

## A nuestros amigos

A pocos días de entrar definitivamente en el siglo XXI, entregamos a nuestros lectores la edición 22 de *La casa de cartón de OXY*. En esta oportunidad, el escritor Gregorio Martínez (Nasca, 1942) y el poeta César Calvo (1940-2000) son los homenajeados. En ese sentido, un grupo de intelectuales aborda la obra de Martínez –quien radica en Estados Unidos– subrayando los aportes que ha realizado a la narrativa peruana a través de su libro de relatos *Tierra de caléndula* (1975) y sus novelas *Canto de sirena* (1977) y *Crónica de músicos y diablos* (1991). Como corolario de todo ello, el propio autor nos confía en exclusividad dos textos inéditos: un fragmento de su novela *El manuscrito apócrifo de Antonio de Pigafetta en Coyungo* y la crónica «Círculo del Cusco».

En cuanto al poeta César Calvo, quien falleciera el pasado 18 de agosto, el médico y escritor Max Silva Tuesta –su albacea intelectual– nos acerca «Una carta abierta y cinco notas» sobre el autor de *Ausencias y retardos*. El texto-homenaje va acompañado de abundante y adecuada iconografía, así como algunos textos inéditos.

La sección Artes Plásticas está dedicada al pintor cajamarquino Pedro Caballero, quien tiene comprometidas dos exposiciones internacionales para el 2001: una en Estados Unidos y la otra en Italia. Su cuadros ponen color a esta edición de verano, mientras que su testimonio es recogido por Erik Chiri Jaime, en una interesante entrevista.

Por su parte, el etnohistoriador José Felipe Valencia Arenas dialoga con el antropólogo Fernando Silva Santisteban sobre diversos tópicos del mundo contemporáneo, ante el advenimiento de un siglo nuevo.

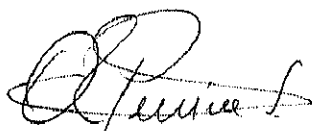
A diez años de su fallecimiento, la poesía de Xavier Abril (Lima, 1905 – Montevideo, 1990) es recordada por Sandro Chiri. Acompañan el artículo poemas inéditos del autor de *Descubrimiento del alba*.

El actor y director peruano Carlos Riboty –radicado en Palermo, Italia– nos entrega una visión general del teatro nacional, en la entrevista que le hace el director de nuestra revista.

Desde el Cusco, Miguel Paz Varías nos envía una crónica sobre los «bricheros», los *latin lover* andinos, bajo el rótulo «Souvenir cusqueño».

Finalmente, el poeta Luis Alberto Castillo publica sus reseñas y comentarios sobre las últimas publicaciones que llegaron a nuestra redacción.

No queremos culminar estas líneas sin antes desearle, a usted estimado lector, unas Felices Fiestas Navideñas y un 2001 lleno de esperanzas.



Orlando Pereira S.

Gregorio Martínez,  
escritor peruano,  
en su casa de  
Washington.



Hildebrando Pérez Grande

## EL PIGAFETTA EN COYUNGO

Conversación con Gregorio Martínez

---

En 1977, cuando apareció la novela *Canto de sirena*, la crítica literaria vio en dicha obra un libro fundador. El autor, Gregorio Martínez, nacido en el caserío de Coyungo, había trabajado hasta entonces como maestro de escuela, primero, y luego como profesor universitario. La segunda novela de Gregorio Martínez, *Crónica de músicos y diablos*, se publicó simultáneamente en Estados Unidos y en el Perú. *Miroirs Editions* tiene en camino la versión francesa. Antes de la aparición de esta novela Gregorio Martínez había empezado a trabajar el poemario *Biblia de Guarango* (de pronta aparición en el sello *Peisa de Lima*) y un ambicioso proyecto narrativo sobre Antonio Pigafetta, el escribiente y navegante italiano que dio la vuelta al mundo en la armada de Magallanes. Para que nos cuente sobre este nuevo libro fuimos a buscarlo a su reducto, en el piso 16 de un edificio de Arlington, en la orilla derecha del Potomac, cerca al Pentágono.

— Cuéntanos algo de la novela que estás trabajando. Hemos escuchado que trata sobre Antonio Pigafetta, el aventurero italiano que escribió un diario de la primera vuelta alrededor del mundo. ¿Un arreglo de cuentas con el Quinto Centenario? Tal vez un poco tarde ya.

— Nunca es tarde cuando se quiere. Yo vivo siempre con la ilusión de tocar el cielo con las manos. La utopía, la única utopía que ha estremecido al mundo, nace justamente cuando Europa llega al Nuevo Continente. En la isla de la armonía, ubicada en Sudamérica, Raphael Hilloday, el personaje del inglés Tomás Moro encuentra un mundo comunal y feliz, donde el oro se utiliza únicamente para fabricar las cadenas de los presidios o los aretes que marcan a los delincuentes. El mismo oro que sirve para poner sobre el carril el desarrollo del capitalismo. Ambas ideologías nacieron juntas y pugnarán siempre. El fin de la historia de Francis Fukuyama (de la misma hornada de los discípulos de Fuenzalida) sólo es un paréntesis. Ya veremos cuando millones de personas de Rusia y China se queden sin escuela, sin casa, sin seguridad social.

O si se cumple el ideal capitalista, ¿qué ocurrirá cuando cada chino y cada latinoamericano tenga un auto, un refrigerador, aire acondicionado? Sencillamente el agujero en el ozono se convertirá en un forado y por allí entrarán los jinetes del Apocalipsis. Los pobres deberían pasarle la factura a los países ricos.

CUENTO CHINO

— ¿Pero cómo concilias a Fukuyama con Pigafetta?

— Rastreando en la historia. Fukuyama sorprendió a los norteamericanos porque tiene formación francesa y latinoamericana. Ha leído a Hegel y toda la filosofía alemana y francesa, cosa rara para un gringo, aunque él, Fukuyama, sea de ascendencia japonesa. Los intelectuales norteamericanos no conocen a Hegel ni por el nombre. Bueno, pero ese no es mi tema. Tomás Moro, sí. Y Jakob Fugger, el banquero de Carlos V. Igualmente Luis Vives, Miguel de Servet, Durero o Erasmo de Rotterdam. El movimiento de la reforma religiosa, los intentos sabios de Pico de la Mirandola para unir ciencia, magia y religión. Todo esto forma el contexto en el que se

desenvuelve Antonio Pigafetta. Y, por supuesto, arte y erotismo: Aretino, Tulia de Aragón, Maquiavelo, Francisco Delicado. El Renacimiento, los siglos XV y XVI. América y las islas del Pacífico. Los indios, los negros. El clavo y la canela, los aromas del paraíso.

— *Una novela río, el ideal de los narradores jóvenes que soñaban en el bar Palermo de la Colmena. ¿Otra vez el río, Gregorio, y los intentos tardíos?*

— Dicen que camarón que se duerme se lo lleva la corriente. Mentira. Hay que dejarse llevar por las aguas. Justamente así se hicieron los grandes viajes. La novela río no la estoy escribiendo yo, la ha escrito Antonio Pigafetta. Yo estoy editando, más que escribiendo, un manuscrito apócrifo que encontré en el archivo destruido de Coyungo.

