	XI
chè pur deliberando ò vòlto al subbio	130	XI
gran parte omai de la mia tela breve;	131	XI
né mai peso fu greve	132	7
quanto quel ch' i' sostengo in tale stato	133	XI
che co la Morte a lato	134	7
cercò del viver mio novo consiglio,	135	XI
et veggio 'l meglio et al peggior m'appaglio	136	XI

Además de las coincidencias de longitud de verso, y la similitud entre estancia y commiato cabe señalar que los poemas tienen el mismo número de estrofas, o sea siete estancias y un commiato final (3). Belli, en la breve prosa con que abre sus *Canciones y otros poemas*, «Asir la forma que se va» explica su «fe en la forma (...) por el puro placer de disfrutarla». Esta fe, según dice Garganigo, «le ayuda a enfrentar su mundo» (196) (4). Belli trata, por lo tanto, de mantener la estructura de la longitud de los versos de las canciones de Petrarca para disfrutarlas.

Belli intenta este experimento con la estructura de las canciones de Petrarca en muchos de sus poemas.

La entrevista del libro de Cánepa, con la que se abre este ensayo ocurre el 14 de mayo de 1984; en ella Belli dice que ha imitado sistemáticamente a Petrarca en sus canciones por cuatro o cinco años. Los parámetros que imponen estas fechas indican los poemas que aparecen de *En alabanza del bolo alimencio* (1979) en adelante. Existe una «Canción primera» en *Sextinas y otros poemas*, pero no sigue a Petrarca de la manera señalada (6). Cabe señalar que esta tendencia a imitar estructuralmente a Petrarca, aunque iniciada en *Ab*, puede vislumbrarse no solamente por la presencia de la primera canción de Belli sino en las propias sextinas. Recuérdese que la sextina es adoptada por Petrarca, como lo fueron las canciones, y eso ayuda a difundir y popularizar esa forma. Además, la sextina es

descendiente, de acuerdo con Davidson (19), de la *canso rondada* provenzal, y se le puede considerar un tipo de canción.

La breve introducción en prosa en *CP* está muy bien titulada «Asir la forma que se va». La forma (como música) viene escapándose desde la época de Dante (7). En su *De Vulgari Eloquentia* Dante busca sustituir el hábito de acompañamiento musical de las canciones, como ocurría con el francés y el provenzal, con «una distribución ajustada de acentos y rimas», según Segura Covarsí (p. 39). Belli busca la distribución ajustada de sílabas y/o número de versos en un considerable número de sus composiciones, aunque no la rima. En poesía, salvo algunas excepciones, se ha perdido el interés por la melodía musical definida por los esquemas de rimas dentro de cada estancia. Pero Belli, al menos, continúa experimentando con el ritmo —entendido aquí como la disposición de los versos por

número de sílabas y acentos— de las canciones de Petrarca. En este contexto se puede entender que los «cojuelos versos / de pies descalzos por ser tan deformes, / sin poder seguir la cadencia suave» (CP 44) se refiere a la ausencia de las rimas en las canciones de Belli y a su estilo «áspero».

En cuanto a la imitación de las estancias y su número incluyendo el *commiato* (sin tener en cuenta la rima), se puede afirmar que Belli imita más a Petrarca que Garcilaso y otros poetas del Siglo de Oro español. Por ejemplo, Garcilaso, en «Si a la región desierta, inhabitable,» (Canción primera) duplica la estructura de número de estancias. La otra canción en que Garcilaso copia la estructura de Petrarca es *Nel dolce tempo de la prima etade*. Garcilaso duplica en este caso el número exacto de estancias, la rima y el *commiato* de esta canción primera de Petrarca en su canción IV: «El aspereza de mis males quiero». Hay otros poemas de Garcilaso donde se sigue a Petrarca «a nivel de estructura» pero en ninguno de ellos se le sigue tan de cerca como lo hace Belli en los poemas señalados. (8)

Dos de las canciones que Belli calca, «*Verdi panni sanguigni, oscuri o persi,*» y «*S' i' 'l' dissì mai, ch' i' vegna in odio a quella,*» serían consideradas provenzales en vez de petrarquistas, pero esas diferencias se basan en patrones de rima y por lo tanto no se notan en la imitación «estructural» de Belli. Otras son llamadas canciones hermanas o *Sorelle* —en italiano (Segura Covarsí, 52). Dos de ellas son las canciones XIII y XIV, pero en este caso Belli imita sólo una de ellas: «*Chiare, fresche, et dolci acque,*» y por lo tanto no hay «hermandad» de este tipo en las canciones de Belli.

Entre las imitaciones «a nivel de estructura que Belli hace de Petrarca hay dos canciones que no tienen *commiato*. Una de ellas omite este elemento porque termina cada una de las estancias con la primera línea de poetas admirados por Petrarca (Segura Covarsí, 54). La otra es «*Mai non vo' più cantar com' io soleva,*» pero, según Segura Covarsí, no se trata, por su contenido, de una canción sino de un *motto confetto* o una canción *frottolata*, tal vez por eso no sea imitada. Belli imita, sin embargo, la canción sin *commiato* que es más obviamente intertextual: «*Lasso me, ch' i' non so in qual parte pieghi.*» El último verso de cada estancia (estrofa) en este poema, salvo el último, es atribuido a un predecesor famoso de Petrarca: Arnaut Daniel, Guido Cavalcanti, Dante, Cino de Pistoia. En el último verso del poema Petrarca cita su poema XXIII: «*Nel dolce tempo de la prima etade.*» Se puede leer en esto que Petrarca se considera la culminación de esta tradición.

En la declaración inicial con que se abre este ensayo Belli dice que Petrarca le obsesiona sólo a nivel de estructura, pero hay otros aspectos petrarquistas de su obra que están ligados a las formas poéticas. Uno de ellos ha sido identificado por Borgeson (70-71): entre los «elementos simbólicos» el último que describe este crítico es el de la presencia ausencia de los interventores. En su opinión los interventores determinan el valor positivo-negativo de la condición emotiva del hablante belliano. En el *Canzoniere* de Petrarca esta condición emotiva recibe su signo de la misma manera. En la canción primera, por ejemplo, el hablante poético es transformado, como en los mitos de Ovidio, en cisne, estatua o laurel por



Belli con Carmela y sus hijas Pilar y Mariella.

su «interventora» (Laura) y sólo ella es capaz de volverlo humano nuevamente. Esta dependencia psicológica representada por mutaciones del aspecto físico del hablante poético, que remiten a Ovidio, indica el valor de las «formas» poéticas, heredadas del provenzal y del francés, con las que se intentó invocar la piedad de su dama.

La función de las formas poéticas de Petrarca es sacerdotal porque, como en la misa, se busca reanimar una narración «sagrada» con fórmulas consagradas. Pero a diferencia de las ceremonias cristianas las formas pre-existentes que se repiten en este caso provienen de la tradición provenzal-francesa que Dante rechaza en favor de la *terza rima*. Petrarca junta las formas pre-existentes asociadas al año litúrgico cristiano (como la pascua) y pagano (como el inicio de la primavera) porque con ellas quiere invocar la piedad de Laura que se comporta, de acuerdo con el hablante, con un capricho característico de diosa pagana. Petrarca disloca la centralidad de la vida, pasión y muerte de Cristo para la historia personal del hablante y coloca en su lugar un centro mudable: la historia de su amor por Laura. Al hacer uso de la forma para su liturgia pagana la poesía de Petrarca incluye el tema de la imposibilidad de significar.

Dante había tratado de incorporarse a la tradición poética, que seguirá Petrarca, dándole a sus estrofas una función profética en que se refleja su visión religiosa junto con la política de los Güelfos blancos. La introducción de la *Terza rima* en la *Divina Comedia* es parte del proyecto de Dante que corresponde a la nueva profecía (Waller 31-32). La nueva profecía, en la visión dantesca, merece una nueva estrofa trinitaria y el encadenamiento de la *Terza rima* en grupos de tres es un elemento más que permite que el plan divino sea reflejado en la función estrófica de la *Divina Comedia*, incluso en el *Infierno*. Para Dante las nuevas y variadas expresiones, texturas e invenciones estróficas le ayudan a permitir y justificar su proyecto. En el caso de Petrarca ocurre lo contrario; sus estructuras estróficas, aunque él las haga famosas, no son originales (Waller 38) y solo están consagradas en el uso; o sea, como dice Belli, en el placer de disfrutarlas. La precariedad y disolución del poder de las formas asociadas al ritual de re-vivir o re-animar una historia de la que los lectores deben ser informados y sólo después persuadidos y en la que no tienen fe, junto con el comportamiento «pagano» de su intercesora, nos hace pensar que la poética de Belli, al igual que Petrarca, está devaluada con respecto a Dante.

En el caso de Belli las estructuras estróficas ni son originales ni son hechas famosas por el autor, y el poder de la dama intercesora es postergado aún más que en Petrarca. En el *Canzoniere* la dama transforma al hablante en los objetos de su deseo siendo el ejemplo más obvio el de su transformación en el «laurel» en la canción primera. La intercesora de Dante, en contraste, es benigna, aunque a veces terrible, y conduce al personaje-protagonista a la visión divina transformando el entendido del peregrino de manera que comprende más mientras más avanza en su viaje por el *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*. Belli está más lejos de entender y su viaje no tiene una dirección específica, y menos aún guías, como el de Dante. Está más cercano a Petrarca porque su intercesora no lo guía pero también se distancia un paso más porque el hablante belliano ni siquiera accede al contacto transformativo que sufre Petrarca:

*Y cuando más tu diestra procuraba
tanto más te alejabas
entre las nubes, hacia el lado opuesto* (SH 60)

Hay muchas imágenes en que la voz poética de Belli queda transformada, pero cuando se refiere a su intercesora, la transformación está ausente. La identificación del poeta como yedra, cohombro (ambas plantas trepadoras) u olmo, por ejemplo, se repite a lo largo como imagen de la unión deseada, pero la transformación añorante no se debe a una intervención. La intercesora tampoco lo transforma de «amante» en gran poeta, la voz no deja de sentirse «segundón» y sus características «carencias», que Cornejo Polar (216) llama el «cojito» belliano, no contienen una «voluntad» que lo guía y castiga. Incluso en su nueva vena optimista, identifica en algunas composiciones de los libros recientes de Belli, se presenta como «amo de sí mismo» donde su deseo de «amor cabal» comienza a realizarse y donde ha concluido el maltrato y la sujeción (Cornejo Polar 255).

Para Dante la *terza rima* es un elemento más, subordinado a otro. La *Divina Comedia* es una alegoría «...no de 'esto por aquello' sino de 'esto y de aquello', de este sentido y de aquel sentido simultáneamente...» (Walter p. 30) (9). El sentido de los cantos de Dante es capaz de aceptar simultáneamente múltiples significados arreglados jerárquicamente que reflejan una confianza inmanente dentro del medio poético y fuera de él (en el mundo). Se trata aquí de una fe en que Dios y su palabra sostendrán al poema. En Petrarca se parte de la conciencia de un defecto intrínseco del propio discurso. En el soneto 49, por ejemplo, se admite que lo mejor que puede lograrse es que sus palabras no mientan. Lo que no quiere decir que digan la «verdad» (10). Si para Dante hay una relación directa entre las palabras y la verdad, en Petrarca esta conexión está en crisis. La diferencia radica en el valor de la amada en ambos poetas. En Dante se le concede valor positivo a Beatriz (su «interventora») pero ésta no está solamente en

función de su deseo. En Petrarca sólo la amada interventora justifica su esfuerzo poético, y el texto responde a su propio deseo. El poeta no puede sostener las alegorías de un poema a otro a lo largo del *Canzoniere*.

El deseo de Belli es petrarquista y también lo es su uso de las formas poéticas, del valor de la amada, de la relación entre las palabras y la «verdad». Por eso, en la «aplicación» del «sistema simbólico» del que habla Borgeson nos encontramos con que los significados se deslizan:

Lo que sí sucede es más sorprendente: la mera sugerencia de hambre (o saciedad) [en la «Sextina de los desiguales»] se trasmuta en otro juego del deseo omnívoro del yo-hablante: la sexualidad afirmada en la sorprendente imagen del «pubis [...] de la noche». Noche, pues, es mujer; asno es el yo masculino; este mismo yo, es a la vez día, y el poema entero se pone en rápido y hasta vertiginoso movimiento. (Borgeson 73)

Los signos en rotación evaden las jerarquías de significantes

porque no tienen un centro ni una voluntad benigna como con la «interventora» de Dante. El deseo «omnívoro» de Belli, como el de Petrarca, proyecta alegorías de «esto y de aquello», pero incluso la conciencia de que la interventora es caprichosamente pagana se ha perdido. Con la pérdida de la intervención de una voluntad que le es «ajena» u «hostil» a sus deseos y lo castiga, Belli le da un doblés más al petrarquismo: la interventora no participa y la notamos principalmente cuando se aleja o cuando ejerce su influencia en otros seres como las plantas.

Tanto en Petrarca como en Belli nos hallamos frente a un discurso consciente de ser defectuoso en el que se ejercita la posibilidad de significar de manera litúrgica. La ceremonia de las formas evocativas, es por el placer de disfrutarlas. Belli se autoimpone límites de formas poéticas y de campos semánticos como una manera de indicar la imposibilidad

de significar. En este sentido, las limitaciones han sido elogiadas por la crítica en general, ya que van asociadas a yuxtaposiciones sugerentes. El «hada cibernética» y el «robot sublunar», por ejemplo, subrayan rasgos generales del contraste entre la era espacial atómica y el universo pre-copernicano. Tanto la visión tolemaica y la informática son anacrónicas en los países latinoamericanos porque en ellos coexisten, se repiten y se reformulan aspectos de estas visiones; pero sólo de forma fragmentada y hasta inconexa. El hablante belliano vive frustrado por las imposibilidades del mundo jerarquizado tradicional y su alineación frente al mundo tecnológico y ninguno de éstos es por sí sólo capaz de expresar su situación o su desesperación.

La vigencia de estos contrastes anacrónicos yuxtapuestos fue elogiada en general, aunque relativamente pronto surgieron algunas críticas. Por ejemplo, Abelardo Oquendo escri-



*Poeta Carlos Germán Belli
en Amsterdam.*



Con sus padres y hermano en el Consulado del Perú en Amsterdam, julio de 1933.

be una reseña para *El Comercio* de Lima de *Sextinas y otros poemas* en 1970, y lo mismo hace Higgins en el último párrafo de la sección sobre Belli en el libro de *The poet in Perú* de 1982; ambos discuten el agotamiento del registro belliano. Higgins (64) interpreta la predilección persistente de ciertas imágenes y palabras como «falta de rigor artístico» y Oquendo señala que *Sextinas y otros poemas* tiene menos fuerzas que colecciones anteriores porque resulta reiterativo y porque en su «nueva visión» el lenguaje belliano ha dejado de ser evocativo:

En los poemas donde la nueva visión se manifiesta, el lenguaje sigue siendo el antiguo lenguaje pero ya no dice, como antes, mucho más de lo que las meras palabras por sí mismas significan.

La crítica más reciente, como se vio con Borgeson, ha dejado de lado la caracterización de la obra belliana como una «coyuntura difícil». Se retoma aquí porque el uso limitado de registro y de formas es parte de una poética cuyo tema es la imposibilidad de significar y la posibilidad de disfrutarlas a pesar de todo:

Es el incomparable tesoro que el hombre trajo en su éxodo, y aunque expulsado de la morada original, retornará después allí por la intercesión de Beatriz y Laura (BM 20).

Aunque efímera en la evocación la «intercesora» y los otros elementos reiterativos que tienen para Belli poderes superiores al propio azahar (BM 20). Las «estructuras» y las ideas y palabras de significados deslizables comparten el poder de desencadenar en el hablante belliano «...las coincidencias sorprendentes, la premonición turbadora y la reminiscencia del Paraíso perdido» (BM 20). Solamente gracias a estos elementos repetidos es posible «aclimatarse» al mundo alienante y anacrónico para llegar al «destino» y son por eso utilizados por Petrarca y por Belli como signos repetidos pero con acepciones siempre entendidas «por éste y por aquel» sentido simultáneamente.

Borgeson, como se vio, y Hill reivindican la «sextina de los desiguales», uno de los poemas que Oquendo llama débiles por reiterar elementos. Borgeson descubre que en la repetición los signos rotan y Hill (196) halla en la oposición / exterior (hablante/Lima) la «esquividad» característica de la esencia del amor, difícilmente hallado y anhelado:

Este conjunto desemboca en la esquividad, en oposición alcoincidentia oppositorum, la esencia de la situación del deseo y del amor correspondidos. (Hill 196)

Para el hablante belliano tanto el universo heliocéntrico como el cibernético resultan ajenos y anacrónicos, solamente en su confluencia se logra momentáneamente un sentido que es, gracias al uso de las formas poéticas, litúrgico. La voz poética se pierde en alegorías y asociaciones de «esto y de aquello» sin centro fijo, pero ni siquiera en la pérdida de voluntad hostil y pagana de Laura que se lee en Belli se puede evitar la sensación de que experimentamos, en la frase de Pizarnik, «más y además otra cosa», sensación, como indica Belli, más grande que el azar a pesar de ser evocado por formas y registros limitados pero cuyo poder no se ha perdido.

NOTAS

(1) Orono, Maine: Abril 27-29, 1990.

(2) Todas las citas del *Canzoniere* de Petrarca son tomadas de: Francesco Petrarca, *Petrarch's Lyric Poems*, R.M. Durling ed., 3rd printing (Cambridge: Harvard UP, 1981) 427-433.

(3) En el libro de Belli hay un error que debe ser de impresión. Las estancias segunda y tercera no son separadas.

(4) Garganigo apunta: «frente al embate del tiempo, la forma sirve como alivio, algo que le ayuda al poeta a enfrentar su mundo. La forma sirve como antídoto a las fuerzas que disgregan al poeta».

(5) E. Segura Corvasi, *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro*, (Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas, 1949) pp. 241-246.

(6) Según James Anderson Winn: «Poets, especially poets making complex stanzaic forms of which Dante himself was a master, need to consider

not only their content and their syntactical rhetoric, but their form: the search for rhymes is a search for appropriate sounds; the balancing and counting of syllables is an exercise for the ear; the maintaining of a consistent style, whether «dolce» or «aspro», sweet or harsh, is as much a function of the sound of the words selected as of their meaning.» *Unsuspected Elquence*, (New Haven: Yale U. P., 1981) 85-86.

(7) Se trata de las cuatro canciones de Garcilaso, y las dos primeras églogas.

(8) Waller está parafraseando aquí a Singleton. Para mayor información puede consultarse el artículo Singleton citado en la presente bibliografía.

(9) Perch'e io t'abbia gurdada di menzogna / a mio podere et ornato assai / ingrata lingua, già però non m'ai / renduto onor, ma fatto ira et vergogna.

VÍCTOR EDUARDO KREBS
es graduado por la *Indiana University Kohomo*

CUATRO INTERROGANTES SOBRE LA LITERATURA

(EN HOMENAJE A CARLOS GERMÁN BELLI)

¿SENTIR O ENTENDER LA OBRA LITERARIA?

La obra literaria genera reflexiones sobre su ser y su forma de manifestarse, dando origen a conocimientos de tipo técnico, científico y filosófico sobre ella. Podemos distinguir básicamente dos niveles de acercamiento al fenómeno literario: el primero marcado esencialmente por la propia actividad de creación, en donde se ejerce un saber técnico específico y que genera un tipo de reflexión que se identifica con la experiencia de lectura, produce interpretaciones centradas en la ocurrencia, en el hecho literario y su vivencia.

El segundo acercamiento se distancia de dicha experiencia y se interroga sobre la relación del saber técnico-literario que ha dado origen a la obra con el conocimiento humano, preocupado por definir las condiciones que hacen posible dicha vivencia a la que interroga como observador a efectos de poder explicar el funcionamiento textual.

Estas son las dos rutas de tratamiento del fenómeno literario que la pregunta busca evidenciar. Cuando se afirma que se debe «sentir» la obra, se intenta defender la captación inmediata, por vía intuitiva o racional, de su esencia, el identificar en la lectura su ser interno y participar del impulso que le dio

*EL PESAPALABRAS:
CARLOS GERMÁN BELLI
ANTE LA CRÍTICA*



MIGUEL ÁNGEL ZAPATA

Ediciones Tabla de Poesía Actual
Lima, 1994

origen, es decir se opta por la ruta del saber técnico creador de las obras y su reflexión. Por este camino, se desarrolla una crítica preocupada del «arte poética» o saber del autor y se propugna una interpretación hermenéutica, muy sensible a los elementos subjetivos, biográficos e intuitivos que la experiencia del hecho literario suele propiciar.

Cuando se afirma que se debe «entender» la obra, se intenta defender la distancia reflexiva frente al fenómeno, a efectos de describir y precisar las condiciones de su

ocurrencia y funcionamiento, para observar su estructura y sistema, es decir se opta por la ruta de la ciencia que intenta incluir en el conocimiento la actividad de creación verbal y sus productos. Por este camino, se desarrollan estudios literarios preocupados del análisis de los artefactos artísticos, que buscan incluir en determinada poética o modelo teórico y se intenta su explicación textual, es decir, un conocimiento objetivo, racional y sistemático que parte de la observación distanciada del fenómeno literario.

Cada una de estas rutas o vías de acceso a la literatura tiene su propia lógica y validez, así como mecanismos de validación e instituciones específicas. La primera opción de lectura de las obras literarias nos conduce a la crítica literaria, a la interpretación hermenéutica y a la tradición literaria. La segunda op-

ción de lectura del fenómeno literario nos lleva a los estudios literarios, a la explicación teórica y a los modelos de la ciencia.

¿QUÉ ES LA TRADICIÓN LITERARIA?

En toda actividad de creación existe una teleología, una finalidad que como pre-visión guía la acción transformadora del material. En la medida que la materia esencial del hecho literario es el lenguaje, el escritor –poeta o narrador–, está intermediado en su actividad verbal por una colectividad. Ubicado social y culturalmente en una determinada comunidad recibe de ella no sólo los usos y la extensión del material lingüístico, sino también las formas y los modelos que como constante van a moldear, por negación o afirmación, su propia labor al establecer el límite interno de su libertad de creación: la comunicación social.

En otras palabras, se aprende a hacer poemas o relatos en sociedad y así como se recibe de ella la lengua, nuestra comunidad de hablantes nos brinda la idea de lo que es una obra poética o narrativa. La obra literaria expresa por ello cabalmente a una cultura y los criterios que la determinan. Aprendemos a hacer poesía leyendo a los poetas, nos animamos a escribir literatura porque conocemos a los escritores. Los sujetos que se dedican a esa práctica se reúnen entre sí y comparten, como los de otros oficios, los logros y las habilidades descubiertas.