— *¿Qué dices? Esto huele a cuento chino.*

— Es cuento chino porque en aquel tiempo, 1519, cuando se organiza la expedición de Magallanes, se pensaba que era un viaje a la China, también a la India, aunque el propósito concreto de Magallanes era llegar a Maluco, a las islas Molucas, la tierra de las especias. Pigafetta nació en Vicenza, de Venecia para adentro. Una ciudad entre montañas. Ahí se imprimió, en 1507, el primer libro con las cartas de Américo Vespucio. Lo hizo el imprentero Enrico Grondona, que vivía en la calle Luna, la misma calle donde vivía Pigafetta. Los eruditos de la historia dirán que ese libro lo editó Fracanzio Montalboddo. Sí, es verdad. Pero lo imprimió alguien que se oculta bajo el seudónimo de Enrico Vicentino. De este Grondona desciende el migrante italiano Filippo Grondona, que llega a Coyungo, en 1911, con su paisano Enrico Fracchia.

— *Entonces trajo el manuscrito de Pigafetta que luego tuviste la fortuna de encontrarlo. ¿No es demasiada coincidencia?*

— Ojalá hubiera sido así de fácil. Lo que yo andaba buscando en la Biblioteca del Congreso, en Washington D.C, era una edición de *Imago Mundi*, la obra del cardenal Pierre d'Ailly (llamado Pedro Aliaco en España) que fue el libro de cabecera del almirante Cristóbal Colón. No para mí. Era un encargo del médico y narrador peruano Nicanor Navarro, residente en Chicago.

— *Un oculto pero empecinado narrador peruano. Creo que llegó a estudiar literatura y a graduarse en la Universidad de Maryland.*

— Estás en lo cierto. Bueno, así entré al mundo de los incunables y manuscritos. Entonces advierto que la Public Library of Cincinnati tiene una sección increíble de libros raros, herencia de los buenos tiempos, cuando Cincinnati era la capital norteamericana de la industria herramienta. En esa época de oro los directivos de la biblioteca le echaban ojo a cualquier preciado incunable, no importaba en qué parte del mundo se encontraba, y luego le proponían a un rico que lo comprara a cambio de ponerle su nombre a

una sala de lectura. La sección de libros raros es un lugar reservado, con puerta de hierro, pero adentro hay un hermoso salón con chimenea y sillas tapizadas con el mejor gusto. Entre sus joyas increíbles está la primera edición de la compilación *Delle navigationi et viaggi* de Giovan Battista Ramusio, Venecia 1550, Tres tomos tamaño folio. En el primer tomo encontré, como si fuera cosa de milagro, la carta de intención del vendedor, fechada en 1920. Rare Books and Manuscripts, con sede en Nueva York, ofrecía en venta dicho incunable, propiedad de un coleccionista peruano. Ese fue el punto del ovillo. Lo demás lo digo en la sumilla introductoria de la edición del manuscrito. Te doy copia para que extractes algo y lo incluyas, si puedes, en esta conversación.

ANDA MULA Y PIÉRDETE

— *Todo indica que te has documentado bien para dar un perfil real de Pigafetta y su entorno histórico, ¿qué fuentes de información has visitado, qué bibliotecas, qué monasterios?*

— He caminado como caminaba por los huarangales de Coyungo cuando se me perdía una mula. La exclamación ¡anda mula y piérdete! es un grito de despecho, no de rastreador empecinado. Yo nunca me doy por vencido. En la conocida edición que hizo Jorge Luis Borges del libro de Marco Polo señala la Biblioteca de Venecia como fuente de uno de los códices. Un desliz, sin duda. No existe en la ciudad de las góndolas ninguna biblioteca con ese nombre. En realidad se trata de la Biblioteca Nazionale Marciana, ubicada en Venecia por supuesto. Italia tiene cinco bibliotecas nacionales, por si acaso. No tuve que ir a Viena para ver el retrato que Tiziano le hizo a Pigafetta. Lo pude mirar en la gran exposición *Titian Prince of Painters* que hizo la

National Gallery de Washington D.C. Sólo que nadie sabe que ése es el retrato de Pigafetta. Es una especie de Baco que se titula *il Bravo* y mide 61x71 centímetros.

— *¿Y cómo sabes que es el retrato auténtico de Antonio Pigafetta?*

— Porque en el manuscrito él dice que Tiziano lo pintó como un Baco vicentino, coronado de uvas, y luego envió el óleo a Viena para que adornara el palacio del emperador Maximiliano. Tiziano frecuentaba al obispo Francesco Chiericati, el patrón que recomendó a Pigafetta para que lo aceptaran en la armada de Magallanes. He visitado el Monasterio de Santa Clara, en Tordesillas, y he mirado por la ventana del cuarto donde yacía muerto Felipe «El Hermoso», la ventana del palacio desde donde la reina Juana «La Loca» contemplaba el cadáver de su esposo.

— *¿Cuánto tiempo te ha tomado toda esta indagación? Se ve que tienes una paciencia oriental.*

— Soy oriental por el lado materno. De Macao. Recuerda que en Acari, en Chocavento, las rancherías de negros y de chinos esta-

ANTONIO DE PIGAFETTA (c. 1491-c. 1534), marino y cronista italiano que participó con Fernando de Magallanes y Juan Sebastián Elcano en el primer viaje alrededor del mundo. Nacido en Vicenza (Italia) entre 1480 y 1491, Antonio Pigafetta, también conocido como Antonio Lombardo, prestó sus servicios en las galeras de la Orden de Rodas, por lo que recibió el título de caballero de Rodas. Llegó a España en 1519 acompañando al nuncio del papa, monseñor Chiericati, ante el emperador Carlos V (Carlos I de España). En Sevilla se incorporó a la tripulación de la armada de Magallanes a bordo de la nao *Trinidad*, para regresar tres años después con Elcano y los escasos supervivientes en la nao *Victoria*. De cuanto sucedió y vio en su larga travesía desde la salida del puerto de Sevilla en agosto de 1519 hasta el regreso a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) en septiembre de 1522, dejó un valioso y detallado testimonio en su *Relación del primer viaje alrededor del mundo*. La obra está escrita en italiano, a modo de diario, con algunas palabras en español y algunos vocablos indígenas. Pigafetta regresó a Italia en 1523, después de visitar varias cortes europeas.

ban frente a frente. Tito Rodríguez Pastor, Christine Hunefeldt y Wilma Derpich seguramente que conocen bien esta parte de nuestra historia que muchos peruanos interesadamente ignoran. Con respecto a tu pregunta te diré que no me ha tomado mucho tiempo, debido a insólitos golpes de suerte. Es que tengo un chirimaco tan poderoso que a veces sin que yo lo pida el higo me cae en la boca. Eso me pasó con la carne de membrillo.

— *¿Qué es eso? El nombre es sugerente, pero suena a provocación.*

— Sí, yo había leído la sesuda tesis de Dan Hershey, de Winconsin, un químico y magnate mundial del chocolate, que sostiene que Magallanes se salvó de la tortura del escorbuto, aunque no de las flechas, porque consumía secretamente «carne de membrillo». Así le llaman en España al machacau de membrillo que nosotros lo hacemos también de guayaba.

— *Cualquiera diría que se trata de un poderoso afrodisiaco...*

— Magallanes embarcó en la nao Trinidad 30 cajas, de una arroba cada una. Nadie, en la tripulación, sabía el secreto de la carne de membrillo. Es que don Fernando Magallanes era un viejo lobo de mar, andaba ya por los 42 años y rengueaba un poco. Había recorrido todos los mares de la China. Conocía muchas argucias para sobrevivir. Por lo general se pensaba que el dulce encendía más el escorbuto, alimentaba la infección. El caso es que la carne de membrillo es pura vitamina C, el mejor antídoto contra el terrible escorbuto. Pigafetta fue el único que llegó a compartir el secreto con Magallanes.

#### LA OTRA CARA DE LA MEDALLA

— *¿En qué medida el Pigafetta recrea por ti se distancia o se aproxima a la imagen que se tiene de él a través de otras obras?*

— La historia ha establecido la imagen de un Pigafetta aventurero y fanfarrón. Algo parecido a lo que se pretendió hacer con Felipe Guamán Poma. Nunca se ha dicho que Pigafetta advierte que no son 18 los sobrevivientes que desembarcan en Sevilla sino 22, considerando a los 4 nativos del Pacífico. O que el negro Antonio no se ahogó porque no sabía nadar cuando naufragó la nao Santiago, en San Julián (Argentina), sino que permaneció fiel al código marino: no abandonar la nave. Y quizá lo más importante, Pigafetta sugiere que el primer ser humano que circunnavega el mundo es Enrique Malaca.

— *¿Quién? ¿No es otra coyunganada tuya?*

— Enrique Malaca es un filipino, llevado a España por Magallanes. Se embarca en la expedición con el rango de lengua-raz o intérprete, con un importante sueldo de 1500 maravedíes, casi tanto como un maestro e igual que un capellán. Él había salido de Filipinas, de modo que cuando la expedición llega a Mactan, donde muere Magallanes, Enrique Malaca ya había dado la vuelta al mundo. Pigafetta es el único europeo que hace, entonces, esta

especulación. ¿Dónde está el monumento a Enrique Malaca? Sobre su memoria sólo cayó el escarnio pues cuando la expedición llegó a Filipinas, Enrique Malaca empezó a conspirar con sus compatriotas, a decirles que los europeos eran vulnerables, pero tenían que encajarles las flechas o las lanzas por las rendijas de las armaduras. Así fue como los naturales masacraron a los invasores. Combate en el que murieron Magallanes y más de 20 europeos. Sólo se salvaron los que se quedaron en las naos, entre ellos Pigafetta. Enrique Malaca se quedó en Mactan, con su gente, y creo que su actitud es históricamente correcta.

— *Hay enmiendas por lo que veo. Yo pensaba que todo era una fábula de aventuras y una crónica del Renacimiento.*

— A diferencia del relato que conocemos de Pigafetta, *Viaje en torno del globo*, que se refiere sólo a la travesía oceánica, el manuscrito encontrado en Coyungo empieza en Vicenza, cuando el joven Pigafetta sueña con bajar hacia Venecia, la ciudad opulenta, para intentar repetir las hazañas de Marco Polo. Las apreciaciones de Pigafetta sobre la Europa de entonces son muy agudas. Al emperador Carlos V lo llama Charles y eso es propio porque el hijo de Juana «La Loca» y Felipe «El Hermoso» no hablaba castellano. Hablaba alemán, dutch, francés, inglés.

#### LOS DIARIOS PERDIDOS

— *¿Por qué dices el Relato de Pigafetta y no el Diario?*

— Porque no existe un diario de Pigafetta, así como no existe un diario de Colón. El diario auténtico, escrito durante la travesía, Antonio Pigafetta se lo entregó a Carlos V. El manuscrito desapareció de la Corte. Después Pigafetta escribió un relato en tres versiones diferentes: para el pontífice Clemente VII, para la reina de Francia y para su protector el gran maestro de la Orden de Rodas, los herederos de los templarios. Estos relatos también se perdieron. Sólo quedó el resumen que la reina de Francia mandó hacer con el políglota Antoine Favre. A este resumen se le llamó durante tres siglos el *Diario de Pigafetta*. Así como todavía se le llama el *Diario de Colón* al resumen que hizo el padre Bartolomé de las Casas del escrito original del almirante.

— *Gracias por el aclare, profesor. Entonces se trata de un relato a posteriori.*

— Y tal vez apócrifo. Porque la versión que hoy conocemos apareció misteriosamente en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, en 1800, según el cardenal Federico Borromeo. Se trata de un manuscrito extraño, con un tercio de páginas en blanco, pero aparentemente con el texto completo. Obra de un aficionado que primero encuadernó el brulote de folios y después se puso a escribir. Le sobraron páginas. No se sabe de cuál de las tres versiones lo copió. Incluso el nombre del autor aparece escrito de tres maneras diferentes.

*Relación del primer viaje alrededor del mundo*, obra del marino y cronista italiano Antonio de Pigafetta, publicada por vez primera, en 1522, traducida al francés, aunque fue escrita en la lengua materna del propio autor (*Relazione del primo viaggio intorno al mondo*). En ella se narra el viaje de circunnavegación del globo terráqueo, que se había iniciado al mando de Fernando de Magallanes en 1519, y que completó tres años más tarde Juan Sebastián Elcano. Pigafetta aprovechó su inmejorable posición de tripulante de la nave capitana (la *Trinidad*), al mando del propio Magallanes, y, finalmente, de la gobernada por Elcano (la *Victoria*) —en la que arribó a Sanlúcar de Barrameda (Cádiz) el 6 de septiembre de 1522—, para escribir una detallada crónica a modo de diario de viaje. Por todo ello, se trata de la principal fuente para el conocimiento de la primera vuelta al mundo, no exenta de una acertada dosis de datos geográficos, físicos e, incluso, políticos, sociológicos e históricos. Pigafetta entregó copias del original, entre otras personalidades, al emperador Carlos V (Carlos I de España) y al gran maestro de la Orden de los Caballeros de Rodas, a la cual pertenecía. Una de ellas se encuentra en la Biblioteca Ambrosiana de Milán y sirvió, en 1800, para la reedición de la *Relación* en italiano moderno.



## Antonio Pigafetta de Coyungo EL MANUSCRITO APÓCRIFO

Texto inédito de Gregorio Martínez

*El siguiente es un fragmento de la nueva novela de Gregorio Martínez, en ella pueden apreciarse elementos de anteriores novelas, pero además un enriquecedor y desconcertante ambiente mágico maravilloso que nos lo devuelven como uno de los escritores peruanos más importantes de la generación post Vargas Llosa.*

Este texto, *Navegación y descubrimiento en la primera vuelta al mundo en la armada del capitán general Fernando de Magallanes*, fue hallado en los escombros del archivo de la antigua hacienda Coyungo, ranchería ubicada en la costa sur del Perú. Coyungo fue un denunciador agrario que manejó como propiedad el migrante italiano Enrico Fracchia, en sociedad con su compatriota Filippo Grondona. Se establecieron ahí en 1911 para «rozar monte, quemar carbón de guarango y cultivar algodón», dice el acta notarial de toma de posesión.