La actividad literaria como práctica creadora desarrolla un cierto saber sobre el lenguaje. Si no se pudiera conservar ese saber cada nuevo individuo que empieza en la actividad debería crear o descubrir todo nuevamente. La tradición literaria permite la continuidad de esos saberes e impone a los interesados la necesidad de conocerlos, difundirlos y reproducirlos.

Cuando se afirma que un gran poeta o novelista es un orfebre de la palabra o un artesano del verbo y se sostiene que en sus obras la lengua natural de una colectividad se desarrolla y purifica, se pone de relieve el papel innovador de algunos escritores. Pero, dicho autor no habría podido realizar tal aporte sin aquellos otros que con su trabajo y obras permitieron la conservación y continuidad del saber literario.

Ambos forman parte de la tradición literaria, pues ésta no sólo existe conservando sino que se renueva transformándose. No puede existir creador o artista de talento sin un manejo de la sabiduría propia de su actividad, es decir, en el caso de la literatura, sin un conocimiento de la tradición literaria.

Desterrar la idea errada del escritor –poeta o narrador– que crea por pura inspiración o éxtasis, para afirmar la plena conciencia del trabajo con el lenguaje que hace el ser de la actividad literaria, constituye un contenido previo que debe ser desarrollado hacia una clara conceptualización de la naturaleza, función e importancia de la tradición literaria para el trabajo del escritor.

En realidad, todos los grandes escritores han necesitado de un conocimiento amplio y crítico de la tradición literaria. La principal responsabilidad de un poeta o novelista consiste en la lectura de sus antecesores, el apropiarse de sus técnicas y recursos, el intentar negar críticamente sus propuestas y temas con la intención de enriquecer el caudal del saber en torno al ser humano y nuestra cultura.

Esta problemática, definida por la relación entre la obra y la experiencia de escritura/lectura, consideradas ambas en sus variables socio-culturales, constituye el ámbito del aprendizaje significativo. Interrogarse sobre el carácter intersubjetivo e interpersonal de los discursos del saber técnico e interpretativo de la obra literaria, las líneas centrales de la investigación pedagógica. Anticipar la semejanza de problemas entre la actividad literaria y otras acciones cognoscitivas, en lo que respecta a su comunidad de validación.

¿HAY EVOLUCIÓN EN LA LITERATURA?

La gran mayoría de personas de nuestra época cree en la verdad de la ciencia como antiguamente los seres humanos creían en lo sobrenatural o en la presencia permanente de lo divino. Piensan que el conocimiento científico se da en forma natural y que llega a la verdad de sus enunciados o proposiciones en forma directa e inmediata. Ignoran por lo mismo, el complejo y dinámico proceso del descubrimiento o la investigación científica.

El conocimiento o la ciencia no existe como un objeto fuera de la conciencia de los sujetos. Para que existan requieren de por lo menos dos conciencias. En otras palabras, la dimensión comunicativa ubica la realidad del conocimiento o la ciencia en el campo cultural y social. Por ello se debe afirmar, siguiendo a la reciente disciplina del Estudio

Social de la Ciencia, que la actividad científica constituye una práctica institucional. El gran mito del pensamiento vulgar en nuestra época es el que afirma o cree en la ciencia como sinónimo de la verdad. Simplemente ha reemplazado la antigua fe dogmática en dios por la llamada ciencia. Se han convertido en teólogos naturales: la ciencia con su verdad está en reemplazo de dios frente a la naturaleza y su complejidad.

¿Qué será para los teólogos naturales la ciencia? Tal vez un tótem o un ídolo, pero jamás lo que en realidad es: una entelequia, una pura abstracción sin contenido definido o definible. Lo que llamamos ciencia ha sido en sus orígenes en los siglos XVI y XVII el pensamiento de algunos hombres: Bacon, Locke o Newton, etc. Lo único tangible y material en ese entonces pudo haber sido las cartas que se intercambiaban y en donde precisamente intentaban la validación de sus puntos de vista. Lo que nos lleva a reiterar nuestro razonamiento: mientras que la verdad es un hecho individual, la validez es un hecho social.



*Mariella, CGB, Pilar, Carmela,
Bernd Weich y Andrea Lancellotti.*

En ese sentido la ciencia es una actividad, una práctica de investigación y experimentación que a partir de comienzos del siglo se institucionaliza, a través de una comunidad científica de sujetos que fijan mediante rigurosas y precisas normas el proceso de validación que requiere cualquier teoría, concepto, investigación o interpretación científica. Lo que no les exime, por supuesto, de caer en el error, la actividad científica no es infalible y los primeros que saben eso son los propios investigadores, por ello defienden a toda costa los mecanismos de validación institucionales y buscan nuevos. No hay ciencia, hay científicos.

Salvo en los regímenes autoritarios, de diferente sesgo ideológico, se ha pretendido personalizar o materializar la verdad, la ciencia y el conocimiento científico en algún individuo o conjunto de individuos, en una oficina, edificio o entidad estatal. Tenemos de ejemplo el nazismo y el estalinismo que coincidieron en su culto a la ciencia y que cometieron en su nombre los más atroces delitos. Cuando se designa a un comité o una oficina como la portadora de la ciencia –a través de eufemismos como Buró Político, Academia de Ciencias, Concepción Científica, etc.– es precisamente cuando podemos afirmar que se ha impuesto un pensamiento autoritario.

Generalmente se cree que los descubrimientos científicos son algo directo y natural, como si se tratara de simplemente ver lo que hay. Estos, sin embargo, rara vez son lo que uno se imagina. Arthur Koestler ha indicado con el nombre de bisociación el rasgo extraordinariamente imaginativo y creativo que supone todo descubrimiento científico.

Es decir, se entiende actualmente que en todo hallazgo en el conocimiento se realiza una unión práctica o de pensamiento entre hechos o aspectos diferentes o separados. Los resultados o los efectos prácticos de estas bisociaciones son tanto más desconcertantes y «mágicos» cuanto más conocidos eran hasta ese momento sus componentes aislados.

Este mecanismo interno del descubrimiento científico señala la mutua interdependencia que hay entre el observador y lo observado. Si la ciencia clásica se había propuesto investigar el mundo y la naturaleza en su realidad objetiva, independiente de lo humano, ello significaba que debía alejarse en el conocimiento toda contaminación subjetiva y hacer del observador alguien



Con Antonio Claros, Enrique Lihn y Miguel Cabrera. Madrid, 1987.

neuro. Sin embargo, este mundo sin sujeto que se postulaba, comienza a ser discutido y negado en su posibilidad por el propio proceso de la ciencia en la medida que un universo en el que se expulsara todo lo subjetivo dejaba de ser observable.

La ciencia actualmente avanza hacia un nuevo enfoque, una nueva epistemología crítica al positivismo, que se basa en la interdependencia de observador y mundo observado; cuyas primeras formulaciones estaban ya en la teoría de la relatividad de Einstein y el postulado de la relación borrosa de Heisenberg. Se trata de acercar al estudiante a esta perspectiva que cuestiona sus hábitos y prejuicios frente al conocimiento científico y a los descubrimientos en la ciencia.

La ciencia avanza no por acumulación y en un proceso armónico y lineal, sino a través de grandes conmociones que remecen sus cimientos como terremotos. Comprender que en la base de la actividad científica subyace el componente intersubjetivo e interpersonal deviene esencial para tener una visión más realista del proceso de la ciencia.

El propio término y el concepto de ciencia son productos de nuestra cultura y sociedad, no han existido siempre. Su existencia depende del acuerdo y el consenso de muchas personas que dotan a su actividad de un criterio pragmático en su desarrollo. Se puede ser el individuo más brillante e inteligente del universo, pero cualquier descubrimiento o propuesta científica, en tanto requiere de una verbalización o enunciación discursiva depende de la comprensión y aceptación de una comunidad científica determinada. Si esa comunidad no entiende o asume como válida dicha propuesta no logra dar un descubrimiento o una nueva teoría, porque el genio termina aislado y solo por incomprendible para sus coetáneos.

Normalmente no nos damos cuenta que nuestra manera de ver el mundo está determinada por nuestras concepciones y lenguajes propios de nuestra época y cultura. No es lo mismo lo real que la realidad. Lo real es el conjunto de procesos y fenómenos que nos rodea y que está en permanente transformación e interrelación. La realidad es una construcción, una representación de lo real para poder actuar y manejar su fenomenología.

El principal instrumento con que cuenta el hombre para construir realidad es el lenguaje. Éste permite dar sentido y modelar lo que existe. De ahí que cada lengua defina a su cultura. El ser humano está marcado por los modelos de representación que su cultura le impone. Estos modelos o paradigmas permiten develar lo real pero al mismo tiempo lo ocultan.

El discurso literario puede permitir la crítica de la creencia en la evolución natural del conocimiento científico. Las obras literarias, en la medida que tienen un valor que va más allá del contenido de sus referencias explícitas, son esencialmente estructuras verbales, repertorios de lenguaje que se conservan y difunden en el tiempo. Llegan a ser clásicas y pertenecen al patrimonio cultural de la humanidad, superando las determinaciones particulares que le dieron origen. Así, aunque la sociedad griega ha sido superada o aunque la medicina moderna ha desterrado la creencia en la acción de espíritus malévolos en el comportamiento humano, se siguen leyendo

obras como la *Iliada* de Homero y el *Fausto* de Goethe.

En el arte y la literatura no se puede hablar de evolución, idea que surgió de las ciencias naturales, sirvió en determinado momento para intentar explicar el proceso de permanente creación y recreación de obras. La literatura se constituye en un espacio singularmente privilegiado para la crítica del pensamiento positivista y reduccionista al resaltar la imaginación como impulso medular del intelecto humano que no se puede circunscribir o reducir a factores ambientales o naturales en la medida que escapa a toda explicación mecanicista.

En el proceso de la literatura, como en el arte, dada su naturaleza básicamente semiótica —es decir, su funcionamiento como lenguaje—, se resalta el papel intermediador de los signos en el conocimiento humano y el rasgo de conjetura que tiene cualquier idea, modelo o paradigma sobre la realidad, incluida el de la ciencia. De ahí que cualquier género literario —un poema o una novela, por ejemplo—, se conserve y difundan como forma o lenguaje que la humanidad ha producido. Esta es la base de la correcta opinión de que en arte y en literatura lo más valioso es la forma o los recursos expresivos.

Más que hablar de evolución, que en forma mecánica y naturalista aplica el modelo de los organismos o las especies biológicas al terreno cultural y artístico, se debe hablar de cambio, innovación y búsqueda constante cuando se trata de la literatura.

Todo lo anteriormente señalado no quiere decir que nuestra lectura o visión sobre el arte y la literatura no esté, en gran medida, determinada por los modelos, conceptos, ideas o paradigmas que nuestra sociedad y cultura posee. Todo es del color del cristal con que se ve. El mismo término literatura o arte tiene un sentido propio de nuestra modernidad y no existieron en su acepción actual en siglos pasados.

¿LA NARRATIVA EXPRESA (REFLEJA) LA REALIDAD?

A diferencia del género poético, generalmente afinado al discurso subjetivo, la narrativa es vista como una forma más objetiva y directa de expresar la realidad socio-cultural de una colectividad. Se considera que las contradicciones de nuestra sociedad hallan en los personajes, sus luchas y conflictos, una solución imaginaria. De ahí que se vea a las novelas o a los relatos como documentos o testimonio de los procesos históricos de una formación social.

Esta perspectiva, esencialmente realista e ingenua, reducía la obra literaria a su contenido y dejaba de lado aquello que constituía su rasgo esencial: su forma. Con la revolución



Con el profesor Ricardo González Vigil.

vanguardista, la narrativa contemporánea hace entrar en crisis esos criterios. La crítica se ve obligada a desarrollar enfoques que reconozcan la naturaleza de signo lingüístico de la obra narrativa. La imbricación e interdependencia entre su faceta significativa y su faceta significado. Es decir, en una novela o un cuento es tan importante el cómo se narra (denominado discurso), y el qué se narra (llamado historia).

Los estudios literarios se preocupan del análisis y la explicación del texto narrativo, entendiendo su naturaleza signica y el carácter doble de su registro (discurso/historia). La superación de la tradición realista que marcó a la novela del siglo XIX y la aparición de la narrativa de ficción contemporánea permitieron a los estudios literarios incorporar los desarrollos de las ciencias del lenguaje, para superar una visión ingenua y transparente del signo literario.

En el estado actual, las investigaciones literarias han comprendido que la obra narrativa más que expresar o reflejar la realidad social y cultural de una colectividad lo que hacen es contribuir a significarla; es decir, una novela o un relato más que expresar la realidad permite figurarla, formalizarla, darle forma. Esta transformación del signo en un elemento motivado y doblemente articulado, define la capacidad de simbolización de la obra narrativa respecto de una sociedad.

En las obras narrativas, el imaginario de una colectividad logra significar a través del mundo representado. Ello permite que sus deseos e impulsos internos se formalicen en el orden simbólico de la palabra. En ese sentido, se establece una dialéctica entre la capacidad de expresión del signo literario y su potencialidad para simbolizar, que caracteriza a la narrativa contemporánea.

Todo este vasto campo de realización literaria se evidencia como un espacio privilegiado para la crítica de la idea ingenua de que nuestros lenguajes o signos representan o expresan lo real de manera transparente y directa. La crisis de la concepción representacionista del lenguaje, medular en la nueva epistemología del conocimiento, estaba ya procesada y ampliada en la escritura narrativa.

MIGUEL ÁNGEL HUAMÁN
es catedrático de la Facultad de Letras
de San Marcos. Ha publicado varios libros de
poesía y crítica. Su último poemario es *Fuera de servicio*.

«QUIERO PINTAR LO QUE ME DÉ LA GANA»

(ENTREVISTA CON ÓSCAR ALLAÍN)



Oscar Allain, pintor peruano.

UNA LARGA VIDA Y UNA LARGA CARRERA EN EL ARTE SON SIEMPRE MUY BUEN MATERIAL PARA UNA ENTREVISTA. EN EL CASO DE ÓSCAR ALLAÍN (LIMA, 1922) HABRÍA QUE AÑADIR ADEMÁS LAS INCONTABLES VIVENCIAS, ANÉCDOTAS Y AMIGOS ACUMULADOS POR QUIEN HA DEDICADO SU VIDA ENTERA A LA PINTURA, SU ÚNICA PASIÓN. ¿QUIÉN NO HA VISTO NUNCA SUS PESCADORES, SUS MOCHERAS DESCALZAS, SUS PAISAJES, SUS BAILARINES DE MARINERA CONGELADOS EN UN SEGUNDO? PARA GERARDO CHÁVEZ «NO SE TRATA DE UN SIMPLE PINTOR, SINO DE UN AUTÉNTICO ARTISTA, EN BUSCA SIEMPRE DE LA LUZ CREADORA»; SEGÚN GUSTAVO VALCÁRCEL, ALLAÍN ES «OFICIANTE DE SUEÑOS REALES Y POETA DE LOS ENSUEÑOS CONSCIENTES». PREMIADO EN 1992 CON LA MEDALLA DE LA CULTURA POR EL INSTITUTO NACIONAL DE CULTURA (DEPARTAMENTAL LAMBAYEQUE), HA EXPUESTO SU OBRA TAMBIÉN EN DIVERSOS PAÍSES DE AMÉRICA, EUROPA Y ASIA. COMPARATIVOS CON NUESTROS LECTORES LOS RECUERDOS Y REFLEXIONES DE ESTE ARTISTA.

- Usted y Ángel Chávez fueron muy amigos.

- Casi hermanos. Lo conocí cuando él tendría unos 19 años, y yo un poco más. A los doce años más o menos fui con mi familia a vivir al norte por el trabajo de mi padre; pero la región ya me había encantado a través de los relatos y poemas de Nicanor de la Fuente, que eran siempre cantos a las costumbres. Y bueno, se me ocurrió, empezar a pintar sin tener conocimientos académicos: no sabía nada de perspectiva, anatomía, composición, ni nada, pero intuitivamente comencé a hacer algunas cosas ya de memoria. Me entusiasmé tanto que quise entrar a una escuela. Mi padre fue militar, y a pesar de que los militares no le dan mucha importancia a estas cosas, él era un entusiasta del arte. Alguna vez lo vi escribir algunos versos, y gustaba de traer a sus amigos militares a casa, generalmente después de almuerzo, a mostrarles orgulloso lo que su hijo hacía. Yo tenía cartones sobre cartones porque no sabía ni cómo se preparaba una tela en ese entonces y más trabajaba acuarelas. A veces los amigos comentaban «Ah, pero qué bonitos» y yo ya creía que sabía pintar. Pero un día trajo a un amigo suyo que no era militar: Isaías Rivera, periodista, cronista y crítico de arte, quien le dijo a mi padre «me parece que tu hijo no sabe nada de pintura; pero tiene facilidad, ciertas cualidades y puede aprender si va a estudiar». Yo me encerré en mi cuarto y empecé a odiarlo, pero después empecé a recapacitar. Ya tenía 18 años y estaba preparándome para venir a Lima a postular a [la Escuela Militar de] Chorrillos, y no volvimos a comentar nada de mi pintura con mi padre. Él pensaba que yo tenía cierto cariño por la carrera militar; pero al venir a Lima, en lugar de ir a Chorrillos me presenté a Bellas Artes, donde rendí mi prueba e ingresé. En ese entonces el ingreso era más fácil porque sólo había que tener las condiciones. Allí conocí a Humareda. Le enseñé mis dibujos. Él me decía «debes ponerle por acá un acento, por allá esfumar eso otro...». Seguí sus indicaciones y pasé el examen con excelente

nota. Pero cuando regresé a Trujillo y le conté a mi padre que en realidad me había presentado a Bellas Artes, él primero se enojó, dijo que los pintores son unos bohemios y borrachos que se mueren de hambre y él quería que yo tuviese una profesión; pero poco a poco se fue serenando, hasta que por fin dijo «si eso es lo que has escogido, está bien sigue adelante».

- ¿Todavía vivió la pugna entre indigenistas e independentes?

- No, porque ya Sabogal había salido de la Dirección de la Escuela, a solicitud de Manuel Prado, y ha habido llegado a la Escuela Ricardo Grau. Pero todo había empezado a cambiar, desde el aspecto político, y no era conveniente para el gobierno de entonces que el peruano buscara su identidad y se quisiera a sí mismo. Se pensaba que lo único bello era lo europeo, y por eso usted cuando entraba de visita a una casa no podía encontrar la pintura de un indigena, ni de un paisaje andino, de nada nuestro: si encontraba una marina seguramente que era una marina europea y no una peruana. Era de muy mal gusto tener en una sala la cara de un cholo. Era casi ofensivo. Y por esa época entré a Bellas Artes y conocí a Alejandro González Trujillo «Apu Rímak», mi primer maestro; Núñez Ureta, y otros.

- ¿Cómo fueron sus años de estudiante?

- Yo tuve una trayectoria bastante irregular, con muchos ingresos y reingresos a la Escuela. Por esa época la Escuela era más un centro de amistad, de respeto y cariño a las artes, y no había tanta rigidez: luego con Ugarte Eléspuru las cosas se hicieron más formales.

- ¿Conoció a Quispes Asín? ¿Qué recuerdos tiene de él?

- Claro, más como amigo. Todos lo respetábamos mucho porque

se había formado en la Academia de San Fernando (España): era un excelente muralista y una excelente persona. Coincidentemente, muchas veces la calidad de la persona va unida a la calidad de la producción, aunque también hay excepciones. Otro que era una excelente persona era Ángel Chávez: buena persona, buen amigo, generoso, excelente pintor, para mí uno de los más grandes pintores peruanos. Sin embargo en él nunca asomaba la arrogancia.

- ¿Es cierto que Ángel Chávez lo llamó a usted «el Pancho Fierro del siglo XX»?

- Sí, y tengo allí presentaciones de catálogos hechas por él, en las que dice que soy un pintor que pinta el Perú. Ahora hay pocos pintores que se ocupen de esto. Era muy elogioso conmigo, no sé si por la amistad o porque coincidíamos en muchos puntos de vista, en pintar lo nuestro y no mirar la casa ajena, trabajar con lo que tenemos. Había el caso de muchos pintores jóvenes –y también algunos mayores– que quieren conseguir un lugar a como dé lugar y para esto imitan lo que se hace en otros sitios, en Estados Unidos, Francia, Italia. Se enteran, vienen y tratan de traer eso acá, eso que no tiene nada que ver con lo nuestro, porque toda corriente tiene su propia filosofía. El arte es producto de una circunstancia que se vive, de qué cosa sucede a nuestro alrededor. Por ejemplo, cada vez que voy al norte encuentro las preciosidades que hacían los antiguos, los Mochica, Chimú, Chavin, en su orfebrería y tejidos, cerámica... esa gente fue herida, impactada, por lo que sucedía a su alrededor, y eso que hicieron en su tiempo hoy es este arte universal, no se contempla únicamente acá, sino que está diseminado por el mundo entero. Creo que tenemos bastantes fuentes de abastecimiento para tratar de lograr una pintura peruana, sin que se quede en una pintura folklórica, o descriptiva o para turista. Creo que hay mucho que hacer. Además no soy un contemplador: soy un actor. Si pinto una marinera es porque sé lo que es una marinera, aunque no la baile muy bien; si pinto un borracho, es porque alguna vez me he emborrachado... sino no podría pintar estas cosas. Como dije alguna vez «no me afano en ser pintor de cosas sino de sensaciones».

- Es curioso que siendo limeño haya sido tan influido por las culturas del norte; si me permite un comentario, yo veo una suerte de continuidad en la forma en que los huaco-retrato Mochicas y sus lienzos, especialmente las marineras, captan y «congelan» el instante, como el flash de una cámara. Es como si fuera limeño de nacimiento pero Moche de corazón.

- Así es, no se equivoca usted. Pero naturalmente reconozco mis raíces limeñas, es más, podría decirse que soy limeño «de pura cepa», pues mi padre es limeño y mi madre chalaca, y el ambiente en que me crié fue muy criollo. Mi madre –que murió cuando yo era niño– era hermana del «Cholo» Pantoja, que era a su vez muy amigo de Felipe Pinglo... y las jaranas que se suscitaban en la casa de mi abuela me han dejado muchos recuerdos (...). Yo veo una jarana y recuerdo, y aunque no recuerdo la siento, porque eso he vivido y me ha gustado.

- ¿Qué etapas encuentra en su producción pictórica?

- Creo que es una sola etapa de constante aprendizaje. ¡En serio! De tratar de captar todas las cosas diferentes que el mundo nos ofrece todos los días. El artista tiene y debe tener esa capacidad de sorprenderse, ¡ay de aquel que la pierda!

- Usted conoció a Humareda. ¿Es verdad que éste dijo alguna vez que la abstracción «servía sólo para decorar corbatas»?