Ambos migrantes habían trabajado antes una hacienda de caña de azúcar en Acarí, asentamiento que fue devastado, en 1910, por una plaga de ratas que, según la creencia de la gente, fue un engendro del coletazo luminoso del cometa Halley. Enrico Fracchia era también dueño del embarcadero de Caballa y de una agencia de aduana en el puerto de Lomas. Filippo Grondona, natural de Vicenza, murió de fiebre maldiansia el año que estalló la Primera Guerra Mundial. Así consta en el certificado de defunción registrado en el municipio de Nasca. Filippo Grondona «no dejó cosa de valor, sólo un baúl turco, con adornos de hojalata dorada, lleno de libros y papeles viejos», dice el acta de procedimiento que levantó el juez de paz Toribio Moquillaza.

En 1920, a través de la famosa agencia *Rare Books and Manuscripts de H.P. Kraus* (1), con sede en Nueva York, Enrico Fracchia vendió a la Public Library of Cincinnati, tres volúmenes, tamaño folio, de la edición príncipe de *Delle navigazioni et viaggi* de Giovan Battista Ramusio, publicada en Venecia, en 1550, por Luc Antonio Giunti. En el mismo lote había dos volúmenes, formato octavo, de *Lettere scritte al signor Pietro Aretino*, de Pietro Aretino, edición de 1551, hecha por el veneciano Francesco Marcolini.

Sobre la base de Coyungo, hacienda dedicada a producir algodón y carbón de palo, Enrico Fracchia construyó un imperio de 14 fundos y una sólida empresa de comercio *overseas*. Fracchia muere en los años de La Segunda Guerra Mundial. De ahí en adelante caen sobre Coyungo toda suerte de vicisitudes. En determinado momento es la heredad del hijo político de un presidente de la república y botín de los traficantes de tesoros precolombinos. Por la década de los 70, cuando Coyungo se convierte en cooperativa de los trabajadores, el Estado peruano, entonces en manos de los militares, toma la parte legal y contable del archivo y deja

Fernando de Magallanes, navegante portugués, descubrió el estrecho austral que pasó a recibir su nombre, y que él denominó de *Todos los Santos*, el 21 de octubre de 1520. El retrato que figura en la parte superior se encuentra en el palacio Famesio de Caprarola (localidad próxima a Viterbo), residencia del presidente de la República de Italia.

en el lugar sólo escombros. Entre dichos restos, arrumados en un cuarto, encontré el cuaderno de antiguos folios que he empezado a llamar: «El manuscrito apócrifo de Coyungo». El original está depositado ahora, en condición de custodia, en la *Bibliothèque Nationale de París*. Se trata de un manuscrito sencillo, sin color ni iluminación, pergeñado sin duda con pluma de oca, según lo revelan las bondades del trazo. En la escritura se ha utilizado tinta de agallas,

elaborada conforme lo señala la receta de Alessio Pedemontano (1500). El papel es pergamino de puerco, blanqueado con lejía de flor de ceniza, como lo demuestran las pruebas hechas por el laboratorio de la *National Aeronautics & Space Administration*. Está encuadernado a la usanza benedictina. Por las características del manuscrito medieval tardío, elaborado a mano cuando ya hacía una centuria que existía la imprenta, podría tratarse, entonces, de una copia apócrifa que imita una de las tres versiones que existen del relato que Antonio Pigafetta escribió después que circunnavegó el mundo. Cabe señalar, sin embargo, que no es excepcional la existencia y circulación de una obra manuscrita después que Johann Gutenberg imprimió su biblia (1456).

La narración de la travesía oceánica, tal como consta en el mamotreto de Coyungo, coincide con lo que dice el texto que descubrió, en 1800, el cardenal Federico Borromeo, fundador de la *Biblioteca Ambrosiana de Milán*. Pero el manuscrito apócrifo de Coyungo es más detallado y caudaloso. Es conocido que el diario que escribió Antonio Pigafetta, día por día, a bordo de la nao *Trinidad*, se lo entregó al emperador Carlos V y está definitivamente perdido. Hasta el 1800 se pensó que el diario de Pigafetta era el resumen que hizo de una versión del relato el poliglota francés Antoine Favre y que aparece traducido al italiano en la obra de Ramusio. La versión difundida y conocida como *Viaje en torno del globo*, no es tampoco, exactamente, el texto que existe en la *Biblioteca Ambrosiana de Milán*, pues cuando se editó por primera vez, el doctor Carlo Amoretti, entonces director de dicha institución, advirtió en el prólogo: «...si se le hubiese dado a la estampa como estaba, en lugar de instruir deleitando, este relato seguramente habría enojado y repellido al lector». En el caso del manuscrito apócrifo de Coyungo, el texto saldrá a la luz en la forma que lo hizo su progenitor, sea quien fuere, sólo anotado y con la ortografía, y en algunos casos la sintaxis, ligeramente actualizadas.

(1) Hay en The Library of Congress, Washington D.C., una colección de incunables hispánicos que lleva el nombre «Hans Peter Kraus». La primera constatación no me corresponde, la hizo el italiano Luciano Formisano y aparece en su libro *Américo Vespucci, cartas de viaje*, publicado por Alianza Editorial.

Gregorio Martínez con el autor del presente ensayo, Blas Puente Baldoceca.



*Blas Puente- Baldoceca*

## EL ARTE DE NARRAR DE GREGORIO MARTÍNEZ

Gregorio Martínez (Nasca, 1942) se revela desde su primera obra, *Tierra de la caléndula*, 1975 (1), una colección de trece relatos, como un escritor de filiación popular que construye un universo ficticio cuyo referente son los poblados de Maijo Grande, Coyungo y Nasca, ubicados en el sur medio de la costa peruana. Ajeno a un propósito naturalista o sociologizante, Martínez explora con indiscutible calidad estética la visión del mundo de la cultura popular narrando los comportamientos sociales en pueblos «abatidos por la canícula, el viento y la desolación» (2). En esta temática se entretejen diestramente las alusiones al paisaje, la fauna y la flora; se revela la estructura socioeconómica marginal y explotada; y una superestructura —constituida por sus instituciones, ideas, códigos morales, supersticiones, mitos, creencias religiosas; pero sin caer en un fácil etnografismo.

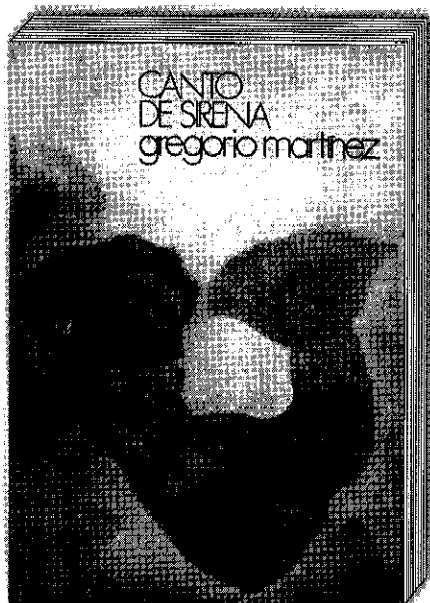
En *Canto de sirena* se plasma un arte de narrar y un lenguaje literario que expresan la inagotable riqueza de la cultura afroperuana y, en cierto modo, socavan estética e ideológicamente la tradicional hegemonía de la literatura culta o ilustrada. La novela es producto de una reestructuración y transfiguración artística —o una estilización— de las formas orales de narrar bajo las convenciones lingüísticas y literarias del aparato cultural del Estado. En otros términos, la recreación literaria de la narración oral se lleva a cabo mediante la lengua oficial —el castellano escrito—, el género no-

velesco y el proceso de producción y recepción de la cultura dominante. No obstante, *Canto de sirena* se inscribe en el sistema literario de la negritud que expresa el universo sociocultural afroperuano bajo los lineamientos de una estética y una ideología autóctonas. En efecto, la historia de las estructuras económicas, sociales y culturales de las grandes plantaciones de la costa peruana, zona donde se concentró mayormente la población negra, demuestra el grado de testimonialidad y de reelaboración ficticia que el autor implícito imprime en la novela.