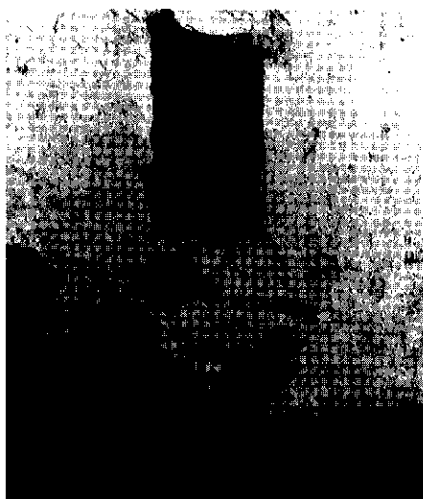
- Nunca lo escuché, pero puede haberlo dicho, suena como algo muy típico de él. Él no podía entrar al campo de la abstracción, porque su producción estaba llena de figuras, de escenas. Pero varios amigos y yo coincidimos en pensar que Humareda fue actor más que pintor. Por ejemplo, le encantaba hacerse el fumador cuando nunca supo fumar. Mucha gente piensa por ejemplo que fue un gran alcoholico; sin embargo, la única vez que Humareda se emborrachó, lo emborraché yo.

- ¿Cómo fue eso? Cuéntenos...

- Teníamos una reunión, estudiantes y no estudiantes pero vinculados todos, y nos pusimos de acuerdo para irnos a comer un lomo saltado en una fonda de un japonés; pero se nos ocurrió que antes teníamos que abrir el apetito y tonificarlos, y para eso pedimos cerveza negra. Humareda decía «¿pero y la comida?» y le decíamos «¡tienes que tomar, o sino no comes!». Y más cerveza, y más cerveza, hasta que después de tres o cuatro horas llegó el tan esperado lomo saltado. Recuerdo que el pobre Humareda después de haber tomado tanto se sintió mal, tuvo que irse al baño... y allí quedó el lomo saltado [se ríe]. Esa fue la única vez que yo sepa que se haya emborrachado....

- ¿Alguna otra anécdota?

- Dicho sea de paso, él no era muy «hincha» de la ducha y su ropa a veces no estaba muy presentable. Bueno, Humareda y yo salíamos a los chifas a ver si conseguíamos algunos centavos haciendo apuntes. Humareda siempre cuidaba mucho sus cosas y cuando nos íbamos de chifas llevaba siempre dos lápices en el bolsillo. Allí nos encontrábamos mucho con fotógrafos y con esos personajes que hacen pergaminos, que cuando se está celebrando el santo de alguien se averiguan el nombre y hacen el pergamino para que todos lo firmen. Uno de estos pergamineros conocía mucho a Humareda y se jugaba con él, y en una de esas le quitó un lápiz y se lo tiró al techo: era el lápiz con el que trabajaba, casi su tesoro, y entonces Humareda «se le prendió» al hombre exigiendo que quería su lápiz. Se enzarzaron en un pleito y el hombre para deshacerse de Humareda le dio una patada en el costado y se fue. Humareda se fue a su habitación y allí se sintió mal, así que a la mañana temprano se fue a comisaría a sentar la denuncia. Los policías arguyeron «a usted parece que no le han hecho nada»: Humareda insistió y lo enviaron al médico legista, quien por supuesto dictaminó que no tenía nada. Y se quejaba «¡pero cómo que nada, yo estoy herido, es a mí a quien le cayó la patada, ese hombre es un criminal!»... y regresó al comisario y buscó otros médicos, y todos le dijeron lo mismo. Hasta que acudió donde un doctor Mariátegui, un ex-marino que había sido director del Panóptico. Él le dijo «yo te voy a enviar donde alguien que sí te va tratar» y le escribió una tarjeta de recomendación... para el director del manicomio.



Y lo internaron. Por supuesto que a los pocos días Humareda ya no se sentía enfermo sino preso, y a la menor oportunidad que encontró, en un descuido, se escapó.

- ¿Fue amigo de Sérvulo Gutiérrez?

- Amigos no, pero lo conocí y algunas veces bebimos hasta las últimas consecuencias [se ríe], sobre todo en el Negro-Negro y esos sitios por la Plaza San Martín. No despreciaba a la gente, admitía en el grupo a quien quisiera acompañar; pero no le gustaba que intervinieran en la conversación con tonterías. Alguna vez le dijo a alguien, cuyo nombre es mejor que no mencione, «Oye, tú mejor cállate, que cada vez que abres la boca es para decir cojudeces».

- Usted que ha pintado tantas marineras debe sin duda haber ido a muchas ferias de pueblo, fiestas patronales, etc.

- Ah, sí, a muchas, con mucha música y baile. Las que odio son esas de matrimonios y quinceaños, cuando ponen esa música mezclada con chicha: me aburro hasta la desesperación. A mí me gusta una buena guitarra y de vez en cuando cantar.

- Nunca pintaría una fiesta chicha, entonces.

- No, no, porque, para decirlo claramente, me repugna. Creo que no es justo de mi parte, porque de todos modos es una expresión cultural: pero pertenece a otro campo, y yo ya no tengo tiempo para estar buscando el lado agradable de lo que me resulta desagradable. Yo creo que estoy dentro de un expresionismo telúrico, no llegando a los extremos. No puedo ni asomarme a lo que veo en Munsch, por ejemplo: o a lo más grande que ha habido, que fue Picasso con su «Guernica». Pero sí me gustan las exageraciones, impactar y ahondar en el carácter del personaje para tratar de llegar al espectador y transmitirle una sensación.

- Usted ha pintado muchas mujeres también; vendedoras, fruterías, etc., casi todas mujeres trabajadoras que aparecen llevando un bulto, jalando su burro o alguna otra cosa...

- Claro, es que así es el pueblo pues. Igual con los pescadores. Me gusta pintar lo que veo, lo que siento, lo que está cerca a mí. Tengo mucha intimidad con mi entorno: lo percibo, lo acojo, lo tamizo, y luego lo devuelvo convertido en pintura. Yo he viajado mucho por el Perú, también por Europa, Estados Unidos y Sudamérica. Creo que conozco el Perú no totalmente pero sí ampliamente, he estado en muchos lugares, como Loreto, Tumbes, Piura, Lambayeque, Arequipa que tiene un paisaje maravilloso...

- ¿Es verdad que fue a la selva sólo por unos días y luego se quedó más tiempo del previsto?

- Me fui por una semana y me quedé dos años. Iquitos es un mundo aparte, nadie puede imaginarse qué cosa es la selva si nunca ha ido. Se nota la abundancia de agua porque la gente es muy aseada, las mujeres parecen siempre como recién salidas del baño, con su cabello mojado... la gente es muy espontánea y liberal: a veces demasiado. Pero es así y todo el mundo lo sabe, incluso a veces los padres de una muchacha saben en qué «andanzas» está ella y se lo permiten, porque allá eso no llama la atención. En la selva me contrató Ángel Chávez como profesor en la Escuela de Bellas Artes de allá (él era director) ...y me comencé a acostumbrar. Y eso que yo fui

por verlo a él, porque él no me había invitado. Me fui a vivir a Belén, en una choza-balsa flotante que no tenía puerta, porque ninguna casa de Belén tenía. Lo más que ponían era un pedazo de tela, y con una gran confianza uno entraba a la casa de otro, si eran amigos, claro. Así me familiaricé mucho con la selva, menos con la comida. Nunca pude comer motelo (tortuga), ni carne de mono, por ejemplo. Había muy cerca un restaurante de unos cusqueños, por suerte, y allí comía yo, además la comida era barata. Y aún después de que me fui, tras trabajar dos años, me quedó la costumbre de regresar a menudo.

- ¿Algún lugar de la sierra lo ha impactado más?

- Andahuaylas, que es como un callejón de pueblecitos. He ido allá y he pintado, me gusta mucho. Huancayo es interesante pero es ya muy cosmopolita, muy urbano. Cuzco también porque todos sus rincones son hermosos, es muy pictórico.

- ¿Qué visión tiene de los artistas jóvenes actuales?

Casi todos tienen el afán de llegar a la fama rápidamente. Pero se apresuran demasiado, no saben que no es una cuestión de imitar, y que además la carrera no termina en la Escuela: dura toda la vida. Hay mucha propensión a imitar lo que tiene éxito. Y así no hay oportunidad de desarrollar lo propio. Quien lo tenga, porque quien no tiene talento nunca lo logrará. Otro problema es que casi no hay maestros. Con los S/.400 ó S/.500 mensuales que gana un profesor en Bellas Artes no se puede vivir. Entonces ¿quiénes ocupan estas plazas? Los pintores que no han alcanzado un lugar en la profesión de pintor, que entonces tienen que buscarse un lugar como docentes. Desgraciadamente sin la capacidad necesaria muchas veces. Entonces la formación, sobre todo en provincias, es muy deficiente.

- ¿Y qué visión tiene del panorama actual del país?

- Sobrecogedor. Estamos viviendo una gran desesperación, una gran angustia por la falta de trabajo y hay gente que muere de hambre; quizás sea el momento más angustioso de nuestra historia. ¿Qué se hace para solucionarlo?... No sé, quizás sea una visión un poco exagerada, pero estamos pasando por un momento muy difícil para sobrevivir. Tengo toda la intención de mudarme a otro sitio. Quizás me vaya a Estados Unidos; ahora se trata de vivir o morir. Y lo que deseo es pintar lo que yo quiera, y aquí no se puede. No quiero tener que estar pintando cosas que no me gustan mucho pero que sé que se van a vender: yo ya no estoy para eso. Quiero pintar lo que me dé la gana, pero si en este momento hago eso no puedo tener lo que necesito para vivir. Eso es muy duro.

- ¿Qué es lo que más extraña del norte?

- Todo, en realidad... paisajes, mujeres, comida, la gente que es sincera y muy generosa, la música... y otras cosas. Si pudiera, yo me quedaría a vivir en Lambayeque, en una choza, en la chacra, un poco cerca al mar, donde pueda tener una cocina a leña o carbón con mis ollas de barro. Y, por supuesto, cucharas de palo y un batán de piedra: al fondo de la casa un par de chivitos, y unos algarrobos, un *guavo*, o un mango, de donde colgar mi hamaca. Y unos cántaros de chicha. Me gusta el norte.

MARÍA ISABEL GUERRA
es graduada en Ciencias de la Comunicación
por la Universidad de Lima. Ejerce el periodismo cultural.

PERRO CON POETA
EN LA TABERNA

(FRAGMENTO DE NOVELA INÉDITA)

...Y a propósito de cojudismo de poetas, recuerdo que hace unos años, cuando por segunda vez me hallaba residiendo en Lima, una tarde me encontré con un periodista amigo mio frente al local del periódico en el cual él trabajaba. Había terminado su jornada en la redacción y como había mucho que conversar porque no nos habíamos visto en poco menos de un año, entramos a un café de las inmediaciones. Mientras nos instalábamos en una mesa, observé que, desde otra, dos hombres y una mujer, jóvenes los tres, saludaron con un movimiento de cabeza a mi amigo. Si bien yo no tenía trato con ninguno, sabía que eran poetas. Uno de ellos, enjuto y de palidez grisácea y que parecía ser el mayor de los tres, posiblemente con treinta o treinta y un años, pues los otros debían de tener entre veinticinco o veintiséis, lucía una escandalosa cabellera de pelos en punta que le daba la apariencia de un escobillón horrorizado. Yo sabía que era oriundo de una provincia limeña eminentemente agrícola, donde sus padres, ya viejos, aún seguían de peones, empuñando la lampa para sobrevivir, esperándolo, siempre esperándolo, mientras él, que un día se había marchado a Lima a estudiar en la universidad, pasaba los días mosqueándose en los cafetines, ahuevado por la arbitraria convicción de que era un genio de la poesía, doblemente ahuevado por el ansia obsesiva de ser reconocido como tal, triplemente ahuevado por la amargura de que la cultura oficial, es decir la política gubernamental, no lo declarara el centro del universo ni lo coronara, como antaño un gobierno carnalesco coronó al huevatraste de Chocano. Aunque él, el escobillón horrorizado, tan urgido de reconocimientos, parecía estar decidido a conformarse con una corona de higuierilla. El otro joven poeta había reducido sus cabellos a un islote en la parte más alta de la testa, gracias a una navaja pendeja que al término de la faena debe de haberse cagado de risa. Y la mujer, como si compartiera con los otros dos la idea de que la imagen de la cabeza debía sugerir que en la



*Escritor Antonio Gálvez Ronceros
(Chincha, 1932).*

cavidad craneana tenía su residencia la genialidad, mostraba en su corta cabellera unos vacíos por doquier a guisa de hoyuelos irregularmente hechos, como si una rata se hubiera tragado parte de sus cabellos o cómo si tomada por una loca furiosa a la que había que rasurarle el cráneo por razones de higiene ella hubiera opuesto una resistencia tenaz que había frustrado el corte parejo que tenían previsto el peluquero de orates y sus ayudantes. Claro, eran poetas y es posible que por tal condición se sintieran hermosos. Pero si bien entre quienes aseguran que el espíritu del poeta es hermoso unos limitan la supuesta existencia de esta cualidad al tiempo de gestación del poema y otros sostienen que es constante, bastaba con la estampa que lucían esos jóvenes, francamente horrenda, para hacer retroceder a quienquiera que hubiese deseado extender esa cualidad a la armadura física. Estampa que en el caso del escobillón horrorizado llegaba a provocar el pavor, con esa palidez de muerto definitivo en que se estaba convirtiendo en esos momentos su habitual palidez grisácea de muerto viviente, porque quizá se hallaba transformado en avioneta en pleno vuelo por efecto de una dosis de droga, la que parecía ser también la causa de que mantuviese entrecerrados los ojos como si estuviera siendo abatido por el sueño. Mi amigo me confió que los tres vivían odiando al res-

nocido me dijo: Yo escribo, y quedó mirándome en silencio como si esperase de mí una reacción favorable, quizá un gesto de asombro o unas palabras de congratulación. Su actitud me pareció injustificable y no moví ni un pelo. Entonces, muy suelto de huesos, agregé: Me he propuesto triunfar como escritor. Pensé: ¿Qué tiene que ver el triunfo con esa suerte de purificación espiritual forjada con el dolor y el goce del acto de creación estética? El que había aterrizado en nuestra mesa era, pues, un gran cojudo. Reanudé la conversación que su llegada había interrumpido. Pero hasta donde la conversación pudo durar, su des-envolvimiento fue difícil: el aspirante a triunfador poseía el don de zamparse con pies y todo en lo que hablábamos. Como si participara en un certamen que consistiera en hablar a chorros y a dos carrillos, muchas veces resultamos cortados y otras, desentendiéndonos de lo suyo, tuvimos que reordenar lo dicho para continuar. Hablaba hasta por los pelos. Como todo individuo a quien no se le recalienta la lengua, su impulso era el cojudismo de creer que tenía explicación para todo, aunque no hubiera nada que explicar y al fin de cuentas sus explicaciones fueran puras huevadas. Pobrecitos los habladores de Cervantes: a su lado eran mudos. Y el mismo Cervantes, de haber traspuesto los siglos, entrado en ese bar para aplacar alguna sed andariega y dignándose mirar de paso nuestra mesa, se hubiera asombrado: "¡Me cago en Cristo! Yo creía que el mal de España era solo de España: hablar hasta por el coño. ¡Joder! A no ser que este vomitante sea de la mismísima España y ande disfrazado de perulero. España es el único lugar del mundo donde a los muertos se los sepulta con dos catafalcos: uno para el cuerpo y otro para la lengua. ¡Qué hostial!". Poniendo cara de inocente mi amigo protestó contra la mirada de reprobación que le planté. De inmediato me despedí y me marché, dejándolo ensartado en esa especie de espetón que era aquel joven de cabeza en forma de huevo y de habla por inundación. Días después volví a encontrarme con aquel amigo. Nada lo ligaba a ese charlatán, según me dijo, y recordaba haberlo visto cierta vez deambular entre la concurrencia de una reunión, colarse en algunos de los corrillos que ahí se habían formado y desenrollar la lengua para atosigar a los contertulios. Por esos años me di cuenta de que en la vida nocturna del centro de Lima, la figura coronada por una gran cabeza en forma de huevo era más conocida que el reloj



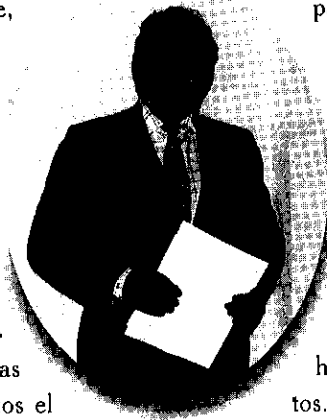
Gálvez Ronceros, con el poeta Jorge Eslava.

del Parque Universitario. En el transcurso de los cuatro años siguientes dio a conocer tres libros en diferentes géneros: una pieza dramática, un conjunto de versos y una colección de relatos. Al llegar a la mitad de la segunda o tercera página de cada libro caí en la cuenta de que yo me estaba obstinando cándidamente en dar con lo imposible: encontrarle grato sabor al maní crudo, y abandoné la lectura. En su caso era evidente que el pasar de un género a otro no obedecía a la legítima necesidad de expresarse en el género que la sensibilidad creadora siente más a propósito para tal o cual asunto o en ciertas circunstancias de la vida personal del autor, sino a la torpeza de aplicar al arte literario lo que es válido al juego de azar, esto es que cuanto mayor es el número de opciones por las que se apuesta, más posibilidades se tiene de ganar. Y como el tiempo se le iba pasando sin que su extraviada pluma le augurase el ansiado triunfo, pronto quedó mucho más al desnudo esa desbocada urgencia de exhibir el ego, de darse importancia, de ser el centro, aunque esta vez no precisamente a través de la escritura: empezó a dedicarse intensamente a la pretensión de demostrar que estaba dotado de agudeza de conceptualizaciones, pues en cuantas tertulias se hallaran a su alcance trataba de impresionar acunando frases que él estimaba brillantes. En realidad eran frases banales, puras huevadas. En esa época él integraba un grupo de aficionados a la literatura, que diariamente, desde las nueve de la noche, hacían tertulia en el Zela, un bar de los portales de la plaza San Martín. El bar permanecía hasta el amanecer con su puerta de enrejado metálico enrollada en lo alto y era frecuentado también por otros grupos, que llegaban en la madrugada. Lo conformaban individuos de mayor edad, entre los cuales había pintores, escultores, poetas, narradores, dramaturgos, periodistas, críticos de artes plásticas y críticos literarios, y también, cuándo no, rosquetes. La actitud de aquel envanecido de posar con sus frases anodinas había llegado a hartar incluso a sus compañeros de grupo, pero estos lo soportaban porque algunos de ellos eran sus amigos de infancia. Una noche, al filo de las once, cuando él y cuatro de su grupo platicaban en torno a una de las mesas del Zela y cuando a esa hora el malsano invierno limeño ya empezaba a punzar los huesos de los menos precavidos, la pálida luz fluorescente que se derramaba del bar iluminó a un



Manuel Miguel de Priego, AGR, Luis Fernando Vidal, José Antonio Bravo y Washington Delgado.

anciano que se detuvo en el umbral. Había en su indumentaria las huellas de un cansancio triste, un agobio de zonas raídas, hilachas y remiendos, que revelaban el trajín de su dueño por interminables años de miseria. Tenía puesto un sombrero de paño muy gastado, de forma abatida y color incierto, y desde su rostro huesudo, erosionado por un laberinto de arrugas que se perdían por entre una blanca barba rala, dos oquedades acuosas miraban con incertidumbre. Las manos habían huido del frío y se hallaban dentro de la chaqueta, refugiadas en el calor de las axilas. Durante unos minutos el anciano estuvo considerando, con alarma, los quince o veinte centímetros de elevación que tenía el piso del bar sobre el nivel de la acera donde sus pies se afirmaban, consciente de la endeblez de su organismo, mellado por la senilidad y las privaciones. Después sacó y apoyó las manos en uno de los verticales del marco de la puerta y despegó de la acera el pie derecho. En la elevación que luego empezó a describir el pie, el anciano comenzó a temblar, como si el esfuerzo que ponía en su propósito estuviera removiendo peligrosamente los frágiles pilares de su constitución orgánica. La elevación era de una lentitud tensa, como si una fuerza le opusiera resistencia, y estaba adquiriendo la fisonomía de un anuncio doloroso: que no completaría su ciclo y el pie se desplomaría a su punto de partida. El pie vaciló un instante, se detuvo. Crispando los dedos hasta formar garras, las manos hicieron entonces del vertical del marco un asidero propicio, y el temblor, por su



da vez se hallaba agotado y requirió de otro tiempo para reponerse. Entonces inició su caminata hacia el interior. Sus pies, mal enfundados en rotas alpargatas, avanzaban de la única manera como podían hacerlo al disponer de fuerzas desvaídas: los talones apenas levantados y el resto de la planta rastrillando el piso. Y los rastrillados avances eran cortísimos y rápidos, pues el cuerpo puesto ya en movimiento llevaba un impulso de auxilio que podía extinguirse si los pies no se movían con celeridad. En el bar había diez mesas, todas ocupadas en esos momentos. Ante la primera que tuvo a su alcance se detuvo.

Era la del encallecido parlante y sus amigos. El anciano levantó y dejó adherida al pecho la mano derecha, con los dedos recogidos sobre la palma. Luego la fue adelantando y la detuvo a escasa distancia del pecho. Entonces estiró a medias los dedos, de modo que la plenitud horizontal de la palma solo fue una insinuación, y pidió que le dieran algún dinero para poder comer. Había en todo ello una lentitud transfundida de temerosa duda, cuya causa parecía estar más allá del deterioro físico de los años. Y la voz, trémula, provocó la impresión de que aquel hombre estaba a punto de sollozar. Antes de que los demás hicieran movimiento alguno, te daré algo, le salió al frente la voz del insaciable vanilocuente, si antes me respondes a una pregunta. Y sin darle oportunidad a que expresara su parecer, agregó: Yo soy mejoralista. Fíjate bien en lo que digo, viejo: yo soy mejoralista. Me-jo-ra-lis-ta. Pues bien, quiero que me digas por qué. El anciano se ensombreció, como si en la actitud de ese desconocido hubiera sentido la indolencia brutal de una piedra arrojada en el rostro. Por un instante el anciano lo contempló con desaliento, como si aquel individuo fuera la absurda pregunta que acababa de imponerle. Luego sus párpados inferiores, saliendo de la inercia en que se hallaban como colgaduras exangües, se pusieron tensos y avanzaron hasta hacer de las órbitas dos ventanas horizontales muy estrechas, lo que le confirió a la mirada esa actitud de amarga resignación de los que ya nada grato esperan de la vida. Entonces proyectó en profundidad aquella mirada hacia un punto de lejanía incierta, como si mirara con fijeza más allá del bar y del momento que ahora estaba viviendo en él. Durante el tiempo en que permaneció con la mirada en ese punto indescifrable, actitud que tal vez los de la mesa atribuyeron a que estaba buscando la respuesta, varias veces sacudió repentinamente los hombros en una suerte de reacomodarse los huesos ante las acometidas de un frío intenso, como si su desamparo de todos los días ahora se le estuviese materializando de modo intermitente en una densa atmósfera helada que proviniera desde donde rondara la muerte.



1955, cachimbo en La Cantuta.

parte, se transformó en sacudidas que semejaban convulsiones. El pie reanudó su ascenso, con su lentitud tensa mucho más acentuada ahora, como si la fuerza que le opusiera resistencia fuera más poderosa que antes, hasta que alcanzó la anhelada altura y se asentó en el piso del bar. Pese a que con un pie dentro y el otro fuera su posición era grotesca, el anciano permaneció así largo rato para recuperarse. Había descansado con las manos aferradas al vertical por temor a que alguno de los pies resbalara o a que el cuerpo perdiera su posición de equilibrio. Tirando luego del vertical consiguió un impulso que le permitió elevar menos penosamente el pie izquierdo y al fin quedó de cuerpo entero sobre el piso del bar. Por segun-

Váñez

UNA APROXIMACIÓN A
LOS ERMITAÑOS
DE ANTONIO GÁLVEZ
RONCEROS

Son sólo siete los cuentos que componen *Los ermitaños* (dos ediciones: 1962 y 1987), primer libro de Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932). Podrían parecer pocos para provocar el comentario entusiasta. Pero si algún papel puede con satisfacción desempeñar el crítico, es justamente aquel que le permite asegurar –sin temor a equivocarse– que la narrativa peruana se ha enriquecido con el nombre del autor.

Y es que muy pocas veces se encuentran en la obra primera el sin-número de cualidades y calidades que sus breves páginas ofrecen. El análisis estilístico requeriría un estudio profundo y extenso. Cabe, sin embargo, apuntar algunos datos para el solaz de su lectura. Son siete los cuentos y siete las diferentes estructuras. Cada cuento tiene un tratamiento especial, sabiamente encaminado a lograr los mejores efectos expresivos. No son cuentos a la manera de «...», no; Gálvez Ronceros se planta entero en su realidad costeña –el sur chico, como Valdelomar– no para hacer fácil folklore, ni sentimentalismo lugareño, sino para traernos, como en un trozo de tierra que se ofrece con la mano, las pasiones, las costumbres, la ternura, la gracia, los odios y el lenguaje –sobre todo el lenguaje– del agro suyo, con un modo de oír y de mirar también muy suyos. Y así, con sus pequeñas preocupaciones o sus muertes, sus trapacerías y rencores, alegres o tristes, desfilan desde el anónimo malamaña robador de sombreros hasta el «Buche», hablando de las inmensas posibilidades que en este



J. A. Bravo y A. Gálvez Ronceros dirigieron durante años el Taller de Narración de San Marcos.

filón ha descubierto la técnica o, mejor, las técnicas narrativas de un escritor que conoce, como el que más entre nosotros, una variadísima gama de recursos estilísticos.

Nótese, por ejemplo, con cuánta eficacia Gálvez Ronceros elide (no elude) su papel de narrador en los diálogos, lo que aligera notablemente el relato; de qué manera sus monólogos resultan enriquecidos por los desplazamientos descriptivos; con qué sobriedad la ubicación espacial y la temporal se presentan; cómo las comparaciones contribuyen a crear el ambiente necesario; el modo de desvelar en algunos casos el hilo

argumental mediante transiciones felicísimas; y, por último, el lenguaje que no se estanca innecesariamente en la intención –siempre inútil, por lo demás– de transcribir fonéticamente la realidad del hablante, sino que se posa ante todo en la estructura sintáctica, cogida en toda su incitante frescura.

Todo esto no es fruto del acaso. A las cualidades innatas de Gálvez Ronceros se han venido a agregar varios años de paciente pulir; un exigirse, poco común en nuestro medio; una conciencia de su responsabilidad de escritor, y un amor, amor inmenso, por la palabra, que regusta y paladea como catador avidísimo. Es la suya esa difícil facilidad, cara a los clásicos, hija de laboriosa y meditada búsqueda. Los logros del libro dicen claramente que bien valía el esfuerzo.

LOS NARRADORES EN
MONÓLOGO DESDE
LAS TINIEBLAS
DE ANTONIO GÁLVEZ
RONCEROS

Nada más en tinieblas que el conocimiento de la cultura negra en relación con el proceso de la cultura y literatura nacionales. Por tal razón el estudio de *Monólogo desde las tinieblas* (1a. ed.: 1975; 3a. ed. ampliada: 1999) de Antonio Gálvez Ronceros resulta especialmente motivador.

El caso de *Monólogo desde las tinieblas* equivale plenamente a la experiencia productiva de los textos indigenistas. Se trata de un texto típico de la heterogeneidad cultural peruana (1), protagonizada por un sujeto emisor letrado, urbano y escritural, y un sujeto referencial oral, rural e iletrado. Su diferencia frente al indigenismo radica precisamente en que su referente cultural

aparece constituido esta vez por una etnia marginal distinta y considerablemente minoritaria: la comunidad de agricultores negros de la costa sur del Perú, representación, en este caso, del habitante negro peruano. Este elemento, como veremos, determina la esencia discursiva y el sentido ideológico que justifica dicha operación creativa.

La importancia del indigenismo peruano radica básicamente en que su campo textual sirvió de espacio intelectual en el que se dilucidó a profundidad y con intención política, uno de los problemas más graves referidos a la integración nacional y el proyecto modernizador del Perú: el indígena andino. Resultan, pues, lógicos este debate y la caudalosa producción literaria



Antonio Gálvez Ronceros,
en 1974.

indigenista en un país donde más del 70% de su población esta constituido por indígenas y cholos (mestizos) de predominio indígena). Al margen de sus resultados reales en el campo social (en especial sobre el destino de las masas indígenas después de la década de los 50) y de sus efectos sobre la literatura posterior, es evidente que este prolongado período literario de nuestro siglo reproduce a cabalidad una de las maneras más importantes de sentirse y de pensarse el Perú en lo que va de la vida republicana (Cornejo Polar 1982: 119).

Algo distinto diremos cuando se trata del texto heterogéneo enfocado sobre la etnia afro-peruana. No se trata, evidentemente, de una auscultación social de franca preocupación política ni menos de un modo de definir la inserción del negro en la abigarrada textura social peruana. Su condición minoritaria y su inexistencia como ente grupal en la lucha política tradicional ha sido causa para la casi desaparición del problema del negro en el discurso social. Incluso autores tan distinguidos, como el caso del propio José Carlos Mariátegui (2), han acusado una deficiente profundización en esta materia que no pocas veces han concluido en afirmaciones sin duda injustas y hasta cargadas de cierto prejuicio y racismo. Inadvertido, casi anulado como elemento de una supuesta peruanidad, el negro no ha constituido hasta hoy centro de investigación. Tampoco ha conformado un espacio literario y artístico autónomo en el que se haya puesto



De izquierda a derecha: Juan Velit, Manuel Miguel de Priego, AGR, y Marco Martos.

en consideración en el problema integral peruano, y se hayan reconocido los alcances de su papel productor de cultura. Lo que podemos encontrar, en cambio, es un conjunto de escritores y escritos aislados y dispersos que han ido tratando el tema del negro o como asunto ancilar a otros temas nacionales o desde perspectivas exterioristas que, en su mayoría, han merodeado por los fueros del costumbrismo. Sólo el caso de Nicomedes Santa Cruz, dentro de la escritura erudita, resulta notablemente interesante, y esto por su decisiva intención reivindicacionista y su voz genuinamente negra. Abundamos, entonces, en perspectivas exterioristas, unas más cercanas que otras al referente negro, pero exterioristas al fin.

Monólogo desde las tinieblas se perfila dentro de este contexto. Se trata, sin duda, de un texto que no llega a superar dicho exteriorismo. Sin embargo, su desarrollo formal y, en general, su proyecto estético, ofrece peculiaridades que requieren aclaraciones adicionales. Nos estaríamos refiriendo, en especial, al esfuerzo precisamente por atenuar, a través del diseño formal del texto, lo que venimos reconociendo como condición distante del emisor frente al referente afroperuano. Sus variadas voces narrativas, por mencionar una de sus características relevantes, no delatan otra tensión que la de la lucha entre un yo hegemónico distanciando inevitablemente y un esfuerzo por establecer una voz testimonial desde el interior mismo de su referente. Así, lo que podría suponerse, según el título, como el monólogo del habitante negro —discurso que habría sido transcrito y diseñado bajo la plantilla del llamado género testimonial (3)—, resulta en verdad el monólogo del hablante no-negro de investidura múltiple que pretende develar de las maneras más testimoniales posibles, las tinieblas dentro de las cuales vive su propia historia un grupo de peruanos agricultores de origen africano. El trabajo formal, el esfuerzo creativo que se materializa en un texto inusual en nuestra literatura, se justifica así mediante la auscultación de las cualidades mismas del lenguaje, la estructura del relato y el análisis cultural. Debemos recordar que esto no es completamente novedoso si tomamos en cuenta la experiencia de los neoindigenistas: éstos habían ya pretendido profundizar

en la intimidad de una cultura «otra» a través de los mismos medios.

En el caso de *Monólogo desde las tinieblas* la estrategia es relativamente simple. El libro constituye un conjunto de textos en prosa muy breves (diecisiete en total) que conforman la representación de la etnia referencial, pero desde ángulos de enfoque cada vez más cercanos. Las diversas estructuras narrativas a lo largo del libro no responden a una intención primordialmente experimental. Obedecen, como lo anticipamos, a la necesidad de evidenciar las formas de distanciamiento y acercamiento con que el hablante básico (4) realiza tomas fotográficas de su referente. Esta tarea, en términos formales, urge al autor a la constitución de hasta tres medios de aproximación que definen, a su vez, tres narradores y tres estructuras discursivas. La más evidente, y que se erige en la perspectiva hegemónica del libro, vendría a ser la del «narrador letrado»: el yo interesado en revelar a sus lectores (entendidos éstos como receptores de mensajes «escritos») su visión totalizadora de la etnia referencial. Su identidad abarca desde una dedicatoria afectuosa (5) que puntualiza la relación cultural diferenciada que define el texto heterogéneo, hasta las formas discursivas con que presenta a sus protagonistas y las situaciones en las que éstos explican su vida y su atmósfera cultural. Reconocemos a este narrador por las formas narrativas propias del relato escrito:

Juto y Vallumbrosio se miraron a la cara. Inmóviles del cuello hacia abajo, levantaron de costado lentamente la cabeza y miraron hacia arriba: las ramas de ese lado estaban quietas y en la penumbra del follaje era imposible distinguir a nadie. Bajaron la cabeza y la fueron levantando poco a poco por el otro lado: la quietud y la penumbra se extendían a toda la copa del árbol (54).

La segunda aproximación queda definida por el «narrador oral no-negro» (6), que funcionaría como auxiliar inmediato del «narrador letrado». Su carácter testimonial coadyuva a la verosimilitud de la representación general del referente que subyace a

lo largo del libro, al mismo tiempo que constituye un grado de cercanía narrativa mayor que el del «narrador letrado». A pesar de que a ratos pareciera una identidad confusa, puede reconocerse con cierta facilidad por sus rasgos frecuentes de oralidad:

Por el callejón de Condorillo pasaba una negra montada en una burra. La negra iba peleando con el animal y, ¡chajui!, ¡chajui!, le golpea las orejas con una rama (27).

Por un camino solitario iba una negra montada en una burra: trus, trus, trus, cuando de repente «¡Ay, Jesús!» gritó la negra dando un brinco junto con la burra: de las chacras vecinas había entrado en el camino un negro montado en un burro (43).

Y por su autorrepresentación expresa de hablante aldeano:

Salí de mi huerta a mirar y vi que la burra era blanca (27).

Avanza usted por el camino y encontrará una casa de caña medio ladeada. Ahí vive el rezador. Es un negro que lleva una buena carga de años encima. Sus animales son unos malacostumbrados: andan alejados del corral, paseándose en los cuartos de la casa como si fueran gente. Ahora que usted va hacia allá para que le quite el susto a su hijo, seguramente encontrará una ronda de gallinas y pollos, perros y gatos en el cuarto de entrada que le sirve al rezador para espantar los sustos (31).



A los 17 años de edad, con dos de sus amigos en un sector de la campiña chinchana.

La configuración de un «narrador letrado» y «narrador oral no-negro», que implican una perspectiva cultural definitivamente externa, exteriorista, entra en contraste con la tercera aproximación a la que denominamos «narrador oral-no negro». Su realización manifiesta un esfuerzo mayor que el de los dos anteriores por hacer patente el conocimiento que el hablante múltiple asegura tener de la etnicidad afro-peruana. Resulta un esfuerzo por instalar una voz narrativa desde el interior mismo del universo referencial, de manera que el lector acceda a una experiencia de lenguaje iluminadora y totalizante. Se trata, pues, de garantizar al lector, mediante la ilusión de presentar al hablante negro mismo, la percepción de un texto fragmentado en discursos fácilmente diferenciables, como si se tratara de una cadena de voces contrastadas no sólo por sus orígenes histórico-sociales, sino, también, por la naturaleza misma de sus emisores inmediatos: las tres voces narrativas.

La realización de este tercer narrador es el resultado de una reconstrucción ingeniosa de cómo el hablante básico percibe el habla de los negros campesinos. Su materialización denota una detenida observación de las constantes sonoras, la gramática y el minucioso vocabulario de la variante dialectal atribuida al hablante afroperuano. Pero esta percepción no supera la representación de un lenguaje al que sólo se imagina como oral.

Esto explica que las formas narrativas en las que se expresa se circunscriban sólo a los diálogos breves y ligeros, constituyentes de los relatos de los narradores no-negros:

-Y te juro que diuna cólera, ay peruna cólera que no se me pasaba.

-Oye, ¿y cómo e la cólera? -dijo el otro.

-La cólera e como mascá piera, como mascá arena... (37)

y a los extensos monólogos en los que intencionalmente se excluye la intervención de un narrador no-negro:

Dicen quial principio e toa las cosas la Tierra etaba vacía y se conjundía con el firmamento en una ocuridá muy prieta. Pero elepíritu de Dio, que año tras año veía desde arriba lo mimo, no aguantó má y se vino volando a hacé las cosas. Entonces dijo: «Que broe la lu». Y la lu brotó. Y como vio que la lu era güena, la desayuntó de la ocuridá y a eta la mandó a que juea a viví a ota padte. Y a la lu la llamó día y a la ocuridá noche. Eto pasó en un solo día, en el pirmé día de la vida del mundo (71).

En algunos casos esta exclusión se realiza mediante la separación drástica de dos espacios discursivos (el del narrador no-negro, en sus dos formas, y el narrador oral negro) dentro de un relato, estableciéndose como único vínculo entre ambos el de la generalidad, temática (7).

La diversificación de los narradores en tres grados de acercamiento a la realidad referencial, como ya lo indicamos, revela un esfuerzo formal por disminuir esa distancia cultural esencial en todo texto heterogéneo. Pero un trabajo, como el de *Monólogo...*, en el que se compromete la tarea de establecer una relación armónica (o luchar por que ella sea posible) entre dos culturas históricamente antagónicas, no deja de tener resultados que ponen precisamente en evidencia tales contradicciones. Así el proyecto artístico, que sin duda logra poner en juego un lenguaje eficaz en cuanto al efecto de «objetivizar» la cultura negra peruana, haciendo de este modo exitoso el esfuerzo por restaurar una realidad lingüística, trae consigo, a su vez, el desarrollo de formas expresivas que objetivizan la marginación y las relaciones desiguales de los protagonistas culturales del texto. El tránsito fluido entre lo que se plantea como territorios culturales no-negros y negros del texto, gracias a los ágiles cambios de narradores, dejan al descubierto finalmente una realidad referencial innegable: la relación desequilibrada y conflictiva del negro con el resto de etnias peruanas. El texto termina así convertido en un campo de confrontación socio-cultural que se superpone constantemente a una inicial plataforma de reivindicación y acercamiento fraternal, o en todo caso, contrapuesta a la acción de avanzada intelectual en el conocimiento de los «otros» peruanos, en este caso de la «otredad» del negro peruano.

(1) Antonio Cornejo Polar se encargó de realizar uno de los más brillantes estudios en torno a los significados de la heterogeneidad literaria y cultural latinoamericanas, en especial con respecto a la región andina. A modo explicativo, nos dice: «Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y porqué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes, capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenencia y legitimidad, dio lugar al desasosogado lamento o a la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva. Tengo para mí que fue un proceso tan imprevisible como inevitable, especialmente porque mientras más penetrábamos en el examen de nuestra identidad tanto más se hacían evidentes las disparidades e inclusive las contradicciones de las imágenes y de las realidades –aluvionales y desgajadas– que identificamos como América Latina» (1994: 13).

(2) Se hace urgente una lectura mucho más minuciosa de Mariátegui en lo referente a sus opiniones sobre la presencia étnica africana en el proceso peruano y, por ende, latinoamericano. Son cada vez más frecuentes las críticas de rechazo a algunas de sus afirmaciones al respecto, especialmente a las que encontramos en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Richard L. Jackson encuentra ambigua la actitud de Mariátegui y otros pensadores latinoamericanos, quienes, por una parte, se declaran abiertos defensores de los indígenas y, por otra, optan por una actitud claramente racista frente a los inmigrantes africanos y asiáticos: «Such were the paradoxical approaches toward blackness that were clearly carried over into the New World, and which were to be continued by Rubén Darío, by Juan Montalvo, and by a host of Latin-American writers. This ambivalent attitude toward blackness that were was complicated also by a further paradox of prejudice that fostered a double standard, one for the Indian and another for the black. Juan Montalvo's racist views toward blacks at times were devastating. He was, however paradoxically, an ardent defender of the Indian. The Peruvian José Carlos Mariátegui, like Montalvo, was also both a defender of the Indian and a racist toward blacks and Orientals. These two defenders of the Indian join a long Hispanic tradition of ambivalent racial attitudes toward the Indian and the black in the New World dating in part, some would conjecture, from Las Casas, the supreme defender of the Indian who held similar views toward Indians and Blacks throughout much of his lifetime» (134). Similares opiniones expresó acerca de su lectura del los *Siete ensayos...*, el latinoamericanista centroafricano, Dr. Victorien Lavou.

(3) Dick Gerdes duda de la calidad testimonial de *Monólogo desde las tinieblas*. Esto lo lleva a la convicción de haber trabajado sobre una materia textual de auténtico origen afro-peruano, en la que la labor de Antonio Gálvez Ronceros sólo habría sido la del simple transcriptor: «*Monólogo desde las tinieblas* is

unified by other literary elements –that is, many of the narrative use a curious but exact reproduction of the language spoken by agriculturally-based rural blacks and mulattoes in the Chincha Valley area of Southern Peru. Gálvez Ronceros has literally transcribed the oral nature of the language to the written page, and he reproduces nonstandard phonetic and syntactic features of the Spanish spoken by the inhabitants of that area to give the reader an overview of the daily situations of a marginalized sector of Peruvian society. Thus, again and again the reader receives an idea of a world view, a set of feelings and attitudes which have a seeming coherence» (271).

(4) Utilizamos el término «hablante básico» (o «hablante múltiple», cuando tratamos de hacer aún más claro el caso de *Monólogo...*) en el mismo sentido con que lo utiliza Raúl Bueno. Según esto, *Monólogo...* vendría a constituir, en su estructura definitiva de conjunto integral de breves relatos, el resultado de una «voluntad constructiva plasmada». Bueno nos explica al respecto «Hablamos de una voluntad constructiva plasmada para referirnos a la intención autorial tal como logra encarnar en el texto. Porque para nadie es un secreto que entre la simple voluntad constructiva del autor (digamos, para simplificar, el plan o proyecto poético previo a la escritura) y la voluntad constructiva plasmada existen ciertas diferencias, que a menudo son grandes diferencias [...]. Mientras que la simple voluntad constructiva es un hecho psicológico que tiende a devanecerse –muchas veces sin haber suscitado una escritura–, la voluntad constructiva plasmada es un hecho poético, objetivo, constante, que permanece en el texto como el texto mismo, porque es su orden, su estructura, sus distintos contenidos, sus 'voces' [...]; la razón de su coherencia y sentido, la clave de su inteligible, en suma. Tal voluntad constructiva plasmada ha sido también designada como Hablante (o Enunciador) Básico, y responde por los proyectos o supuestos estéticos e ideológicos del texto» (110-111).

(5) Nos referimos a la siguiente dedicatoria: «A los hombres del Guayabo / y Sandongo; a los de Pinta / Viña Vieja, Guamanpali, / Cañapay; a los hombres de San Regis, El Carmen, San / José, Larán y Punta de la / Isla; a los de Cányar, La / Calera, El Hornillo, Las Huacas, / El Juncal, Hoja Redonda / Lurinchincha...» (Gálvez Ronceros: 9).

(6) El «narrador no-negro» no implica estar refiriéndonos, por oposición, a un sujeto social «blanco», en el sentido que se le da en la metrópoli. Hablar de un sujeto «no-negro» en el Perú, tal como lo plantea Darcy Ribeiro (1985: 141-142), sería referirse a los «blancos por autodefinición» (mestizos hispano-indígenas de las clases media y alta), «cholos» (mestizos predominantemente indígenas, deculturados y generalmente pobres (e «indígenas» (masas extremadamente marginadas que conservan la lengua y parte de la cultura original).

(7) Ilustra con claridad este caso el relato «Rezador» (31-32).

BIBLIOGRAFÍA

BUENO, Raúl *Poesía hispanoamericana de vanguardia*. Lima: Latinoamericana Editores, 1985.

CORNEJO POLAR, Antonio «Historia de la Literatura del Perú Republicano». En: *Historia del Perú. Tomo VIII*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1982, 11-188.

CORNEJO POLAR, Antonio *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte, 1994.

ESCAJADILLO, Tomás *La narrativa indigenista: un planteamiento y ocho incisiones*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1971.

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Peisa, 1999, 3a. ed. Contiene seis nuevos relatos.

GERDES, Dick «*Monólogo desde las tinieblas: Oral Tradition and Ideological Silence*». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* V. 35, 4 (Salt Lake City, 1981): 271-280.

JACKSON, Richard L. *The black image in Latin American Literature*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976.

LAVOU, Victorien Comunicación personal. University of Pittsburgh, marzo de 1990.

MARTIN-OGUNSOLA, Dellita Comunicación personal. University of Alabama at Birmingham, 8 de diciembre de 1995.

RIBEIRO, Darcy *Las Américas y la civilización*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985.

ROMERO, Fernando *Safari africano y compraventa de esclavos para el Perú (1412-1818)*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos y Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1994.