La transgresión genérica de la novela de Martínez consiste en incorporar las convenciones estructurales y lingüísticas —la oralidad, los datos biográficos y la narración en primera persona y el propósito testimonial— de formas genéricas artísticas y extra artísticas tales como la autobiografía, la biografía, la memoria, el testimonio, la crónica, la novela en primera persona y el relato de vida. La propuesta de nuevas pautas lingüísticas y estilísticas enraizadas en la tradición oral y popular de la cultura afroperuana transgreden obviamente las convenciones canónicas de la literatura culta o ilustrada de la cultura dominante. Dentro de los sistemas literarios de una sociedad plurilingüe y pluricultural, la literatura marginal de la negritud se inserta en un proceso ideológico de redescubrimiento, revitalización y reivindicación de la experiencia sociocultural y las posibilidades expresivas del sector sociocultural afroperuano, y cristaliza una nueva forma genérica en *Canto de sirena*, de exitosa recepción en la audiencia de lectores peruanos que protagonizan un vertiginoso proceso de transculturación.

En las recurrencias temáticas del discurso paratextual se perfijan las normas estructurales, temáticas, estilísticas e ideológicas del autor implícito. Esta noción narrotológica es un artificio textual que permite un esclarecimiento más exhaustivo de las relaciones entre el autor biográfico y el narrador. En el contexto histórico y sociocultural de *Canto de sirena* existe una tendencia hacia las convergencias entre las normas ideológicas entre el autor biográfico, autor implícito y narrador, debido probablemente al carácter altamente comprometido de la literatura marginal, cuya mayoría de autores, que profesan la ideología izquierdista, se proponen rescatar a través de la escritura la voz silenciada de los sectores oprimidos en la sociedad peruana.

*Canto de sirena* se enuncia por un narrador homodiegético de primera persona que adopta básicamente dos voces correspondientes: 1) Un «je-narrant» (personaje narrador) que se identifica con el proceso de «narrating self (teller)» y que emite la narración autorial; y 2) Un «je-narré» (personaje-actor) que se identifica con el proceso de «experiencing self (reflector)» y que emite la narración actorial. Estas voces narrativas cumplen las funciones obligatorias de representación y control, y las funciones opcionales de comunicar, explicar y evaluar, y se dirigen mediante indicios textuales a un narratario extradiegético o lector virtual. En la narración autorial se advierte una mayor tendencia hacia el registro escrito y la focalización externa; mientras que en la narración actorial, una mayor tendencia hacia el registro oral y la focalización interna. Con respecto a las formas discursivas se observa el discurso narrativizado con diversos grados de sinopsis diegética en la



Primera edición de *Canto de sirena* (Lima: Mosca Azul Editores, 1977), con "Sirena negra" de Tilsa Tsuchiya en la portada.

narración autorial; mientras que en la narración actorial destacan el discurso «transposé» con su estilo indirecto regido parcialmente mimético, y el discurso «rapporté» su estilo directo. Estas categorías narrativas no se manifiestan de manera unívoca y discreta; al contrario, entre estos dos tipos narrativos, autorial y actorial, se manifiesta una gama heterogénea de posibilidades narrativas que configuran un texto polifónico. Este dialogismo intratextual de discursos sociales se manifiesta en conformidad con la heteroglosia o diversidad lingüística (dialectos sociales y geográficos, registros, jergas, etc.) de la sociedad multirracial, multilingüe y multicultural de la realidad peruana. Estas diversas voces narrativas de la novela, expresadas por medio de una variedad de registros lingüístico-estilísticos, se organizan artísticamente en un conjunto heterogéneo de unidades estilísticas que se bifurcan en dos direcciones; una narración autorial de registro escrito que se circunscribe a descripción del paisaje, los estados interiores y los saberes arqueológico, etnográfico, filosófico, erótico y culinario del personaje narrador; y una narración actorial de registro oral que se circunscribe básicamente al desarrollo de las acciones de la trama en que participa como personaje actor. Por otro lado, la narración autorial, cuya función es la transmisión del mundo ficticio al narratario extradiegético o lector virtual por el personaje narrador, se ubica en el primer nivel extradiegético; mientras la narración actorial, cuya función es narrar las acciones del personaje actor o *dramatis personae*, se ubica en el segundo nivel intradiegético.

## Notas

(1) La *caléndula* o «flor de muerto» —nos informa Forgues—, es una flor del desierto. Transmite el significado de calor y de dureza. Es una flor que tiene propiedades opuestas: es un vomitivo y un antivomitivo. Tiene, por consiguiente, este vocablo una connotación de lucha, de enfrentamiento dialéctico entre contrarios. La *caléndula* es también un remedio contra la peste, y es revelador de su significado social el hecho de que, por ejemplo, en el cuento titulado justamente «Agua de

*caléndula*», Casimiro Reyes diga que «la única peste que había que temer era la carestía y al hambre». Roland Forgues, *El fetichismo y la letra: ensayos sobre literatura hispanoamericana*. Lima: Horizonte, 1986; pp. 90-91.

(2) Miguel Gutiérrez, prólogo, *Tierra de caléndula*, por Gregorio Martínez. Lima: Milla Batres, 1975; p.18.



«Nos hallamos delante de un escritor diestro en el arte de narrar».

*Miguel Gutiérrez*

## LOS CUENTOS DE GREGORIO MARTÍNEZ

Desde el hermoso epígrafe que sirve de pórtico a *Tierra de caléndula* —en sí mismo un texto de valor estético— nos sentimos frente a un determinado universo poético y también frente a una actitud narrativa que sugiere ya una toma de posición en torno a ese mismo universo. Al eludir la consabida cita en francés, inglés o alemán de algún pensador o poeta europeo o norteamericano —esos sagrados fetiches invocados por la mayoría de nuestros escritores—, Gregorio Martínez revela su condición de escritor independiente y de clara filiación popular. En su conjunto, los trece textos que conforman *Tierra de caléndula* estructuran un universo cuyo modo real, empírico, lo constituye el pequeño pueblo de nuestra costa, equidistante entre el mar y las primeras estribaciones de los Andes. Sin embargo, a diferencia de los escritores indigenistas y de los escritores del 50, al autor no lo mueve un afán naturalista o de compilación sociologizante, sino el de mostrar con dignidad —pero con humor evitando siempre el acartonamiento solemne— ciertas conductas y destinos que imperan en aquellos pueblos abatidos por la canícula, el viento y la desolación. En la representación artística de los habitantes de Maijo Grande, Coyungo y Nasca se produce esa admirable dialéctica entre lo singular, lo particular y lo general. La dimensión universal de un personaje literario —recordémoslo— no se logra por abstracción sino, por el contrario, mediante la concreción de sus determinaciones de clase, país e historia. Conformando un todo contradictorio, un universo supone: un espacio físico, es decir, una cierta geografía con sus paisajes, su flora, su fauna, sus cosas; luego, una realidad humana con una estructura social-económica determinada; finalmente, una superestructura, constituida por sus instituciones, ideas, códigos morales, supersti-