CARLOS L. ORIHUELA,
poeta peruano, catedrático en
University of Alabama at Birmingham

LA ORALIDAD EN LOS
RELATOS DE ANTONIO
GÁLVEZ RONCEROS



*Isabel y AGR, en 1961,
un año antes de casarse.*

Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932) es un escritor que procede del ambiente rural del sur de la costa peruana –el pueblo de Chincha–, antigua concentración agrícola de esclavos negros (1). La estructura narrativa de su libro *Monólogo desde las tinieblas* es multiforme: algunos textos responden al formato del cuento breve; otros, a diversas formas de relatos folklóricos: «proverbios, relatos orales y rumores humorísticos». Además, la colección incluye un material gráfico que ilustra el paisaje rural donde habitan los personajes que nos dicen del espíritu del habla del negro del campo»; de su quehacer natural, sencillo y humilde; de su sabiduría popular; de su sistema de creencias religiosas y míticas; todo esto mediante una prosa que se singulariza por una rica sensibilidad, un humor chispeante y una ironía sutil.

Un hecho controversial entre los críticos es el nivel lingüístico-estilístico de los textos de Gálvez Ronceros. El estudioso Dick Gerdes opina que es una reproducción exacta del lenguaje hablado por los negros y mulatos del valle de Chincha, y, por lo tanto, «pertenece a la literatura que usa el lenguaje oral al modo del naturalismo» (2); y añade:

Gálvez Ronceros transcribe la oralidad del lenguaje en la página escrita y reproduce los rasgos fonéticos y sintácticos del español sub-estandarizado que se habla en dicha región. Su propósito es proveer al lector una visión de los sectores marginales de la sociedad peruana (3).

Por su parte, Estuardo Núñez reconoce en los textos la autonomía de una expresión pura y primigenia y le atribuye al escritor el mérito de haber iniciado el verdadero cauce literario

de la negritud en la prosa, ya que Gálvez Ronceros otorga categoría estética al «castellano mal hablado» del negro costeño, «logrando refundir literariamente una lengua típica, sin desvirtuarla, con calculada calidad expresiva y artística» (4). Este escritor crea, pues, una especie de lengua ficticia, artificial y verosímil para revelar con fidelidad la esencia cultural de la negritud. No se limita, pues, a la transcripción más o menos fiel a la manera de los costumbristas del XIX, sino que vive el lenguaje de sus personajes desde el interior, se fusiona con ellos y supera la visión meramente exterior. Esta interiorización en el habla negroide es producto de una compleja reelaboración, «ya que el lenguaje ha debido ser reconstruido cuidadosamente de acuerdo con una fiel observa-

ción de la realidad en muchos hablantes para conseguir un patrón lingüístico veraz» (5). Esta reconstrucción lingüística se cristaliza en una lengua literaria típica que traduce el habla negra de raigambre popular y regional.

Gerdes y Núñez aciertan parcialmente en la caracterización estilística de *Monólogo desde las tinieblas*. En realidad, en algunos textos de la colección se

advierte rezagos de la fragmentación lingüística de corte regionalista, ya que en ellos es posible establecer límites precisos entre el lenguaje del narrador —una prosa artística y culta, con función caracterizadora y referencial—, y el dialecto estilizado de los personajes en el que se advierte el afán realista de crear una impostación verista del habla negra mediante la deformación fonética del léxico. El breve texto «Tre clase de só» ilustra dicha fragmentación:

Por el callejón venían de un sembrado de yucas dos negras encima de sus burras. Las burras caminaban medio agachadas del lomo porque debajo de la carga negra traían los serones reventando de yucas. Era el mediodía y el sol quemaba como candela.

Como les habían cobrado un sol por cada planta de yuca, una de las negras empezó a quejarse.

—Cómo etán lo tiempo... ¡A só cada planta e yuca!

Y mirando el cielo agregó:

—Y con este só.

Como en ese instante su burra se desvió del camino, demandó colérica:

—¡Só, borrica!

—La otra anduvo largo trecho pensativa. Al cabo habló en tono de sentencia:



Gálvez Ronceros con el novelista Jose Antonio Bravo.

advierte rezagos de la fragmentación lingüística del texto literario. Esta recreación estilizada del habla regional desde dentro sólo es factible gracias a un profundo conocimiento de las leyes del sistema dialectal que posibilita al autor explotar los recursos idiomáticos de la comunidad lingüística del texto literario. Un fragmento de «Monólogo para Jutito» ilustra dicho estilo:

A tu edá, Julito, ditingues lo pájaros po su canto y sabes quiárbole anidan. Decubres po su güella o po su guito lo animale venenosos que se esconden entre la yerba. Sabes cómo traete abajo un gavilán, de qué modo acallá perro embraveció, cómo sujetá mula terca, qué hacé con un poíno movedizo, cómo aparejá bura preñá, de qué modo cargá los serones, en qué sitio sentase en un buro a pelo, que hyerbas ventean a las bestias, cómo apurá buro tardo, ónde ponefe la pedrá a la víbora, cómo quemá paja al borde diun sembrao...(7).

En suma, esta vigorosa creatividad lingüística de la cultura popular es recreada en la enunciación de *Monólogo desde las tinieblas*, obra que resuelve simbólicamente las contradicciones de la historia y la cultura de los campesinos negros.



Con su esposa Isabel y su hijo Antonio.

NOTAS:

- (1) Gálvez Ronceros ha escrito las siguientes colecciones de cuentos *Los ermitaños* (1962 y 1987), *Monólogo desde las tinieblas* (1975; última edición aumentada: 1999) e *Historias para reunir a los hombres* (1988) y *Aventuras con el candor* (1989).
- (2) Dick Gerdes «*Monólogo desde las tinieblas*: Oral tradition and Ideological Silence», *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 35 (1981): 271.
- (3) *Ibid.*
- (4) Estuardo Núñez «La literatura peruana de la negritud». En: *Hispanamérica*. 28 (1981): 19-28.
- (5) *Ibid.*, 2.
- (6) Gálvez Ronceros *Monólogo* 3-4.
- (7) *Ibid.*, 89.

BLAS PUENTE-BALDOCEDA,
profesor peruano que se desempeña como catedrático
en Northern Kentucky University.

EL MONODIÁLOGO EN MONÓLOGO DESDE LAS TINIEBLAS

La narrativa de Antonio Gálvez Ronceros (Chincha, 1932) está compuesta por cuatro libros: *Los ermitaños* (1962), *Monólogo desde las tinieblas* (1975 y 1999), *Historias para reunir a los hombres* (1988), y *Aventuras en el candor* (1989). La crítica ha estudiado con mayor detenimiento las dos primeras obras. Ella ha señalado cuatro líneas de interpretación: su relación con la narrativa del cincuenta, el Grupo Narración, determinadas corrientes narrativas (realismo, real maravilloso, literatura popular) y la cultura negra del Perú. Desde nuestra perspectiva, la más interesante resulta la última. En esta línea se ha establecido relaciones de sus dos primeros libros con determinados conceptos ligados a la reflexión en torno a la identidad.

La intención de las siguientes líneas es explorar en *Monólogo desde las tinieblas* (en adelante *MDT*), su libro más celebrado por la crítica, el uso de ciertas técnicas narrativas.

EL MONODIÁLOGO

En lo que respecta al monólogo, diremos que no se trata específicamente del monólogo interior, caracterizado por ser una corriente o flujo de conciencia. En *MDT* nos encontramos con un tipo de monólogo denominado por Ángel Rama monodialogo. Esta estrategia narrativa se define como uno de los procedimientos narrativos destinados fundamentalmente a reconocer y aproximarse –a través de la ficcionalización de un discurso oral popular– a las perspectivas, los modos de pensamiento y de expresión, los elementos del imaginario, característicos de culturas regionales, internas, rurales y semiaisladas de América Latina: la sertanera en el caso de Guimaraes Rosa, la jaliscense en



En 1970, en una ceremonia en la Municipalidad de Chincha Alta, con cuatro de sus hermanos, su madre, tres sobrinos y su hija Judith.

el de Rulfo y la guaraní-paraguaya en el de Roa Bastos. Al mismo tiempo, la modalidad monodialógica les permite poner en escena y problematizar las formas de contacto de estas culturas con horizontes culturales originalmente ajenos –el de la modernidad, el de la gran ciudad y el ancho mundo, también el de la letra– a los que ellas se ven enfrentadas en esa dialéctica de intercambio, apropiación, resistencia y confrontación propia de la dinámica transcultural (Pacheco 1992: 122).

Esta estrategia narrativa domina los relatos «Así dile», «Rezador», «El mar, el machete y los hombres», «La creación del mundo», «Putilla» y «Monólogo para Jutito».

Estos relatos se caracterizan por transmitir un saber etnocultural. En «Así dile», por ejemplo, a través del reclamo que hace el narrador a alguien no determinado en el texto, se elabora

una tipología del habitante de ese espacio cultural. Este habitante debe ser competente para trabajar la tierra, su mujer también lo debe ser para las labores domésticas, ambos deben diferenciarse de los animales, no deben tener relación con la brujería y sus hijos deben ser bien criados. En «El Rezador», se nos presenta un rito: el rezo a los niños que padecen de *susto*. En «La creación del mundo» se narra el mito cristiano de la creación del mundo. Están todos sus elementos. La variación está dada en el nivel de la expresión. La génesis bíblica es narrada recurriendo a los giros fonéticos propios de la comunidad lingüística a la que pertenece el narrador, incorporando en la historia una serie de toponimios y referencias a la fauna y flora de la región. En «Putilla», se nos presenta otro rito, caracterizado por el uso de un ave, la putia, para atraer a la mujer amada. Y en «Monólogo para Jutito», se narra la vida de un poblador. A través del monodialogo del narrador con Jutito se transmite una serie de conocimientos con respecto a la competencia que tiene y tendrá Jutito en su vida como poblador de esa región.

En casi todos los relatos el saber que nos transmite está relativizado. En «Así dile», la tipología del habitante, por lo menos en algunos de sus puntos, es utópica, pues no se corresponde con la conducta de los otros personajes del libro. Jutito, por ejemplo, no es un niño que respete a sus mayores. Asimismo, existen personajes que recurren a la brujería u otras prácticas similares para lograr sus fines, como ocurre en «Putilla». De esta manera, se puede establecer que en el relato existe una doble intencionalidad. La primera, y más evidente, es el escarnio, por decir lo menos, que realiza el narrador de ese personaje ausente, porque éste no cumple con la tipología o ese «debe ser», que el narrador reclama. Y la segunda, es la que se produce en el nivel intertextual, pues al no corresponder la conducta de los personajes del libro con la tipología, el escarnio también se dirige a ellos, e inclusive, al mismo narrador de «Así dile». En ese sentido, la situación del narrador es la del sujeto frente al espejo. El reclamo que éste hace al personaje ausente es el reclamo que hace a su imagen en el espejo, es decir, a sí mismo. Este efecto irónico, pues el que se burla es también el objeto de burla, recorre todos los relatos que conforman *MDT*.

Con respecto al «Rezador», el rito al ser presentado en una situación embarazosa, donde el rezador tiene que liar con gallinas y patos mientras realiza el rito, relativiza sus contenidos, caricaturizándolo. Y en «La creación del mundo», después de narrarnos cómo surgió el mundo, termina afirmando: «Dicen, pues, que el mundo y el hombre aparecieron por la voluntad de Dios. Humm... Si será verdad» (: 61). De esta manera, al poner en duda todo lo narrado, logra relativizar sus contenidos. En «Putilla», luego de describir el procedimiento que se debe seguir para obtener la putilla y lograr el hechizo, termina con una frase bastante ambigua: «Pero nadie se engañe. Mujé que se va con quien tiene putia nue lo mimo que la que se va con quien tiene dinero: una se enamora del hombre



De izquierda a derecha: Livio Gómez, Gálvez Ronceros, Evalina Galloso, Elsa Villanueva de Puccinelli, Emma Rodríguez de Carrillo, Jorge Puccinelli, Carlos Milla Batres, Francisco Carrillo, Oscar Franco, Betty Castro y Manuel Velázquez Rojas, 1972.

que tiene putia, la ota del dinero que tiene el hombre» (: 73). En ambos casos la obtención del amor está mediatizado por la tenencia de algo: putilla o dinero. Pero no está clara la idea del engaño. Su efecto es ambiguo en el sentido de que no se determina si el uso de la putilla es efectivo en tanto obtención del amor de la mujer, o si es como el dinero, que la enajena.

BIBLIOGRAFÍA

CORNEJO POLAR, Antonio *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Caracas: Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1982.

CUBA MANRIQUE, María del Carmen *El castellano hablado en Chíncha*. Lima: UNMSM, 1996.

CUBA MANRIQUE, María del Carmen «Monólogo desde las tinieblas: lengua, literatura y cosmovisión de los negros de Chíncha». En: *Escritura y pensamiento*. Año II, N° 3. Lima: UNMSM, 1999; pp. 9-49.

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Los ermitaños*. Lima: Difusora Cultural Peruana, 1962. (2a. ed.: Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1987).

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Español* (Curso I). Lima: SENATI, 1965.

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Monólogo desde las tinieblas*. Lima: Inti Sol Editores, 1975. (2a. ed.: Lima: Municipalidad de Lima Metropolitana, Serie Munilibros / 6, 1986; 3a. ed.: Lima: Editorial Peisa, 1999, esta edición añade seis nuevos relatos a los diecisiete iniciales). Todos los comentarios y análisis tomaron como fuente la última edición (Peisa, 1999).

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Historias para reunir a los hombres*. Lima: Editorial Extramuros, 1988.

GÁLVEZ RONCEROS, Antonio *Aventuras en el candor*. Lima: Editorial Extramuros, 1989.

PACHECO, Carlos *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: La Casa de Bello, 1992.

REIS, Carlos y Ana Cristina Lopes *Diccionario narratológico*. Tr. de Ángel Marcos de Dios. Salamanca: Ediciones Colegios de España, 1995.

CARLOS GARCÍA MIRANDA
Licenciado en Literatura por la UNMSM.
Ha publicado el libro de relatos *Cuarto desnudo*.

EL MUNDO DE JOCHE



Gálvez (a la izq.) con un grupo de amigos en Conta, distrito de Larán (Atarjea), Chíncha.

Joche y Jutito son, en nuestro concepto, dos de los personajes más conmovedores en el conjunto de la obra del escritor Antonio Gálvez Ronceros. El primero de ellos da título a un cuento del libro *Los ermitaños* (1962 y 1987). Los retratos del segundo ganan la simpatía de los lectores en las páginas de *Monólogo desde las tinieblas* (1975 y 1999).

Jutito pertenece al mundo de los niños campesinos negros. *Joche* al mundo de los niños campesinos cholos. Los espacios de ambos suelen interceptarse, aunque sea mayor la presencia negra en el territorio de las que fueron extensas haciendas del sudeste de la provincia de Chíncha. Sus culturas poseen peculiaridades diferenciales que van más allá de los matices, pero la esencia de ambas contiene ingredientes comunes, marcados, de una parte, por las respuestas que son capaces de dar a ese reto, a tono con sus ansias de dignidad y justicia. En todos los casos, los seres que pueblan las páginas de la obra de Gálvez Ronceros ponen de manifiesto gran espiritualidad, con la que remontan largamente cualquier localismo y establecen vínculos con los hombres de todas las latitudes.

Aquí nos ocuparemos del cuento «Joche» como creación literaria y, en particular, de los referentes en que se apoya su ficción.

En verdad, el personaje *Joche* aparece en la narración de modo indirecto, a partir de las percepciones, los recuerdos y las asociaciones vivenciales del niño-narrador cuyo nombre no llegamos a conocer. Este personaje y los otros amigos de él y de Joche: Vito y Lando, se enfrentan consternados al terrible suceso: el Joche está muerto. Yace ahora sobre una estera en el piso de una habitación de su precaria vivienda de quincha. Gradualmente, los lectores nos iremos enterando de que la herida causante de su

deceso se produjo cuando el muchachito era perseguido por el caporal de la hacienda donde trabajaba con Vito, Lando y el niño-narrador. Una piara de mulas se había comido la merienda de los chicos y Joche se vio obligado a tomar unos cuantos camotes

del sembrío para compensar la pérdida. Luego, al saltar un cerco para eludir la golpiza del caporal, tropezó, cayó y se cortó el pie entre alambres de púas y barro, origen tal vez de una mortal infección tetánica.

Pero el propio padre de Joche reproducirá la conducta inhumana del caporal. Golpea al hijo, a quien supone dormido, para que se levante y vaya rápido a trabajar. Ha golpeado a un cadáver.

Ahora los amigos de Joche ven llegar a la casa mortuoria a ese padre, borracho y repletos los bolsillos con botellas de pisco. Allí habrá una fiesta desaforada, donde el progenitor será sorprendido por la esposa y madre del muerto, en ayuntamiento con otra mujer. Las escenas de esa noche lasciva, traerán a la memoria de los niños otras de un amanecer cuando, creyendo ellos oír música de procesión religiosa, se aproximaron a un lugar que resultó ser un prostíbulo, en cuya sala de baile observaron actitudes que ahora contemplaban, repetidas, en la casa de Joche.

Contrastando con la crueldad de los padres-patronos, la estoica madre del Joche es un surtidor de ternura. Ella prepara a los amiguitos y compañeros de trabajo del hijo muerto, torrejitas de zapallo que los chicos reciben ardiéndoles las manos, agradecidos por el gesto, pero sobrecogidos por el gran dolor que estorba al apetito. Niños maduros por el sufrimiento, crecieron fuertes en su rusticidad, como las plantas silvestres:

En un rincón de la sala había hecho una capillita con varas de cañabrava y unas mujeres la estaban adornando con ramas y flores de chánguano, porque no es tiempo de flores y porque el chánguano no hace caso del tiempo...

Antonio Gálvez Ronceros estaba culminando la elaboración de éste y otros cuentos cuando nos leía sus avances a un grupo de paisanos y amigos, en Chíncha, en 1959. Nosotros lo seguíamos con interés y admiración, tanto por el contenido mismo de sus creaciones, como por el modo no-lineal de estructuración de ellas. Por el lado del lenguaje y de la composición literaria, Gálvez experimentaba formas nuevas durante sus años de estudio en la Escuela Normal Superior de La Cantuta. Le conocíamos una de esas muestras, su relato «De perro» publicado en la *Antología del Círculo Literario Diáspora* (La Cantuta, 1957), y que acompañó a otro cuento: «El Buche», posteriormente recogido en *Los ermitaños*. En el primero de los relatos mencionados, un can narra, caminando a tumbos por los pasillos de un mercado, el proceso de su agonía producida por comer un trozo de carne envenenada («bocao»).

Por el lado del contenido temático y argumental, nada había de libresco en la producción de Gálvez. De uno u otro modo había vivido en carne propia, o testificado, mucho de cuanto luego iba a emplear como núcleo de su producción narrativa y, en general, artística, pues a sus dotes de escritor une sus aptitudes de dibujante.

Cuando construía el escenario del cuento «Joche», Gálvez tenía en la memoria ciertos detalles espaciales y temporales de las haciendas Cányar (Chíncha) y Caucato (Pisco) donde —como en muchas otras— él mismo había cumplido faenas agrícolas durante sus vacaciones escolares. Con respecto a la campiña más próxima a la ciudad de Chíncha Alta, Gálvez tenía presente barrios como el de Chavalina, al este de la ciudad, en «extramuros»...

Alguna vez, durante un paseo nocturno por aquellos «extramuros», Gálvez y varios de sus amigos nos topamos nada menos que con el impenitente guitarrista Vicente Torres (nombres de la realidad y de la ficción) que animaba los bailes de los marginados, tratándose de las fiestas de bautismo, cumpleaños, bodas o velorios, como en el caso de su aparición gradualmente esperpéntica en el velatorio y los funerales del Joche, cuando acaba con la guitarra rota «metida como chalina en su pescuezo».

Gálvez ha amado siempre el mundo rural. Promovía entre sus amigos largas caminatas por el campo, circundando la campiña del Cercado, como ocurrió por ejemplo el 1º de mayo de 1959 (fecha que fijamos con exactitud, gracias a una fotografía tomada entonces por uno de los excursionistas, el historiador Gustavo Bacacorzo). La meta fue el lugar denominado Cruz Blanca (por el símbolo cristiano allí existente) a las orillas del gran canal de regadío de Ñoco, del que se bifurca también el canal de Pilpa. Respiraba el narrador placenteramente aquellos aires, la pampa y la vegetación, las aves y toda clase de animales, en particular, los perros: cualesquiera que fueran los amos de éstos, nunca dejaron de olfatear en Gálvez a un excelente amigo.

Por aquellos días, Gálvez solía obsequiar a sus familiares y amigos más próximos, postales con hermosos dibujos al carbón, con tinta o con lápices de colores, acuarela o jugos de diferentes plantas. Sobresalian sus grabados sobre cartones de tamaño postal, previamente coloreados con lápices de cera y luego afir-

mados con una plancha caliente. Recordamos con mucha claridad los primorosos dibujos de números convertidos en animalitos y enviados a sus sobrinos de la casa o del exterior; los perfiles de José Carlos Mariátegui que alguna vez lucieron en las paredes de los locales estudiantiles y sindicales. O aquellas siluetas de campesinos con la cabeza oculta bajo el gran sombrero, remangados los pantalones, descalzos y con lampas al hombro. Pero, en particular, rememoramos aquella figura de la niña grande sentada en una silla de gran respaldo a la puerta de una vivienda, en las paredes de cuya fachada habían también dibujos hechos por niños, y rodeando a la muchacha seres empequeñecidos y de rostro cadavérico, mirándonos fijamente y refrendando las palabras que el dibujante puso al lado del cuadro:

Unos viejecitos, de vejez enorme, buscan su niñez, inútilmente, entre las sombras. ¿Cómo, pues, podían ser niños a la hora señalada?

Trátese de literatura o de pintura, en muchos de los trabajos de Gálvez se expresa una requisitoria contra la conducta abusiva de los adultos en agravio de los niños. En el cuento «La cena» (contenido asimismo en *Los ermitaños*) una madre y sus pequeños hijos deciden castigar al padre cruel, arbitrario y abusivo, que golpea frecuentemente a la mujer. Ante la exigencia del marido, quien reclama le sirvan de comer carne que ellos no tienen cómo comprar, le dan carne de rata...

La protesta se condensará en las palabras finales del niño-narrador del cuento «Joche» (quien encarna el porvenir) y dice a la madre propia:

[Yo he venido pensando] en el Joche, que con sus doce años, uno más que nosotros, se ha ido para siempre; en que tú me castigas por no haber venido estos dos días; pero más que todo, madre, en que ojalá yo tenga esas manos del Joche, para tirarles piedras a su padre, al caporal y a toda esa mala gente, con esa puntería que él tenía para traerse abajo cernicalos y lechuzas.