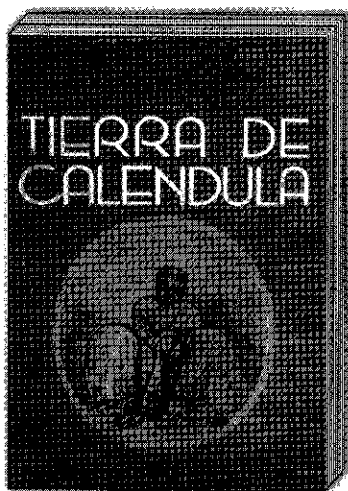
ciones, mitos, creencias religiosas. Bien que en forma indirecta, todos estos elementos podemos percibirlos en *Tierra de caléndula*. O para decirlo con mayor precisión: la estructura de este mundo se halla certeramente fundida con el suceso, con el eje de la historia, de modo que sin caer en el etnografismo recibimos una serie de informaciones —a veces el narrador apelará a la utilización de documentos, anónimos, diarios, volantes, etc.— que entrañan una visión del mundo y una cultura popular. Como prueba de lo anterior, entre muchísimos ejemplos posibles, bastará, creemos, el siguiente pasaje: «... y fuimos a traer agua del pozo donde había flor de agua y también culebra de agua, amarilla como el oro, que se formaba del cabello de mujer cuando tenía raíz y caía al agua con buena luna» («Azul como el añil»).

### OBRA ARTÍSTICA

Toda obra artística o literaria de valor estético es una obra de cultura. La antes señalada filiación popular de Gregorio Martínez no debe confundirse de ninguna manera con la imagen de un artista puramente espontáneo. Desde las primeras páginas de *Tierra de caléndula*, por el contrario, nos hallamos delante de un escritor diestro en el arte de narrar que, en todo momento, muestra la asimilación creadora —y en esto se diferencia una vez más de los narradores del 50— de la moderna prosa latinoamericana que va desde Borges, Guimaraes Rosa, Rulfo hasta García Márquez, Cabrera Infante y Manuel Puig. Ahora bien, Martínez aplica su oficio de escritor en dos direcciones: por un lado, en la arquitectura misma del cuento, y por otro, en la experimentación con el habla popular. En ese apartado vamos a detenernos lo más brevemente que nos



sea posible en la manera como Gregorio Martínez diseña sus cuentos. Esta línea de interés está representada en especial por «Cómo matar al lobo», «Antes de la doce», «Agua de caléndula» y «El aeropuerto» que son asimismo, desde un punto de vista ortodoxo del género, los cuentos más perfectos del libro. El cuento, lo hemos dicho, se vertebra en torno a un suceso único y todos los componentes de la fábula—esto es, la materia narrativa—deben ser funcionales a ese suceso. A la artística y rigurosa ordenación de la fábula la denominaremos intriga. Cortázar señala que tradicionalmente existen dos formas de concebir la intriga. La primera es la preferida por Edgar Allan Poe: el suceso se presenta en toda su desnudez, a base de acciones, la misma que inevitablemente llevan al lector hacia un final violento, implacable y casi siempre sorpresivo. Es el tipo de construcción de más impacto, pero también la más artificiosa y corre el peligro de tornarse trivial después de la primera lectura. Desde luego, dentro de esta manera existen matices y variaciones; a veces, el efecto de desenlace se logra por el enfrentamiento o el preparado duelo entre una pareja de opuestos; otras veces, el efecto se produce por la revelación de una identidad que se mantiene oculta hasta la última línea del cuento. Con diferentes variantes—y con mayor o menor fortuna—Borges siente preferencia por esta forma de construcción. La segunda manera de organizar la intriga—y Henry James es su gran artífice—tiende a la creación de una determinada atmósfera; para ello, procede lenta y asordidamente, elude el clímax y el efecto catártico y a menudo se contenta con sugerir o dejar en suspenso la solución. Los cuentos de Onetti, como «El infierno tan temido», son muestras notables de esta segunda manera de construir la intriga. Por cierto, un mismo autor puede cultivar con igual pericia ambas formas de composición: ejemplos excelentes podrían ser «¡Diles que no me maten!» y «Luvina» de Juan Rulfo. Salvo quizá «Agua de caléndula», cuyo desenlace coloca al lector frente a lo pavoroso, los cuentos de Gregorio Martínez tienden fundamentalmente a la creación de una determinada atmósfera. El suceso unificador, entonces, funciona como la llave maestra que nos permite el acceso a un mundo secreto, íntimo, desolado, o bien, al conocimiento colectivo de todo un pueblo. Sobre el viejo tópico de la venganza, del arreglo de cuentas, por ejemplo, Martínez ha estructurado un cuento—«Cómo matar al lobo»—donde lo principal no es la venganza en sí misma, sino lo que queda detrás o aquello sugerido a través del diálogo denso y opresivo entre Amílcar Zorrilla y el traidor. Al concluir la lectura es probable que el lector se olvide de si es efectiva o no la venganza, pero difícilmente olvidará las imágenes de los trabajadores de las guaneras incursionando en las loberías para acallar su soledad sexual u organizándose para rebelarse contra una vida degradada: «Amílcar Zorrilla volvió a recordar el galpón sombrío, el duro y penoso trabajo en los bancos de guano, y la sarna, y las noches frías, tristes, cuando a pesar de todo se tiraban boca arriba sobre los sacos de guano y soñaban mirando las estrellas». Los ejemplos podrían multiplicarse, pero creemos que el lector los hallará por sí mismo en el proceso de la lectura de estos textos. Sólo quisiéramos



*Tierra de caléndula*  
(Lima: Editorial Milla Batres, 1975),  
reúne trece cuentos.

reiterar que, sin duda, los cuentos fundados en la acción implacable son de impacto más inmediato; en cambio, los cuentos de atmósfera son—para decirlo de alguna forma—de efecto retardado pero acaso, por esto mismo, el efecto sea más profundo. En grado nada desdeñable, nos permitimos afirmar, Gregorio Martínez ha logrado su objetivo en esta difícil modalidad del cuento raramente cultivada en la narrativa peruana.

#### EL NARRADOR Y LA MATERIA VERBAL

Los cuentos anteriores están relatados por un narrador oculto ubicado en una perspectiva que le permite presentar objetiva y subjetivamente la totalidad del proceso narrativo. Asimismo, todos estos cuentos suponen la escritura y por lo tanto la sintaxis se adapta a las necesidades estructurales del discurso escrito. Pero al lado de estas narraciones, en *Tierra de caléndula* existe otro conjunto de textos ejecutados desde un punto de vista subjetivo y cuya sintaxis, en lo fundamental, recrea estéticamente las modalidades del discurso oral propio de los personajes de las clases populares. Estos cuentos y prosas representan esa otra línea experimental, de búsqueda en el lenguaje, en que aplica su oficio de escritor Gregorio Martínez. Creemos que las composiciones más representativas de esta segunda dirección del arte narrativo de Martínez son «Eslabón perdido», «El día que se cayó la luna», «Se me seca la boca de estarte hablando», «La cruz de Bolívar» y «Azul como el añil». En estos textos el suceso, la anécdota, ocupa un lugar secundario o, quizá la materia verbal es el auténtico suceso de la composición. Como se sabe, el trabajo con el habla popular ha sido preocupación constante de los escritores peruanos; pero nuestros narradores, por lo general, se ceñían al habla de una determinada capa—el campesino andino o costeño, el jovencito de la pequeña burguesía, etc.—; en cambio, Martínez hace hablar (o escribir) a personajes de diferentes estratos y condiciones—campesinos, habitantes del poblado, ancianos, niños y niñas—lo que contribuye a mostrar la complejidad y particularidad del universo de *Tierra de caléndula*. En esta tarea, Gregorio Martínez muestra una fineza de oído capaz de captar los más sutiles matices del habla popular, en alguna medida semejante a los de aquellos «hervores» lingüísticos sintonizados por Arguedas en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Por último, quisiéramos destacar de Martínez el trabajo artístico de la materia verbal en un triple plano: lexical—incorporación de arcaísmos, neologismos, toponimia—morfosintáctico—quebrantamiento de la sintaxis convencional—, y sonoro—oralidad conseguida por diferentes recursos incluyendo la deformación fonética de las palabras. La forma del discurso en «Eslabón perdido», por ejemplo, no se debe a un deseo de verismo naturalista—lo que significaría un retroceso a la narración regionalista—sino al afán de conferir al habla campesina esa dimensión estética que sin duda posee. Es el camino que señaló Borges—si bien por razones diferentes—en sus cuentos de compadritos, o bien, Guimaraes Rosa. Es el camino que siguen tantos escritores latinoamericanos—también por razones diferentes—como Manuel Puig y especialmente Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*.



El estudioso francés Roland Forgues con Candelario Navarro, «Candico», a quien Martínez recrea como personaje literario. (Foto: Archivo de R. Forgues).

*Roland Forgues*

## COMPROMISO Y CREACIÓN EN “COMO MATAR AL LOBO” DE GREGORIO MARTÍNEZ

### I - ARGUMENTO Y ESTRUCTURA

«Como matar al lobo» de Gregorio Martínez pertenece al libro *Tierra de caléndula*, cuya primera edición salió en Lima en 1975 (1). Es uno de los cuentos más sencillos desde el punto de vista del argumento y probablemente también uno de los más característicos desde el punto de vista de “la renovación del cuento peruano” a la que se refiere Miguel Gutiérrez en el prólogo que encabeza el libro, y uno de los mejor logrados en el campo estético.

El interés del cuento reside menos a mi modo de ver en el argumento mismo que descansa en una banal historia de traición y de venganza que en el ambiente de permanente tensión que se crea alrededor del proceso de realización de la venganza. Ésta constituye, en efecto, el núcleo central de la narración que se puede resumir de la siguiente manera:

Amílcar Zorrilla, el protagonista central del relato, retorna en ómnibus al pueblo de La Guanera, en la costa sur del Perú, donde se desempeñó durante varios años y en condiciones muy duras como obrero guanero. El ómnibus llega a las once en punto en medio de un calor sofocante y Amílcar Zorrilla, tras pasar por una fonda para desayunar, se dirige con su maletín de lona en la mano a la bodega de su ex compañero Ancieta, ahora convertido en bodeguero, con quien años antes había formado un Comité de Trabajadores para levantar un pliego de reclamos ante la Compañía Administradora del Guano; hecho que le valió a él y a los demás

cabecillas, con excepción de Ancieta, la prisión. Cumplida la visita, Amílcar Zorrilla, antes de salir, abandona el pucho encendido de su cigarrillo en el cenicero cerca de una caja humedecida por querosene y, mientras el incendio de la lobería ilumina el cielo, nuestro personaje regresa tranquilamente a tomar el ómnibus que, como señalado por el chofer al llegar al pueblo, sale a las doce en punto para continuar su viaje.

La estructura del cuento consta de dos grandes movimientos narrativos que se dividen cada uno en tres secuencias.

#### 1. LOS PREPARATIVOS DE LA VENGANZA

- llegada de Amílcar Zorrilla al pueblo
- comida en la fonda.
- salida para la bodega de Ancieta.

En la primera secuencia destacan la Comisaría y algunos elementos del paisaje, la descripción del pueblo y de sus habitantes como elementos de amenaza potencial en la realización del proceso de venganza en que se ha metido el protagonista:

“Amílcar Zorrilla desde su asiento observaba indeciso. Miró por la ventanilla del ómnibus y vio a la gente del pueblo asomada a las puertas. Una máscara de desilusión les cubría el rostro. Ni los niños se alborotaban. Con el semblante apagado y pizarriento permanecían arrimados a las paredes. El cielo estaba despejado y corría una brisa tranquila, sin arena, pero cargada de un fuerte

olor a mar, a sargazos podridos. La calle principal dejaba ver hacia el fondo un espacio azul, abierto, y avanzando sobre él una cuchilla de tierra árida: La Guanera. Movido por una brusca determinación, Amílcar Zorrilla buscó debajo del asiento su maletín de lona. Lo mantuvo sobre sus rodillas y sosegadamente apartó algo pesado y extrajo una toalla deshilachada, sin felpa. Oficioso se limpió el sudor. Después miró nuevamente por la ventanilla del ómnibus. Las fachadas de las casas estaban cubiertas de una patina sucia y calichosa” (p. 37)

La secuencia de la fonda convierte la amenaza potencial en amenaza real por el riesgo que introduce de que Amílcar Zorrilla sea reconocido por el personal de la fonda: el mesero y su esposa; así se inicia este primer movimiento narrativo. El riesgo de reconocimiento se ve aumentado en esta última secuencia por el hecho de que Zorrilla desconoce la dirección de la bodega de Ancieta y por lo tanto para llegar allá tendrá que preguntar por ella a alguien.

Descartados los riesgos de la calle, se ven descartadas definitivamente las amenazas de reconocimiento, y por lo tanto se abre paso al segundo movimiento narrativo, o sea el cumplimiento propiamente dicho de la venganza.

## 2. EL CUMPLIMIENTO DE LA VENGANZA

- el reencuentro con Ancieta
- la petición de cigarrillos
- salida de la bodega y regreso al ómnibus.

En la primera secuencia aparecen los elementos coadyuvantes que van a permitir la realización del proceso de venganza: la ausencia de clientes, o sea de testigos, la presencia de una ruma de cajas vacías y del querosene (p. 41), esto es: los instrumentos.

La secuencia dos de la petición de cigarrillos concreta el proceso de realización de la venganza al mismo tiempo que prepara la futura coartada de Zorrilla, por la precisión que nos da el narrador de que ambos personajes fuman; lo cual abre la posibilidad potencial de que Zorrilla pueda pretextar más tarde el accidente y defender su no culpabilidad ante la justicia (p. 42).