Pero, por más que la explotación y la crueldad ensombrezcan el amado mundo de Gálvez y el Joche, el escritor no pierde la gozosa alegría de la contemplación de la naturaleza, acerca de la cual tendrá grandes aciertos líricos, como lo revela el siguiente fragmento con que concluimos este artículo y que pertenece al apartado «Extrañas voces» del libro *Aventuras con el candor*.

«UNA VOZ EN LA TARDE»

Usted pasea por un angosto camino de la campiña de nuestra costa, adormecido por rumores de ensueño. Es la tarde. Por entre la copa de los altos árboles alguien empolvorea oro sobre el camino y usted avanza en sombras moradas, salpicado de oro. Aquí y allá se va usted deteniendo a aspirar con ojos cerrados el aire impregnado de gratisimas hierbas. Alguien, no se sabe desde dónde, dice: chau, chau, chau... Usted, que tiene la figura y el corazón embriagados de adolescencia, se detiene a buscar con ojos de dicha a la desconocida muchacha que llama la atención sobre sí misma recurriendo al chau...

[Pero, en realidad] ese chau repetido brota —y no precisamente como despedida— desde la garganta de un chaucato, pájaro gris, que desde algún lugar insondable está llamando a la hembra.

MANUEL MIGUEL DE PRIEGO

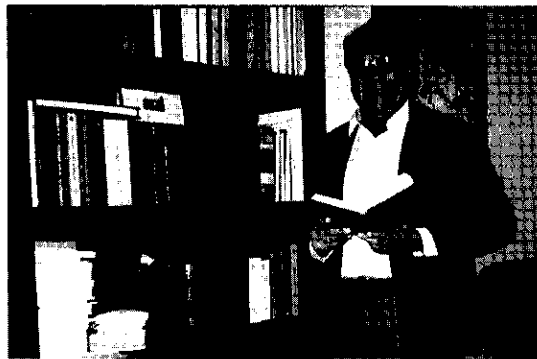
Catedrático en las Universidades Católica y Sagrado Corazón. Acaba de publicar el imprescindible trabajo *El conde plebeyo: Biografía de Abraham Valdelomar*.

«CUATRO MILLONES DE PERUANOS HABLAN QUECHUA»

(CONVERSACIÓN CON RODOLFO CERRÓN PALOMINO)

LAS LENGUAS ABORÍGENES DEL PERÚ MOTIVAN LA SIGUIENTE ENTREVISTA CON EL DR. RODOLFO CERRÓN PALOMINO, AUTOR DE *LINGÜÍSTICA QUECHUA*, *LA LENGUA DE NAILAMP* Y DE NUMEROSOS ENSAYOS, REALIZADA POR EL ETNOHISTORIADOR JOSÉ FELIPE VALENCIA-ARENAS.

- Desde los primeros días de la colonia se ha escrito en el Perú gramáticas y vocabularios del quechua y del aimara, y posteriormente se han recogido, también, lenguas de la costa como el mochica, pero ¿cuándo considera que nace en el Perú el estudio sistemático de las lenguas y cuándo realmente aparece la lingüística como ciencia que estudia las lenguas originales del Perú?



El lingüista Cerrón Palomino es miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

- La tradición de los estudios lingüísticos relativos a muchas lenguas andinas se remonta obviamente a mediados del siglo XVI para adelante. Los trabajos de entonces constituyen, en algunos casos más concretos, como los del quechua y el aimara, verdaderos aportes de los cuales los lingüistas contemporáneos podemos servirnos con muchas ventajas. Esas gramáticas fueron descritas, respondiendo a los modelos descriptivos que existían en el momento, básicamente, un modelo de corte grecolatino. Modernamente se ha cuestionado mucho este tipo de enfoque. Sin embargo, se ha exagerado, creo yo, el carácter latinizante de estas obras. Creo que en la mayoría de los casos estamos aquí frente a trabajos que en algunos aspectos escapaban de las normas latinas. Constituyen de todas maneras fuentes de información objetivas y variadas de cada una de las lenguas que se estaban describiendo.

La lingüística contemporánea arranca en el Perú sólo a mediados del siglo XX, quizás en los años sesenta en adelante. No obstante ello debemos recordar que, a mediados del siglo XIX y de allá en adelante, gracias a los extranjeros, entre los cuales cabe destacar al inglés Clement Marckham, al suizo Juan Jacobo von Tschudi y, sobre todo, al alemán Ernest M. Middendorf, la lingüis-

tica andina va adquiriendo en el país mayor consistencia. En verdad, dichos estudiosos sentaron las bases de lo que podemos llamar hoy día la lingüística andina. Tales personalidades se preocuparon del estudio no solamente del quechua sino también del aimara y de las relaciones que existían entre ambas lenguas, y nosotros hemos heredado esas preocupaciones a través de los estudios que ellos nos transmitieron.

Ya en la década del sesenta se forman escuelas de lingüística en el país. Concretamente en la Universidad de San Marcos, en primer lugar. Lo que se inaugura allí es un tipo de aproximación lingüística que se conoce con el nombre de lingüística descriptiva. Esta lingüística descriptiva ha tenido bastante acogida en el país. ¿Por qué? Porque de pronto se constituyó en una especie de herramienta de análisis de nuestra propia realidad lingüística. Gracias a los métodos proporcionados por dicha disciplina se ha avanzado bastante en el trabajo de campo, y también en el trabajo de reconstrucción de las lenguas. Si bien es cierto que la lingüística como ciencia madura data de esta época, de los años sesenta en adelante, nuestras subdisciplinas, como podríamos llamarlas así, la quechuística y la aimarística, igualmente logran un desarrollo realmente considerable, y hasta revolucionario diríamos en el caso del quechua. No podemos, sin embargo, desconocer, en primer lugar, el legado de los fundadores de la lingüística andina, y más allá de eso, incluso el aporte de los gramáticos coloniales.

A propósito de las obras de éstos, podemos decir que ellas no han perdido su valor. Ahí están esperando el enfoque novedoso del especialista, que saldrá gratificado al encontrar una serie de aspec-

tos descritos con bastante rigurosidad por gramáticos mal llamados latinizantes. De manera que, en el caso de la lingüística peruana, creo que es difícil establecer una frontera tope, una frontera límite entre una lingüística científica y otra que podríamos llamar precientífica, cuando en el fondo yo creo que hay simplemente una continuidad en los estudios lingüísticos, aunque con mayor rigurosidad quizás en nuestra época.

- Actualmente, hablando en números redondos, o casi redondos, se estima que tres millones de personas hablan quechua y 400 mil aimara. ¿Considera que estas lenguas están en extinción?

- En primer lugar, en cuanto a las cifras, tendríamos quizás que ser un poco más optimistas. Yo diría más bien que para el quechua tendríamos alrededor de cuatro millones y para el aimara, en cambio, creo que dicha cifra es correcta. Si se comparan los resultados de los censos, obviamente, se va a verificar fácilmente que hay una tendencia hacia la supresión de nuestras lenguas andinas. Estamos asistiendo a un proceso de suplantación del quechua y del aimara por el castellano, y esto data ya desde los inicios de la misma colonia. En unos sectores, y en ciertos lugares con mayor celeridad que otros, cuanto más cercanos están los pueblos a las ciudades, cuanto más cercanas las provincias a las metrópolis, cuanto más cercanas las provincias serranas a la costa, se nota un cambio considerable en el número de hablantes de nuestras lenguas andinas, de manera que ésta es una tendencia que puede continuar su curso y si las condiciones no cambian (las condiciones sociales y estructurales del país), sin ser pitonisos, podríamos pensar que a la larga también desaparecerán, así como han venido desapareciendo en el siglo XIX muchas de nuestras lenguas originarias que se hablaban en la costa. Recordemos que incluso en el presente siglo el mochica desaparece, así como también se extingue el tallán. En fin, la desaparición, la extinción de las lenguas en el Perú es una historia muy larga realmente y, digamos, este proceso puede continuar sin que tengamos registro de ellas si no hay una acción conjunta de parte de los lingüistas que integran proyectos destinados al salvataje de las lenguas en peligro de extinción. Y, ¿qué hacer entre tanto? Nosotros pensamos obviamente que mientras haya gobiernos que se despreocupan totalmente de la suerte -no solamente de las lenguas sino de otros aspectos de nuestra cultura, y que constituyen la base de nuestra identidad- las cosas no sólo van a continuar el curso señalado sino que irán agrandándose de manera más rápida.

- Ahora, si se considera que al terminar la colonia, existía cerca de un millón de quechuahablantes y ahora son, como dice, casi cuatro millones, entonces se puede decir que ha habido un crecimiento y no un decrecimiento de esta lengua.

- Sí, efectivamente. En términos absolutos se nota un crecimiento de la población quechuahablante y aimarahablante. Pero hay que juzgar estas cifras en términos globales y porcentuales ¿no es cierto? Lo que se advierte es que cualitativamente, dentro del volumen poblacional total del país, el quechua va cediendo ante el castellano. No debemos olvidar tampoco que hay algunos departamentos, algunas provincias, en donde todavía hay un alto porcentaje de hablantes de lenguas andinas, los departamentos del sur, comenzando de Huancavelica en dirección a Puno presentan o



Con el Dr. Alberto Escobar.

registran un alto porcentaje de quechuahablantes y de aimarahablantes, respectivamente. Incluso, en algunos departamentos como Apurímac los hispanoparlantes son minoría, están en segundo lugar; pero juzgando en términos globales la cantidad de la población quechuahablante en relación con la castellanohablante hay una merma considerable de hablantes de nuestras lenguas mayores que eran el quechua y el aimara.

- En el departamento de Huánuco hay mayor número de analfabetos y, por consiguiente, aparentemente existiría una gran población quechuahablante.

- Hay una correlación entre analfabetismo y mantenimiento de lengua vernácula, entre incluso sexo femenino y mayor adhesión a la lengua materna. Hay una serie de correlaciones, que se pueden verificar. Pero, repito, todo ello es simplemente un indicador que cuanto más apartadas están las poblaciones, a falta de carreteras, y en la medida en que la escuela no ha entrado allí con intensidad, entonces se mantienen las lenguas vernáculas, pero una vez que los aparatos del Estado penetran en esas zonas, se constituyen en agentes de cambio en relación con las comunidades campesinas, pues también son los portadores de la castellanización. La revolución de los medios de comunicación masiva obviamente están también repercutiendo en esto. De manera que si subsisten el quechua y el aimara en determinados lugares, es porque simplemente todavía se mantienen algo alejados del impacto desestructurador de estos agentes externos de cambio.

- En 1964 el antropólogo y destacado novelista apurimeño José María Arguedas Altamirano, propició una mesa redonda sobre educación bilingüe en el Perú. ¿Qué se ha avanzado sobre esto?

- Efectivamente, la célebre mesa redonda que organizó en Lima la Casa de la Cultura del Perú fue uno de los primeros acontecimientos que tuvieron la virtud de llamar la atención acerca de nuestra realidad lingüística y educativa, particularmente en relación con nuestras lenguas vernáculas. Participaron en ese evento personalidades muy importantes: estaban el filósofo limeño Augusto Salazar Bondy, el antropólogo rumano-americano John V. Murra, el lingüista limeño Alberto Escobar. Estaban también la lingüista libertina Martha Hildebrant Pérez-Treviño, y la gran educadora peruana Inés Pozzi-Escot, entre quienes recuerdo. ¿Cuánto se ha avanzado desde entonces? Mucho diría yo, porque el planteamiento en esa mesa redonda, el planteamiento fundamental que se hacía en relación con la población andina, a los efectos de tratar de resolver o aliviar los problemas que ella encaraba dentro del sistema educativo, fue la educación bilingüe que consistía en la castellanización valiéndose del quechua y del aimara o de cualquier lengua nativa como medio de llegar a la lengua oficial. Es decir, aquí se plantea la necesidad de usar estas lenguas, la lengua del educando vernáculo, como un medio, como un trampolín para pasar después a la lengua oficial, el castellano.

Se propugna, entonces, una educación bilingüe que hemos llamado de transición, que para esa época se pensaba que era la mejor alternativa, por recomendación, además, de la propia Unesco. Desde entonces se ha venido revisando dicha modalidad, y en los años setenta y ochenta, sobre todo, comienza a cuestionársela. Todo

años setenta y ochenta, sobre todo, comienza a cuestionársela. Todo ello, además, sintonizando el clamor de los movimientos 'indios' que se había dejado escuchar en distintos eventos internacionales, como por ejemplo en Barbados, en 1970, si mal no recuerdo. En esta reunión los delegados de las poblaciones 'indígenas' de América, en general plantearon la necesidad de fomentar el desarrollo de las lenguas vernáculas, como medios de educación. Ya no solamente como elementos auxiliares, o como elementos de trampolín, sino como lenguas de educación.

Entonces así es como se replantea el problema de la educación bilingüe, ya no de transición sino de mantenimiento y desarrollo, de hecho se trataba de buscar un sistema educativo que reconociera con pleno derecho el uso de las lenguas autóctonas en el sistema educativo al igual que el castellano, o por lo menos alternando con el castellano. Todo ello suponía un gran reto porque llevarla a cabo suponía elaborar materiales en lenguas andinas, de manera que el alumno pudiese realizar su instrucción primaria y secundaria en lenguas vernáculas, formación de maestros, etcétera.

Dicho esfuerzo se ha hecho en parte a través de algunos programas de educación bilingüe, como aquel que se llevó a cabo en Puno, por ejemplo, en la década del ochenta, y fue muy importante. En esa oportunidad, por primera vez, se redactan textos escolares en quechua y en aimara sobre las distintas disciplinas. Es decir, se redactan textos de matemática en aimara y en quechua, textos de ciencias sociales en ambas lenguas, textos de lenguaje en quechua y en aimara. Ello suponía desarrollar un metalenguaje para cada asignatura. Todo esto, además, con la esperanza de que una vez terminado el proyecto —porque sólo hablamos de programas experimentales— el gobierno lo asumiría como suyo, una vez demostradas las bondades de dicho sistema educativo, por lo menos en las zonas donde dichas lenguas tienen presencia bastante significativa. Ningún gobierno asumió seriamente este reto, este desafío. Todavía seguimos en la fase que llamamos experimentalista y que parece ser la norma establecida.



- Lo que ha señalado es interesante; pero hay otro asunto que me mueve a reflexión. El Perú tiene numerosas lenguas vernáculas, esto también es síntoma de numerosas nacionalidades, porque generalmente la etnia está vinculada a una lengua determinada, y la nación se forja —no necesariamente, pero generalmente sí— en base a esta realidad: la lingüística. ¿Se podría decir por ello que el Perú es multinacional?

- Aquí hay una serie de problemas. No es tan fácil correlacionar lengua y nación. Podría poner como ejemplo el caso de los aimaras. Al margen de su autoproclamación como nación aimara por parte de los aimarahablantes bolivianos queda siempre el hecho de que cuando uno revisa la historia, muchos de los que se declaran miembros de la supuesta nación aimara no eran aimaras. Hasta hace poco, eran *urichillas*, eran *puquinas* o, algunos, incluso, quechuas. ¿Quiénes serían entonces los miembros de una supuesta nación quechua, por ejemplo? El Partido Comunista del Perú en la década del cuarenta planteaba, por ejemplo, el reconocimiento oficial de las naciones quechua y aimara, pero ¿qué es ser quechua? Es decir, tales categorías son entelequias que manejan los científicos sociales y, también, los lingüistas; son abstracciones que nosotros hacemos y hablamos del quechua como si fuera una unidad y de

los diferentes pueblos de habla quechua como si se consideraran miembros de una unidad supraétnica. Y hablamos del aimara como si fuera una lengua única. Sin embargo, esto no caza con la realidad. ¿No es cierto?

- Quisiera una precisión. Es un lugar común decir que el quechua no es un idioma sino un dialecto, y que un idioma supone escritura, literatura y, sobre todo, un lenguaje. Pero esto no es cierto según me parece a mí; tengo entendido que no es de ninguna manera un dialecto sino un idioma, pero quisiera que aclare la diferencia que existe entre idioma y dialecto.

- La palabra idioma es un término que en lingüística, por lo menos, se emplea como sinónimo de lengua, y toda lengua no es sino la realización histórico cultural de la facultad humana del lenguaje que todo ser tiene, que todo pueblo tiene. Entonces el lenguaje es una capacidad humana en general, que tiene sus propiedades universales. Además, a través de lo que llamamos lengua, se concreta en un producto histórico determinado. Entonces, en ese sentido, hablamos de la lengua quechua o de la lengua aimara, o de la lengua española, etc.; pero aún así, estas lenguas a medida que son usadas por grupos humanos que ocupan muchas veces distintos lugares en zonas muy amplias, y por esa misma razón, por la naturaleza misma del uso lingüístico, habitualmente registran una diferenciación interna. Estas diferenciaciones, entonces, van a su vez configurando lo que llamamos un dialecto. Entonces, en ese sentido, todas las lenguas tienen dialecto. Por definición, los dialectos no son sino diferenciaciones internas que se dan dentro de un sistema conocido con el nombre de lengua general. Así es que hay que quitarnos de la cabeza esa idea preconcebida, prejuiciosa, que se tiene del término dialecto como si fuera un habla inculta, un habla impropia, un habla imperfecta. Todo dialecto funciona como cualquier sistema lingüístico, y en tal sentido, cumple sus funciones no solamente comunicativas sino expresivas, creativas, etc.

De manera que no hay un tipo de dialecto o idioma. Todos son más o menos manifestaciones de una misma propiedad innata que tiene el hombre de hacer uso de un sistema lingüístico. Ahora, en el terreno social, tampoco se puede desconocer el hecho de que algunas lenguas gozan de cierto prestigio frente a otras que adolecen de dicho privilegio. Entonces el hecho de que una lengua en un determinado entorno sea mal vista frente a otra que es bien vista, no se debe a la condición intrínseca de las lenguas sino más bien a la naturaleza de las sociedades que usan tales lenguas y que tienen rangos desiguales en el seno de la sociedad mayor.

De otra manera no nos explicamos cómo el castellano, por ejemplo, o el español en general, que es una lengua llena de prestigio literario, de gran tradición literaria, sea, sin embargo, al mismo tiempo, una lengua que causa vergüenza entre sus hablantes en el suroeste de los Estados Unidos. Es decir, un hablante de esta misma lengua, de la cual nos preciamos de ser hablantes, esta lengua de tradición milenaria, sin embargo, da vergüenza hablarla en un entorno como el del suroeste estadounidense. ¿Por qué? No tanto porque la lengua adolezca de una serie de defectos, y de hecho no hay tales defectos, sino por las relaciones sociales que se dan dentro ese ámbito y que repercuten en el uso idiomático.

Obviamente los grupos dominantes de mayor poder adquisitivo son de habla inglesa, y entonces el hablante del español está en otro nivel, y en ese sentido éste se parece a nuestros quechua hablantes y aimara hablantes que están en un nivel subordinado, y donde el sistema educativo se hace en general a través de la lengua oficial, que en el caso nuestro es el castellano, y allá lo es el inglés. De manera que allá se tiende hacia el inglés, como acá todo el mundo tiende al castellano.

- En la década del setenta un lingüista de prestigio, Alfredo Torero Fernández de Córdoba, señaló que el quechua no se había originado en el Cusco, sino más bien hacia el centro de los Andes y que su punto de creación fue cercano a Lima. ¿Qué se ha avanzado sobre este punto hasta la fecha?

- Aquí estamos todavía, diría yo, frente a un punto que permanecerá discutible por mucho tiempo. No podemos librarnos de las especulaciones al tratar este asunto, al tratar de la cuna o del foco originario de nuestras lenguas mayores, en este caso el quechua y el aimara. Sin embargo de las distintas hipótesis que se han venido manejando, aquella, por ejemplo, que sostiene que el quechua se había originado en el Cusco, definitivamente ha sido ampliamente superada. Creo que se han venido acumulando evidencias de tipo lingüístico, primeramente, y luego de tipo etnohistórico, y finalmente de tipo arqueológico, que nos conducen a pensar que esta hipótesis tradicionalista de origen cusqueño, ya no tiene ningún asidero. Ahora, la alternativa de explicación más probable es la que sostiene que el quechua se habría originado en algún lugar del centro del país, y más específicamente -según decía Alfredo Torero- en la costa y sierra centrales del Perú, o sea, entre el sur de Lima y el norte de Ica, aproximadamente. Para ello se valió Torero de una serie de argumentos de tipo lingüístico, sobre todo. Y además, aunque no lo menciona, estaba recogiendo un vieja idea de Manuel González de la Rosa y también de Raúl Porras Barrenechea, que sostenían que, de acuerdo con la documentación etnohistórica, podría señalarse el quechua como costeño antes que como serrano. Bueno, ésta es la situación que sigue vigente a la fecha. Pienso, sin embargo, que incluso aquí habría que hacer algunas revisiones, porque, de otro lado, también se postula a la costa centrosureña como posible foco de expansión del propio aimara. Ambas lenguas habrían estado coexistiendo aproximadamente casi en un mismo territorio, más o menos correspondiente a la costa centro-sur peruana.

Pienso que esto podría revisarse en adelante a medida que conozcamos más la historia del aimara. Por lo pronto, yo ya tengo algunas dudas en relación con el origen costeño del quechua. Me inclino a pensar más bien que el protoquechua se habría formado en lo que es la sierra norteña central peruana, comenzando en Ancash hasta la zona de Huancayo aproximadamente, y a partir de ésta, habría surgido una primera rama que se habría dirigido hacia la costa peruana, hacia Lima, asentándose en ese lugar y desplazando al aimara que habría estado ubicado previamente allí. Para esto, repito, hay que valerse aún sólo de una serie de indicios. No podemos movernos todavía en terreno firme. Pero, de todas maneras, se puede acumular algunas evidencias de tipo toponímico, por ejemplo, que pueden indicar la situación sugerida. Es decir, estamos aquí -aún con discrepancias- coincidiendo en el hecho

de que el origen del quechua y del aimara debe de ser ubicado en la costa y sierra centrales del Perú.

- Hay otro asunto importante que siempre ha movido a preguntas y especulaciones. Tres estudiosos -ninguno de ellos lingüista-, los primeros Rafael Larco Herrera y Victoria de la Jara y el inglés Willians Burns Glynn, han sostenido desde diferentes puntos de vista que existió escritura en la época prehispánica. Larco decía que se hacía escritura con el empleo de pallares en la cultura mochica, Victoria de la Jara creyó descubrir escritura a través del estudio de keros y tejidos, y, finalmente, el ingeniero químico inglés que acabo de mencionar, sostiene en dos libros que me parece a mí son muy bien pensados y muy bien escritos, que hubo escritura en la época de los incas. En realidad ninguno es lingüista. Pero creo que se ha avanzado algo ¿Qué puede opinar sobre este punto?

- Estamos hablando de estudiosos que sin ser especialistas intentan descifrar algunos supuestos códigos como, por ejemplo, los tocapus de Guamán Poma o algunas representaciones que se pueden encontrar en los ceramios como sostiene Victoria de la Jara, o también los pallares indicados por Larco dentro de la cultura moche.

Yo creo que son buenas intenciones las que tenemos al frente, y que no constituyen demostraciones de la existencia de un sistema de escritura. Ni siquiera incipiente, diría yo. ¿Por qué?, yo me remito a las fuentes arqueológicas, a las evidencias etnohistóricas. Mientras no se encuentre un testimonio de la presencia de este uso en general, creo que estamos cayendo en la pura especulación. No niego que pueda haber habido -en el caso de los pallares- intentos de representar en términos muy abstractos la comunicación, el diálogo, y en este sentido el intercambio de pallares entre un personaje y otro puede estar indicándonos esta situación de comunicación.



«En el Perú 400 mil personas hablan aimara».

No negamos igualmente, por ejemplo, la capacidad altamente desarrollada como elemento de contabilidad de los quipus. Pero de allí a sostener que estos medios hayan sido de alguna manera elementos que sirvieron para representar la palabra, o el enunciado en sí mismo, sea quechua, aimara o mochica, me parece otra cosa. No olvidemos después de todo que nuestras culturas fueron culturas autárquicas, que se desarrollaron aisladas de otras culturas, o de otras civilizaciones, como por ejemplo, las de Centroamérica. Si hubiera habido contactos entre Centroamérica y el mundo andino de entonces, estoy seguro de que se hubiera desarrollado, a través del préstamo, un sistema de escritura que con el tiempo podría haberse elaborado con mayor sofisticación hasta constituir un verdadero sistema escriturario. No olvidemos también que en Europa la escritura fue primero silábica y luego alfabética. La desarrollaron los griegos pero previa incorporación del sistema fenicio, del préstamo de su sistema escriturario. Todo estos contactos han servido mucho para que esos pueblos desarrollaran un sistema de escritura. No es la invención de un solo pueblo. No seamos injustos al exigirle a los pueblos de las civilizaciones andinas -sean huari, tiahuanaco, inca, etc.- la invención de un sistema de escritura, habiendo sido estos pueblos, repito, pueblos predominantemente autárquicos, sin contacto con el exterior.

NUEVO OPERADOR PARA EL LOTE 1-AB

El 28 de junio de 1972, en virtud del Contrato de Operaciones que Occidental firmara con Petroperú un año antes, se inició la perforación del Pozo Capahuari 1A-41-X1 en el Lote 1-A de la Selva Nororiental Peruana. En noviembre de ese mismo año, la prueba del pozo dio como resultado la producción de 2,650 barriles diarios de petróleo. Hoy, 28 años después, con 196 pozos perforados que han producido 562 millones de barriles hasta diciembre de 1999, el Lote 1-AB se encuentra en un proceso de transferencia por el cual Occidental Peruana, Inc., Sucursal del Perú, cede sus intereses en este lote a la firma Pluspetrol Peru Corporation. Occidental hace esta transferencia de acuerdo a la Cláusula Décimo Séptima del "Contrato de Servicios para la Explotación de Hidrocarburos, Lote 1-AB".



Ing. Alfredo Malachowski supervisando los niveles del tratador de crudos.

Una vez tomada la decisión y durante más de un año, Occidental recibió la visita de siete empresas interesadas en su 'Data Room'. Finalmente, a fines de 1999 se concretó la propuesta de compra de Pluspetrol Peru Corporation S. A., que es la contratista operadora del Lote 8, contiguo al Lote 1-AB. El proceso de cesión se completará dentro de unos días con la firma de la escritura pública, la misma que se encuentra actualmente en preparación, después de la promulgación por parte del gobierno del decreto supremo N° 007-2000-EM, el 17 de abril del presente año.

Esta cesión contractual significa la esperanza de una mayor recuperación de las reservas del petróleo pesado del Lote 1-AB, aprovechando la disponibilidad del crudo liviano del Lote 8. Como consecuencia, la producción conjunta de los Lotes 1-AB y 8 aumentará, aliviando el déficit de la Balanza de Hidrocarburos del país.

La siguiente es una entrevista con el Presidente y Gerente

General de Occidental Peruana, Ing. Orlando Pereira Soarez, y con el Gerente General de Pluspetrol Perú Corporation, Ing. Hernán Caride.

- ¿Por qué tomó OXY esta decisión?

Ing. Pereira: El Lote 1-AB es un lote con muchos años de producción, acumulando más de 560 millones de barriles y al no tener perspectivas de desarrollo futuro por falta de reservas de crudo liviano, la empresa ha preferido orientar sus actividades hacia la exploración, donde pueda tener perspectivas de crecimiento.

- ¿En qué beneficia esta cesión al país?

Ing. Pereira: El país se beneficiará con el aumento de la producción de petróleo resultante de la mezcla del petróleo pesado del Lote 1-AB con el petróleo liviano del Lote 8 (de Pluspetrol). Esto permitiría que Pluspetrol devuelva al Lote 1-



EX-LIBRIS

Carlos Eduardo Zavaleta
RETRATOS TURBIOS.

Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999.

Ésta es la segunda edición de *Retratos turbios*, novela escrita en 1979, en Madrid.

Como anota Ricardo González Vigil en el prólogo, el juego de oposiciones se erige como la verdadera trama del relato.

Entre sus múltiples connotaciones podemos encontrar las que se establecen por la rivalidad civil y militar, la inteligencia y la fuerza bruta, la rebeldía y el sometimiento, la necesidad del cambio y la defensa del orden; es decir, entre lo que desde determinados puntos de vista puede concebirse como la dualidad del bien y del mal.

Pablo Guevara
EN EL BOSQUE DE HIELOS.
Lima: Ediciones COPÉ, 1999.

Junto con *Un iceberg llamado poesía*, ganador del Premio COPÉ de poesía 1997 (ver *La casa de cartón* N° 18), *A los ataúdes, a los ataúdes, Cariátidas y Quadernas, quadernas, quadernas*, integran *La colisión*, ópera marítima en cinco actos, como la denomina el propio autor.

Poema de corte épico, en el que los registros poéticos convencionales se intercalan con fragmentos de textos o citas de connotaciones históricas, económicas, políticas o filosóficas.

En esta travesía poética el lector —estamos seguros— no naufragará, porque tendrá muchos arrecifes semánticos a los cuales asirse.

Varios
JAVIER PÉREZ DE CUÉLLAR.
HOMENAJE / 80 AÑOS.
Lima: Universidad de Lima y

Universidad de Salamanca, 2000.

Con la publicación de este libro, la Universidad de Lima y la Universidad de Salamanca rinden homenaje a Javier Pérez de Cuéllar, con ocasión de su octogésimo aniversario.

El volumen contiene un conjunto de discursos pronunciados en diferentes foros internacionales cuando desempeñaba el cargo de Secretario general de la Organización de las Naciones Unidas, por dos periodos consecutivos, y también después de ejercer tan destacada labor, con ocasión de recibir el título de doctor *Honoris Causa*, que le fuera otorgado por prestigiosas universidades de América y Europa.

Este extraordinario aporte editorial constituye, sin duda, un valioso testimonio de reconocimiento a la figura más destacada de la diplomacia peruana.

Jorge Puccinelli
ANTOLOGÍA DE RAÚL PORRAS.
Lima: Fundación M.J. Bustamante, 1999.

El año 1997 se celebró el centenario del nacimiento de Raúl Porras Barrenechea, maestro, historiador, diplomático y parlamentario; actividades en las cuales dejó huellas indelebles.

Por este motivo Jorge Puccinelli, amigo y discípulo de Porras, y la Fundación J.M. Bustamante le rinden homenaje a través de la publicación del presente volumen, que recoge una diversidad de artículos de RPB en torno a la educación, la historia y la literatura peruanas.

Especial atención nos mereció la amena crónica periodística "Chólo-boy", acerca de la absurda pretensión de cierto sector de la sociedad peruana de asumir los códigos socioculturales norteamericanos o europeos.

Raúl Porras Barrenechea.
EL LEGADO QUECHUA.
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999.

El legado quechua, primer tomo de sus *Obras Completas*, reúne los estudios de Raúl Porras Barrenechea sobre el mundo indígena.

La corrupción, los métodos violentos de anexión y el descontento de los pueblos conquistados fueron, entre otros, los factores que llevaron a la caída del imperio incaico, según nos lo hace saber Porras en el estudio que inicia el volumen, el cual incluye también los ensayos "Notas para una biografía del yaravi", "La crónica india", "Quipu y quilca", "Mito y épica incaicos", y otros interesantes textos acerca del mundo quechua.

Alberto Escobar
PATIO DE LETRAS.
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 1999, 4a. ed.

El Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos nos entrega, esta vez, la cuarta edición —corregida y aumentada— de *Patio de Letras*, obra de uno de los críticos peruanos más importantes.

El volumen reúne 27 ensayos breves en torno a la narrativa y la poesía escrita por autores peruanos.

Se inicia con el texto sobre Comentaristas reales de los Incas, de Garcilaso, y continúa con el análisis de las obras de los escritores más representativos de los siglos XIX y XX.

María Rostworowski (Editora)
EL SEÑORÍO DE PACHACAMAC.
El informe de Rodrigo Cantos de Andrade de 1573. Lima: Banco Central de Reserva del Perú —

Instituto de Estudios Peruanos, 1999.

El documento contiene una interesante información sobre la situación socio-política y religiosa del llamado Señorío de Pachacamac, encargada al funcionario español por el virrey Toledo. La recopilación de datos estaba orientada principalmente para ser usada en el adoctrinamiento de los indios y la consecuente extirpación de idolatrías.

Pachacamac había sido el santuario indígena más importante de la costa peruana en la época prehispánica, y el oráculo de mayor prestigio al cual acudían a consultarlo desde los lugares más alejados del imperio.

Alfredo Matheus Eguren
TRES ENSAYOS SOBRE JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI.
Lima: Ediciones Abril, 1999.

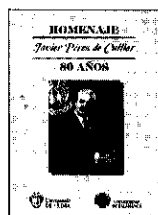
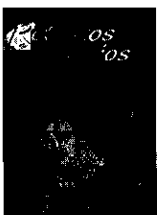
Este libro constituye la primera tesis universitaria dedicada a Mariátegui, sustentada en la Universidad de Arequipa el año 1941 por el investigador Matheus.

La tesis está dividida en tres partes: "El pensador", "El político" y "El hombre", abarcando así las facetas más destacadas del autor de los 7 ensayos.

"Con su vida y con su obra —sostiene Matheus— Mariátegui agitó los problemas de la patria. No fue un patriota en el sentido vulgar y chauvinista. Lo fue en el sentido que amó, como nadie, al pueblo peruano".

Aníbal Quijano
¡QUÉ TAL RAZA! (Fascículo)
Lima: Centro Comunitario de Salud Mental de Villa El Salvador, 1999.

En este trabajo, el sociólogo peruano Aníbal Quijano revisa el papel que el concepto de raza, y el racismo pro-



piamente dicho, han cumplido en la formación de la sociedad peruana contemporánea.

«En tanto que ideología —afirma Quijano— a mediados del siglo XIX, (el racismo) se pretendió incluso presentar-la como toda una teoría científica».

En lo que respecta al Perú, el autor señala: «La práctica de la discriminación racista requiere ahora ser enmascarada, con frecuencia, si no siempre, con éxito, detrás de códigos sociales referidos a diferencias de educación y de ingresos que en este país son, precisamente, una de las más claras consecuencias de relaciones sociales racistas».

Fernando Iwasaki Cauti
EL DERBY DE LOS PENÚLTIMOS Y LOS CUENTOS GANADORES Y FINALISTAS DEL PREMIO COPÉ 1998.
Lima: Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú S.A., 1999.

El año próximo pasado el Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú celebró el vigésimo aniversario de los Premios COPÉ correspondientes a poesía y cuento, acontecimiento que es necesario destacar, pues son muy pocas las instituciones que con la perseverancia de la empresa petrolera estatal apoyan e incentivan la creación literaria.

En esta oportunidad nos place reseñar el libro que reúne los cuentos ganadores y finalistas del X Bienal de Cuento 1998, cuyo primer lugar lo obtuvo Fernando Iwasaki con el relato que da título al volumen.

Lo integran también los cuentos de Víctor Hugo Velázquez, Armando Robles Godoy, Andrés Cloud Cortez, Gregorio Martínez, Enrique Rosas Paravicino, Elba Luján, Iván Thays, entre otros.

Enrique Planas Ravenna
ALREDEDOR DE ALICIA.
Lima: Banco Central de Reserva del Perú. Fondo Editorial, 1999.

Ganadora del Premio BCRP de novela corta 1998, *Alrededor de Alicia* es la segunda obra narrativa de Enrique Planas, quien en 1996 publicó *Orquídeas del Paraíso*.

Alicia y Cristina son dos hermanas gemelas. Perteneciente al mundo de lo que puede considerarse la normalidad la primera; ambigua y bordeando la personificación del mal la segunda, las cuales viven un permanente conflicto interno y con su entorno.

El relato se enriquece notablemente con las secuencias referentes a las vicisitudes padecidas por los tacneños durante la ocupación chilena, las que aportan una dimensión dramática al relato.

Carlos Germán Belli
¡SALVE, SPES!
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. Prólogo de Ricardo González Vigil.

En tiempos difíciles para la poesía, no podemos dejar de destacar el fervoroso empeño editorial que desarrolla el poeta Ricardo Silva-Santisteban a través de la colección El Manantial Oculto, que contando con el auspicio del Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, hace posible la publicación de la obra de importantes autores peruanos y extranjeros.

Himno a la esperanza, como lo define González Vigil en el prólogo, *¡Salve, Spes!* es un solo poema, dividido en diez cantos, que originalmente formaba parte de *En las hospitalarias estrofas*.

Empezando con alusiones a la cosmogonía cristiana del Génesis, el poema es el relato del tránsito vital del hombre personalizado en el poeta, y concluye recurriendo a la mitología griega con su evocación de los dioscuros: Cástor y Pólux, hermanos gemelos hijos de Zeus y Leda, mito que simboliza la abnegación y la unión fraternal.

Antonio Claros
LUMBRE QUE NO SABÍAMOS.
Lima: Arte/Reda, 1999.

Poesía de la imagen, aparentemente insustancial, pero sin embargo cargada de registros sensoriales, sonoros y cromáticos, que nos hacen evocar la magia revelada por Eguren.

"La niebla apenas deja ver la capilla, / a monjas que pasan como libélulas. // La liebre huye a otras fuentes / sopesando los deseos del camino". («El adiós indeleble»).

Marco Aurelio Denegri
EL ARTE ERÓTICO DE MILÁHY ZICHI.
Lima: Kavia Cobaya Editores, 1999.

En una original presentación, el conocido erotólogo Marco Aurelio Denegri ha publicado una serie de 40 dibujos del pintor húngaro Miláhy Zichi (1827-1906).

«El artista erótico, si auténtico —dice Denegri en la introducción del volumen— entonces es siempre, sobre destabuzante, subversivo. Y como el psicopompo de la antigüedad, que acompañaba a las almas de los muertos en el viaje a ultratumba, nos lleva derecha y frontalmente, o mediante sugerencias y simbolismos, a esa realidad bifronte de la enajenación y el anodamiento».

Recordemos que en los primeros años de la década del setenta Marco

Aurelio Denegri dirigió *Fáscinum*, la excelente revista científica y artística de cultura sexual, cuya ausencia no debe tardar en ser remediada.

Alberto Alarcón
PARTITURA DE NAVEGANTE.
Lima: Ediciones Búho Roquero, 1999.

Autor de los poemarios *El viento en los cerrojos*, *Vestiduras del fuego*, *Detrás del Paraíso* y estudioso de la literatura de la Región Grau, el poeta Alberto Alarcón (Piura, 1949) publicó recientemente *Partitura de navegante*, reunión de 16 poemas precedidos de un prólogo encomiástico del poeta Francisco Bendeuz.

La musicalidad que aflora en los versos de *Partitura de navegante* traen a nuestro recuerdo el ritmo melifluido de la lírica hispana, especialmente la que produjeron los vates Alberti y García Lorca.

"¿Qué escribe el mar cuando escribe/ en sus renglones de espuma? / ¿Una elegía a la bruma/ del amor que sobrevive?".

Juan Ojeda
EPÍSTOLA DIALÉCTICA.
Lima: Arteidea, 1999.

Con esta plaqueta, los responsables de la revista de cultura Arteidea, bajo la batuta del poeta Jorge Luis Roncal, rinden homenaje al vate Juan Ojeda, con motivo de haberse conmemorado, en noviembre pasado, el 25 aniversario de su muerte.

El poema, dedicado a Salvador Allende y a las miles de víctimas de la dictadura fascista de Pinochet, expresa el horror de una época marcada por la violencia de las dictaduras, cuya amenaza aún no se logra desterrar en esta parte del mundo.

Poesía densa, cargada de símbolos, reencarna la voz profética que increpa contra la injusticia impuesta por el estado de cosas imperante.

Varios
POESÍA LATINOAMERICANA. PERÚ-ARGENTINA.
Rosario, 1998. Prólogos de Guillermo Ibáñez (Argentina) y Jesús Cabel (Perú).

Frente a la omnipresente —y omnipotente— globalización, Latinoamérica debe oponer la integración y la defensa de su identidad cultural, por eso saludamos esta iniciativa de juntar a un grupo de poetas argentinos (de Rosario) y peruanos, quienes dan a conocer una brevisima muestra de su creatividad.

Destacan por el Perú los poetas

Sandro Chiri, cuyo libro *Víñetas* obtuvo mención honrosa en el Bienal de Poesía Premio COPÉ 1999; Ricardo Silva-Santisteban, Ricardo González Vigil, Livio Gómez y Rosina Valcárcel.

Por Argentina se incluye a Augusto Berengan, Ana María Russo, Patricia Severín, Reynaldo Uribe, entre otros.

Ricardo González Vigil
POESÍA PERUANA SIGLO XX. (2 t.)
Lima: Departamento de Relaciones Públicas de Petroperú S.A., 1999.

El más amplio panorama de la poesía que se escribió en el Perú durante el siglo XX es lo que nos ofrece este monumental trabajo de González Vigil. La muestra abarca el mayor número de tendencias o propuestas poéticas que se hayan dado en el Perú en la centuria.

En el primer tomo, el antologador ubica a los poetas en el marco de los distintos ismos que definen su escritura.

En el grupo del modernismo, costumbrismo y romanticismo figuran Manuel González Prada, José Santos Chocano, Leonidas Yerovi. El postmodernismo y tránsito al vanguardismo está representado por Eguren, Valdelomar, Parra del Riego.

En vanguardismo y postvanguardismo se incluye a Vallejo, Hidalgo, Moro, Oquendo de Amat, Xavier Abril, Martín Adán, Westphalen, Arguedas y Florián.

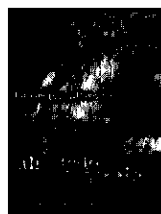
A continuación, y finalizando el tomo inicial, se dará paso a la serie generacional, que empieza con la notabilísima generación del cincuenta, cuyos representantes más destacados son Eielson, Belli, Sologuren, Bendeuz, Washington Delgado y Blanca Varela.

El segundo tomo ha sido dedicado a las promociones poéticas signadas por las décadas de los sesenta, setenta, ochenta y noventa, periodos en los cuales González Vigil advierte el surgimiento de un número importante de escritoras.

Sin duda, toda antología está expuesta a las críticas, sea por excesos o por carencias; el presente trabajo no ha sido la excepción, no obstante aporta una visión lo más completa posible de la poesía escrita en el Perú en los últimos cien años.

Revista de Cultura COPÉ. Vol. X, N° 22.
Lima: marzo de 2000.
Editores: Departamento de Relaciones Públicas de Petróleos del Perú.

Luego de más de veinte años de silencio, los amigos de Petroperú lanzan su prestigiosa *Copé*, revista de cultura con 32 páginas succulentas, que



esta vez trae —además de las palabras liminares del ingeniero Jorge Kawamura Antich, presidente de la empresa— artículos del historiador Pablo Macera («Estado y sociedad en el Perú del siglo XX»); Ricardo González Vigil («La literatura peruana del siglo XX»); Marcial Rubió («Construcción de la democracia»); Carlos E. Aramburú («La población peruana: un siglo de cambios»); Tomás Únger («Petróleo, combustión y contaminación») y una pequeña muestra con poemas de los ganadores de la IX Bienal de Poesía Copé 1999. ¡Larga vida a Copé!

Revista de Literatura
HIPOCAMPO DE ORO. N.º 2.
Lima, 1999.
Director: Teófilo Gutiérrez.

En este número escriben los poetas Hildebrando Pérez, Juan Ramírez, Óscar Málaga, Róger Santiviáñez, Raúl Mendizábal, Dalmacia Ruiz Rosas; los narradores Jorge Ninapayta, Antonio Ureta, Enrique Verástegui, Antonio Gálvez Ronceros, José Antonio Bravo, Víctor Tataje; y los críticos Carlos García Miranda, César Ángeles, Diana Miloslávič, Guissella Gonzales y otros colaboradores.

Revista de Cultura
ARTEIDEA N.º 2.
Lima: octubre de 1999.
Director: Jorge Luis Roncal.

Polémica y cuestionadora, *Arteidea* propone otra manera de percibir el ser y estar humanos.

Escriben el subcomandante (¿) Marcos y Saramago sobre Chiapas, Alberto Valdivia se refiere a Bryce cuentista, y Manuel Maricorena aborda el ámbito literario de Iquitos.

Se publica poemas de May Rivas, Mónica Delgado y Ana Bertha Vizzcarra; además de notas y comentarios críticos de Julio Nelson, Julio Carmona, Ricardo Vírquez y Juan Ramírez Ruiz.

Revista Trinacional de Literatura y Arte
FRANCACHELA. Año 4, N.º 12-13.
Chile-Argentina-Perú. Coyhaique, Chile: cuarto trimestre de 1999.
Directores: Gloria González y José Luis Mejía.

En el que constituye el texto más importante de la edición, la entrevista con el poeta chileno Gonzalo Rojas, éste declara que "la poesía se escribe con los dientes, con el peligro, con la verdad terrible de cada cosa".

Incluye también poemas de Renato Cisneros, Carmen Ollé, un re-

lato de Pilar Dughi, además de notas y comentarios.

Revista de Cultura
LIENZO. N.º 20.
Lima: Universidad de Lima, 1999.
Director: Alfonso Cisneros Cox.

La obra poética de José María Eguren es objeto del análisis e interpretación de los estudiosos de la literatura peruana Luis Fernando Chueca, Giannina Sarmiento, Cecilia Moreano y Sonia Luz Carrillo.

La semiótica es el tema que abordan los especialistas Desiderio Blanco, Óscar Quezada y Claude Zilberberg.

Ricardo Silva-Santisteban, por su parte, trata acerca de "Las pequeñas tragedias" de Pushkin, y Mauricio Piscocya se refiere a la presencia de España en la obra musical de Claude Debussy.

El acostumbrado espacio de las artes plásticas lo ocupa esta vez la obra pictórica de Leoncio Villanueva.

A su vez, la creación literaria la aportan un relato de Jorge Ninapayta y los poemas de Diego Otero y Renato Cisneros.

Revista
GACETA SANMARQUINA. Año 9, N.º 38.
Órgano oficial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima: enero 2000.
Editor: Manuel Jesús Orbagozo.

Emilio Adolfo Westphalen, César Vallejo, Abraham Valdelomar, José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Jorge Basadre, Raúl Porras Barrenechea, Luis Alberto Sánchez, Honorio Delgado, Julio C. Tello, José Antonio Encinas, Carlos Monge, Hermilio Valdizán, Federico Villarreal, Antonio Cornejo Polar, Pablo Macera, entre otras destacadas personalidades de las ciencias, las artes, el derecho, la política del siglo XX, tienen en común haberse formado académicamente en los claustros sanmarquinos.

Y como homenaje a su valioso aporte a la cultura peruana, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos les ha dedicado un número especial de su órgano oficial, la *Gaceta Sanmarquina*.

En él se reseña —muy sucintamente— la vida y obra de este selecto grupo de prohombres del Perú.

Miguel Ángel Huamán
FUERA DE SERVICIO.
Lima: Dedo Crítico Editores, 2000

Malina es la presencia —verbal— del ser amado. Lo precario del amor; lo fugaz y permanente del sueño y la vigilia,

como lo podemos percibir a lo largo de las 66 páginas de *Fuera de servicio*, tercer poemario de Miguel Ángel Huamán, quien anteriormente publicó *Fascinum* y *Lengua de danzante*.

Dejemos que el propio poeta nos lo diga: «La espera es un delirio/ Una pérdida de tiempo// Hábito de enamorado/ Alucinación amputada// Yo soy el que no espera/ El que hace trampa y no juega// Pasatiempo/ Fuera de servicio// Ebrio o suicida/ Jubilado».

Enrique Peña Barrenechea
EL SILENCIO QUE NOS NOMBRA.
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Colección El Manantial Oculto, 2000.
Selección y presentación de Víctor Vich Flores.

Aunque menos conocido que sus contemporáneos Martín Adán, César Moro, Xavier Abril, Oquendo de Amat o Westphalen, Enrique Peña Barrenechea (1904-1988) fue partícipe también del vanguardismo literario peruano.

Con *Cinema de los sentidos puros* logra un espacio destacado en dicho movimiento, título que ha sido incluido íntegramente en la antología *El silencio que nos nombra*, que además contiene poemas pertenecientes a libros posteriores, como *Zona de angustia* y *Secreta forma de la dicha*, donde el autor opta por las formas clásicas.

Fray Luis de León (Traductor)
EL LIBRO DE JOB.
Lima: PUCP, Colección El Manantial Oculto, 2000.

Auspiciado por el Rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, acaba de aparecer *El libro de Job*, en versión traducida del hebreo por fray Luis de León, ilustrada por William Blake y con la erudita introducción de Jorge Luis Borges, créditos que sin duda honran la calidad de uno de los textos bíblicos más controversiales.

Acerca del libro, Borges lo califica de escéptico, pero no en el sentido de negar la divinidad, sino en el de la imposibilidad de comprenderla.

Modesta Suárez et. al.
POESÍA HISPANOAMERICANA: RITMO(S)/ MÉTRICA(S)/ RUPTURA(S).
Madrid: Editorial Verbum, 1999.

Los 16 trabajos reunidos en este volumen comparten la voluntad de renovación en la aproximación a los textos poéticos hispanoamericanos, y constituyen otras tantas aperturas en torno a una poesía que desde el modernismo ha cuestionado las métricas y códigos heredados.

El conjunto de ensayos destacan la dinámica del texto poético en sus múltiples realizaciones, partiendo de reflexiones teóricas acerca del ritmo, para pasar luego a consideraciones de carácter histórico, y finalmente analiza la obra de Rubén Darío, Pablo Neruda, César Vallejo, Octavio Paz, Ernesto Cardenal, Alejandra Pizarnik, Blanca Varela y Eliseo Diego. Escriben, entre otros, los reconocidos críticos Noé Jitrik, Saúl Yurkiévich y Modesta Suárez.

Teodoro Hampe Martínez (Comp.)
LA TRADICIÓN CLÁSICA EN EL PERÚ VIRREINAL.
Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Sociedad Peruana de Estudios Clásicos, 1999.

Los ensayos que integran el presente volumen abordan —desde una diversidad de enfoques— la influencia de la tradición greco-latina en la cultura del Perú virreinal, en lo que se refiere al arte, la filosofía, la historiografía y la jurisprudencia.

Los 15 estudios revisan aspectos como la representación de la humanidad y la naturaleza, la ética de la colonización y el proceso de evangelización, el conocimiento científico de la flora y la fauna por parte de los cánones culturales de entonces.

Participan, entre otros, los investigadores Franklin Pease, Luis Enrique Tord, Guillermo Lohman Villena, Estuardo Núñez, Francisco Slastny, Carlos Ramos, José Ballón y Eduardo Hopkins.

César Vallejo
NARRATIVA COMPLETA.
Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999.
Edición de Ricardo Silva-Santisteban y Cecilia Moreano.

Continuando con el homenaje a César Vallejo por parte del Rectorado del Pontificia Universidad Católica del Perú, con motivo de conmemorar el 80 aniversario de la fundación de dicha casa de estudios, en esta oportunidad nos ofrece la edición de su obra narrativa.

Silva-Santisteban —autor de la introducción del presente volumen— clasifica la narrativa vallejana en cuatro grandes momentos: Modernismo y vanguardismo: *Escalas* y *Fabla salvaje*; Retroceso modernista: *Hacia el reino de los scliris*; El mundo del absurdo: relatos de *Contra el secreto profesional*; y Compromiso político: *El tungsteno* y *Paco Yunque*; a los que agrega la etapa final constituida por *Últimos cuentos*.

A propósito de *El tungsteno* y *Paco Yunque*, Silva Santisteban hace notar su maniqueísmo, que lo vincula con el



realismo socialista, explicado por la intensidad con la que Vallejo asumió su filiación política en los últimos tramos de su vida.

Percy B. Shelley
PROMETEO LIBERTADO.
Lima - Santiago - Buenos Aires:
Ediciones Francachela, 1999.
Traducción y estudio de Ricardo Silva-Santisteban. Ilustraciones de John Farleigh.

El romanticismo no fue sólo una escuela o movimiento artístico en la Europa de los siglos XVIII y XIX sino la manifestación mayor del espíritu contestatario de la época, como nos lo revela el poema *Prometeo libertado*, de Percy B. Shelley, que en una impecable edición nos ofrece el poeta Ricardo Silva-Santisteban.

Prometeo es, en la mitología griega, el titán que robó el fuego de los dioses, para entregárselo a los hombres, héroe cultural por excelencia al que Shelley acude para personificar su más lograda creación poética.

Manuel Miguel de Priego
VALDELOMAR, EL CONDE PLEBEYO. BIOGRAFÍA.
Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000.

La corta pero intensa vida de Abraham Valdelomar (1888-1919) ha sido objeto del acucioso y documentado trabajo de investigación del estudio peruano Manuel Miguel de Priego.

Juvenil líder político, periodista, narrador, poeta, la personalidad de Valdelomar marcó, sin duda, el escenario cultural del siglo XX peruano; de ahí la importancia de la biografía que el Congreso de la República ha tenido a bien publicar.

El libro recoge datos y testimonios acerca del fundador de *Colónida*, que nos revelan las cumbres y los abismos de su trayectoria vital.

VALDELOMAR POR ÉL MISMO. (2 t.)
Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2000. Edición, prólogo, cronología y notas de Ricardo Silva-Santisteban.

«El Conde de Lemos —dice Martha Hildebrandt en la presentación del libro— fue un escritor ineludiblemente autobiográfico, porque exploró en su propia sensibilidad y en la de su generación. Así —continúa diciendo Hildebrandt— el deleite estético, el amor, el miedo, la ironía, el entusiasmo político y el sentimiento religioso fueron temas de su talentosa narrativa».

Valdelomar por él mismo reúne car-

tas, testimonios, fotografías y otros documentos que nos revelan la dimensión trágica del autor de *La ciudad de los tísicos*.

Revista de Cine
LA GRAN ILUSIÓN. N.º 11.
Lima: Fondo de Desarrollo Editorial de la Universidad de Lima, 1999.

El cine latinoamericano es comentado y/o analizado en la sección «Tierra en trance», a través de las entrevistas con los cineastas Humberto Solás y Adolfo Aristarain, además de notas en torno al séptimo arte que se hace al sur del Río Grande.

La obra filmica de Stanley Kubrick es comentada en la sección «La Vía Láctea». Las críticas de las películas de reciente estreno se encuentran en la acostumbrada sección «Los 400 golpes».

Completan el número las no menos interesantes secciones «La caja de Pandora», «La edad de la razón» y «Breve encuentro».

Ricardo Falla Barreda
EL GOCE DE LA RAZÓN:
EL PERÚ DEL XVII.
Lima: Editorial San Marcos, 2000.

Dividido en cuatro capítulos, este ensayo del poeta y profesor sanmarquino Ricardo Falla Barreda tiene por finalidad revisar *Hypomnema Apologeticum pro regali Academia Limensi periodum*, texto colonial de Diego de León Pinelo, que data de 1648; en él el apólogo elabora un alegato donde «retrata lo suficientemente a la Universidad de San Marcos del siglo XVII».

León Pinelo, que llegó a ser dos veces rector de la cuatricentenaria durante el siglo XVII, replica en latín —con abundantes citas de filósofos clásicos— las afirmaciones vertidas por Justo Lipsio, célebre profesor de la Universidad de Lovaina del siglo XVI, quien había afirmado en un opúsculo que América era un continente dominado por la barbarie. El profesor Falla brinda información de esta polémica, a dos tiempos, en este interesante ensayo donde leemos lo siguiente: «León Pinelo, educado en las aulas de la Universidad de Salamanca y de San Marcos de Lima, al recibir años después de publicada la disertación de Lipsio, seguramente sintió el menosprecio de que era objeto América, el prejuicio contra las personas e instituciones, todo ello en un contexto dominado formalmente por ideas y valores carentes de afirmaciones de una nacionalidad distinta a la española. Y escribió con pasión su respuesta al eurocentrismo, apelando para este efecto al latín en calidad de idioma ofi-

cial de la Iglesia Católica. Que por su predominio en todo el mundo lo había convertido, de facto, en el idioma universal... En otras palabras, León Pinelo quería que las elites intelectuales leyeran su alegato, sean estos franceses, ingleses, portugueses, italianos o alemanes».

Franklin Pease G.Y. et. al.
LOS INCAS: ARTE Y SÍMBOLOS
Lima: Banco de Crédito del Perú, 1999.

Bellísimo libro de la Colección Arte y Tesoros del Perú patrocinada por el Departamento de Relaciones e Imagen Institucional del Banco de Crédito. *Los Incas* es una espléndida investigación que se nos presenta a manera de ensayo, con un lenguaje accesible a todo tipo de lector. Dicha edición estuvo a cargo del desaparecido historiador Franklin Pease (1939-1999); con él colaboraron diversos especialistas, responsables de los capítulos del volumen, así tenemos: «La arquitectura de Tahuantinsuyo», por Craig Morris; «Andenes, canales y paisaje», por Julián I. Santillana; «La cerámica Inca», por Ramiro Matos; «Usos de minerales y metales a través de las Crónicas»; por Paloma Carcedo de Mufarech y Luisa Vetter Parodi; «Quipu y tocapu: sistemas de comunicación Inca», por Carmen Arellano; y «Tejidos y tejedores del Tahuantinsuyo», por Yuka Poussakismy Lucy Salazar.

Las fotografías que ilustran el libro son de inmejorable calidad.

Yolanda Westphalen
GRAFFITI
París: Indigo Ediciones, 1999.

Yolanda Westphalen (Cajamarca, 1925) mereció el premio Gabriela Mistral 1999 de la Asociación Côte-femmes, de París, en colaboración con el Grupo Mujer y Sociedad y la Feria Internacional del Libro de Bogotá. Textos suyos han aparecidos en diversas antologías de la poesía nacional y latinoamericana. Es autora de los poemarios *Palabra fugitiva* (1964), *Objetos enajenados* (1971), *Universo en el exilio* (1984), *Ojos en ceguera clausurados* (1989) y *Díptico: Saludo a Vallejo y fuegos fatuos* (1986). A todos ellos habría que sumarle ahora *Graffiti*, libro editado en Francia a raíz del Premio Gabriela Mistral. En él leemos:

«sobre la densidad de la arena / fosforesce el mar / como un ácido remordimiento / que se extiende / sobre el rumbo incierto / de mis pasos perdidos / en lejanías ausentes / llevándose entre sus huellas / el golpear de las olas y el rumor / del viento». («Poema 15»). ¡Felicitaciones por el premio!

Marco Cárdenas
EL QUINTO EVANGELIO
Lima: Editorial San Marcos, 1999.

El quinto evangelio es una novela no apta para creyentes y personas que profesan la fe. El texto, irreverente y desacralizador por todos sus lados, presenta la versión trivial y descarnadamente humana de las Sagradas Escrituras. Se trata del primer trabajo orgánico que publica Marco Cárdenas (1962), escritor poco conocido en el medio, pero que sin embargo llegó a presidir la filial Iqueña de la ANEA.

Jesús Cabel, el prologuista, señala en tono sarcástico (y acaso no muy lejos de la verdad) que «el autor tendrá que aceptar bíblicamente su destierro a los confines del fuego».

Domingo de Ramos
LAS CENIZAS DE ALTAMIRA
Lima: Edición del autor, 1999.

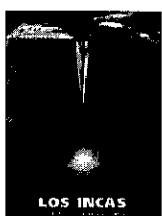
Domingo de Ramos nos entrega su último libro cuyo original diseño emula los personales álbumes de fotografías famosos en los 60 y 70. *Las cenizas de Altamira* recoge poemas suyos al estilo de su autor: versolibrismo, reivindicación del caos, regodeo con lo *off-side*, evocación de lo urbano-marginal, idealización de lo nocturno, presencia de antiheróicas y antiheróicos, etc. Las cenizas que produce Altamira se parecen a las que ofrece Lima invadida por el universo «chicha». Ahí leemos:

«[...] / codea el viento con su soplo rojo / lizna los cabellos el velamen los aleros de los techos / inflan tu seda manga / tu ciego canto / tu honda chicha / música soul / & country / entrando de raspadilla / en el cortamonte / donde todo se cueurga / desde cuellos de gallinas / y patos / cabeza de res / o sesos / o chivos / gallos con penachos / y ponchos multicolores / garras de puma / en el corazón / y yo pienso / que aquí nos quedamos / [...]». («Me estoy borrando imperceptiblemente de tu corazón»).

Revista de Cultura
PEREGRÍN. N.º 1.
Lima: marzo del año 2000.
Directores: Daniel Mathews y Omar Becerra.

Con formato similar a la legendaria *Harauí*, aparece el primer número de *Peregrín*, donde en la presentación se lee: «...la poesía también es rebelde cuando no dice nada, cuando sólo juega con el lenguaje, cuando resulta inútil en un mundo utilitario».

Este número trae trece poemas de Carla González Márquez. Los editores nos acercan su correo electrónico: peregrin@ole.com

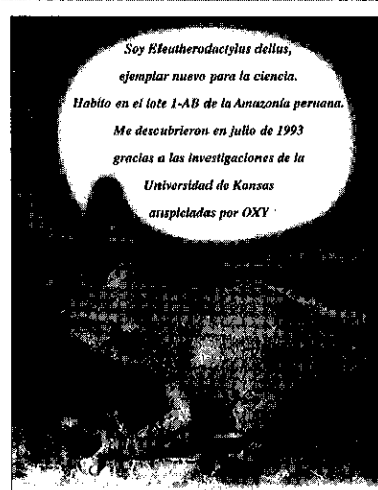


OCCIDENTAL OIL & GAS CORPORATION FIRMA PACTO DE BIODIVERSIDAD CON LA UNIVERSIDAD DE KANSAS

Investigadores y estudiantes evaluarán áreas sensibles en Sudamérica, Europa, Asia y el Medio Oriente.

Entender los diferentes ambientes en sus áreas de operación es parte de la filosofía de Occidental Oil and Gas Corporation en lo que respecta a la protección del ambiente. Es por este motivo que en 1993, OXY firmó una Alianza con el Centro de Investigaciones de Biodiversidad de la Universidad de Kansas, para llevar a cabo un estudio por medio de investigadores y estudiantes de esta Universidad, en asociación con una prestigiosa universidad peruana, recolectaron más de 150 mil especímenes de plantas y animales para documentar la riqueza de un área de la Amazonia que es ideal al investigar desde ese entonces. El equipo de investigación identificó e inventarió cerca de 670 especímenes de plantas, animales e insectos, incluyendo cinco nuevas especies de batracios. Los resultados del trabajo en el Perú fueron realmente impresionantes.

Basados en esta experiencia que tuvo tan buenos resultados, Occidental Oil and Gas Corporation acaba de firmar una segunda Alianza con el Museo de Historia Natural y el Centro de Investigaciones sobre Biodiversidad de la Universidad de Kansas, por un período de cinco años, para ejecutar un Estudio de Biodiversidad en todos los países donde Occidental opere. El primer proyecto se llevará a cabo este año en Ecuador. El Director del Museo y Centro de Investigaciones, Dr. Leonard Kristalka, señala que esta alianza es un modelo innovador de lo que puede ser la colaboración entre la industria y el ámbito universitario en beneficio de la ciencia, la sociedad en general y el ambiente. El Dr. Kristalka dijo también que existe un excelente ejemplo de una corporación responsable que se asocia con una organización que cuenta con la experiencia científica necesaria para operar de una manera ambientalmente adecuada.



*Soy Eleutherodactylus dellus,
ejemplar nuevo para la ciencia.
Habito en el lote I-AB de la Amazonia peruana.
Me descubrieron en julio de 1993
gracias a las investigaciones de la
Universidad de Kansas
atrapadas por OXY.*

HOMENAJE A PACO CARRILLO

Lima: 1 de enero de 2000

Querido Sandro:

Felicítate por tu revista sería caer en un lugar común. Sin embargo siento como un deber personal saludar el último número dedicado a Paco Carrillo. Cada una de las personas que intervino en el homenaje me trae al recuerdo un aspecto de quien fue profesor, amigo, consejero.

A muchos profesores uno tiene respeto y hasta admiración. A Paco además uno debía tenerle cariño. No sólo era un hombre sabio sino también un hombre bueno, que es la única manera de ser realmente sabio.

Me acuerdo aún la noche en que, luego de la presentación del libro de Jazmín López Lenci, nos fuimos a un café de Miraflores. Estábamos Marco Martos, Humberto Damonte y alguien más. Hablamos de todo un poco y por cierto llegamos a lo que cada uno de nosotros hacía. Le conté a Paco que con los estudiantes de la Universidad del Centro, en Huancayo, habíamos organizado conferencias de Jorge Rivera, Carlos García Bedoya y Martín Lienhard. Con la generosidad que lo caracterizaba se ofreció para seguir la ronda de invitados.

Cuando se lo conté a los chicos de la Promoción 99 la alegría fue espontánea. Cada uno conocía algo: por ahí uno había visto su *Cómo hacer la tesis*; otro sabía de su edición de *Tradiciones en salsa verde*; algunos, de la *Enciclopedia histórica de la literatura peruana*. Pero no pensaban que podían tenerlo en casa. Y decidieron que fuera el cierre del año, en octubre, antes de comenzar los penosos exámenes y trajes de fin de carrera.

El 13 de octubre pudieron apreciar no sólo al investigador que ya conocían sino a la persona alegre, vital, que hoy nos hace tanta falta. Uno de ellos lo describiría después como «una de las personas más jóvenes que he conocido». Y que así se refiera alguien de apenas 21 años de otro de 74 es bastante decir. Lo que pasó el día que Paco estuvo en Huancayo ya lo he contado en *Página 20*, de esa ciudad. Recordaré ahora que para él fue un día feliz, lleno de amigos, de las viejas amistades como Manuel Baquerizo o Carolina Ocampo y de las nuevas. Y así, feliz, juvenil y generoso, es como debemos recordarle siempre.

Para mí, para cualquiera, es demasiado peso haber asistido a Paco en sus últimos momentos. Hasta ahora me es difícil conciliar el sueño diario. Y es en parte por eso que he decidido quedarme en Lima. Por lo pronto, pretendo continuar el trabajo de *Haraui* con la publicación de una revista del mismo corte bajo el nombre de *Peregrin*. El primer número acaba de salir.

Muchas gracias Sandro por ese homenaje que le rendiste. Y sigue adelante con *La casa de cartón de OXY*, que ya es una de las revistas de lectura obligatoria y cómo aún faltan muchos autores por estudiar y hay buena reserva de posibles colaboradores que no han dado todavía su aporte, podemos augurarle una larga vida.

Daniel Mathews (Escritor)

DUENDES

Con motivo del homenaje al escritor y profesor universitario Francisco Carrillo Espejo, en nuestra edición anterior (N° 19), algunos duendes nos jugaron una mala pasada al atribuirle un texto al poeta Mito Tumi cuando en realidad le pertenecía al escritor y periodista Carlos Batalla. Pedimos las disculpas del caso a los dos y por la brevedad del texto aludido, lo reproducimos:

La noticia, como un rayo, nos paralizó. Golpeó nuestra mente y los recuerdos de sus clases atiborradas de alumnos primerizos fue una sola imagen. Contundente. Francisco Carrillo (Lima, 1925 - Huancayo, 1999), apenas hace unos días vital y empeñado en su trabajo intelectual, fue a Huancayo porque iba a dictar una conferencia en la Universidad del Centro. Para la parca ignorante del hombre que se llevaba terminó con su fructífera tarea de investigador nato, de promotor cultural incansable y poeta, en el sentido más noble.

COPÉ DE POESÍA

En la novena edición de la Bienal de Poesía Copé-1999, que organiza Petróleos del Perú, el director de nuestra revista, Sandro Chiri, se hizo acreedor de la única mención honrosa entre cerca a 900 participantes. Su poemario *Vifetas* mereció la mencionada distinción, asunto que nos llena de alegría, más aún tratándose de un importante evento literario patrocinado por una empresa del sector petrolero. Los finalistas de esta Bienal fueron Alonso Ruiz Rosas (primer puesto, por su libro *La enfermedad de Venus*); Leopoldo Chariarse (segundo puesto); y tercer premio compartido entre Enrique Hulerig y Adrián Arias.

¡Felicitaciones a todos ellos!

(Doris Ruiz L.)