En esta misma secuencia, la salida momentánea de Ancieta a la trastienda es el elemento funcional que le permite a Zorrilla depositar su pucho encendido cerca de la caja humedecida por el querosene. Su reaparición antes de la salida de Zorrilla completa, por el carácter normal y banal que le otorga a la visita, el indicio de la coartada que se realizará definitivamente en la última secuencia, cuando al salir de la bodega Zorrilla, su ex compañero Ancieta le proponga acompañarlo.

Así Zorrilla podrá salir de la bodega a plena luz, no como delincuente sino como supuesto amigo del dueño, mientras deja detrás de sí la huella de su fechoría y que el incendio se confunde con el sol del mediodía. Por



La vida de Candelario Navarro, «Candico», es recreada en la novela *Canto de sirena*. (Foto: R. Forgues).

la reunión del incendio terrenal y del Sol celeste, el acto profano de la venganza cobra la dimensión de un acto sagrado de justicia.

## II - LOS ELEMENTOS DE TENSIÓN

Conviene aclarar de inmediato que la tensión es doble: física y psíquica. Proviene de elementos exteriores que repercuten en el psiquismo de los dos protagonistas.

- el paisaje y su aridez: la calle comparada a “una cuchilla de tierra árida” (p. 37)
- el mar que se embravece y amenaza con tragarse a la gente (p. 37) (el mar símbolo de la explotación por las aves que producen el guano).
- el maletín: leitmotiv que aparece como una amenaza potencial permanente por el misterio que rodea su contenido. Sólo se sabe que contiene un objeto pesado (p. 37).
- el viento. Primero apacible, luego violento (p. 41) y, al final nuevamente apacible: el rizo se ha rizado; esfericidad del cuento.
- la obsesión de la hora (de las 11 a las 12: calor más intenso del día, p. 39, 40, 43).

- la música: en un comienzo lenta, pausada (p. 40); luego se corta brutalmente (p. 41) como para anunciar la catástrofe, el clímax de la tensión; y por fin brota de nuevo, desenfrenada (p. 43) para acompañar la ejecución de la venganza. En ese momento se trata de una música “cruzada de aullidos” que se confunde con la voz de Ancieta y remite a la imagen del lobo en su doble significado de animal marino y de dueño de una lobería, o burdel.

Todos estos elementos exteriores se relacionan con la tensión interior, psíquica de ambos protagonistas:



En medio del desierto, Candelario Navarro relata su vida: julio de 1982. (Foto: Roland Forgues).

En Zorrilla:

- indecisión (p. 37)
- sudor (p. 37)
- desconfianza en la fonda (p. 38)
- el temor repentino que lo detiene en la calle (p. 39)

En Ancieta:

- Ansia (p. 40)
- el tic incontrollable (p. 40)
- la zozobra (p. 40)
- el nerviosismo
- su cara ancha y lechosa, su aspecto ceniciento (p. 41)
- ojos: sombras huidizas (miedo) (p. 41).

Para mantener el suspenso dramático del relato, el escritor alterna hábilmente los momentos de tensión o de riesgo con momentos de quietud que expresan la superación positiva de la situación de riesgo. A la inquietud inicial de Zorrilla, sucede en el primer movimiento la calma de su determinación cuando deja la fonda, y al repentino temor de la calle, sucede la calma de su entrada en la bodega. En el segundo movimiento, el nerviosismo de Ancieta se opone a la calma de Zorrilla. Luego nuevamente aparece la tensión en Zorrilla y la calma en Ancieta cuando se cumple la venganza y Zorrilla se retira. Y por fin, al final, a la desesperación sugerida de Ancieta responde la paz del deber cumplido de Zorrilla.

Esta inversión anuncia el desenlace, con la simbólica imagen del incendio que figura metafóricamente el estallido de la revolución.

### III - MENSAJE Y CONTENIDO SOCIAL

El relato no se sustenta en una simple venganza de un individuo contra otro, sino en una venganza contra una traición de clase. Esa traición se hace tanto más fuerte y reprensible que se da en un contexto de trabajo muy duro y penoso y en un sector social de extremo abandono y marginalidad, según recalca la descripción de la gente del pueblo ("Una máscara de desilusión les cubría el rostro", p. 37) y la del maletín de lona con moho que connota la idea de pobreza y desgaste, lo mismo que la toalla deshilachada con que Zorrilla se seca el sudor.

Esta traición está implícitamente subrayada por el hecho de que Ancieta ha cambiado de condición social: de obrero ha pasado a ser pequeño comerciante, y de hombre explotado por la compañía guanera ha pasado a ser explotador como dueño de una lobería. Su opulencia está simbolizada en la imagen de la obesidad que lo amenaza (p. 40)

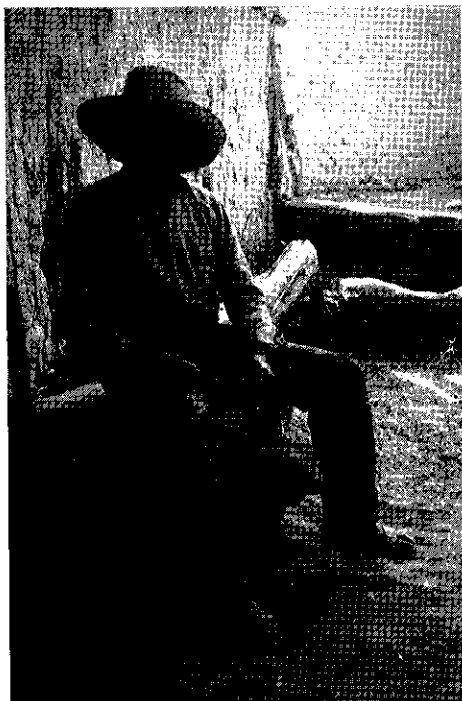
A lo largo del relato varios indicios encaminan el lector hacia el cumplimiento de la venganza final, pues encierran la idea de muerte:

- aspecto fúnebre de la fonda (p. 38)

- aspecto ceniciento de Ancieta (cenizas = muerte)
- aspecto repulso de los animales muertos que tienen las manos de Ancieta = muerte del lobo
- el maletín y la rayadura en forma de anzuelo (p. 43) que anuncia la captura inminente del lobo.

Pero notemos de inmediato que la venganza no tiene nada que ver con el individuo, sino con lo que representa el individuo, o sea: la explotación y el dinero. No hay atentado contra la persona, sino contra los bienes ética y socialmente mal adquiridos.

De aquí que naturalmente aquello que puede aparecer como una simple venganza, cobre una dimensión social que convierte el acto de Zorrilla en un acto de lucha revolucionaria contra un sistema. El incendio de la bodega de Ancieta resulta ser así metafóricamente el incendio de la Revolución.



«Candico» es un personaje multifacético.  
(Foto: Roland Forgues).

La fe, cautela y minuciosidad, voluntad y firmeza con las que procede Zorrilla en la realización de su acto son la marca más evidente del profesionalismo que lo caracteriza como dirigente sindical y como portavoz político de todo un sector social. El verdadero revolucionario, decía Mariátegui, no se detiene por el camino, y desde este punto de vista es muy reveladora la imagen final del protagonista que escucha a sus espaldas la voz quebrada de Ancieta, pero no se detiene... (p. 44).

Como bien indica la última frase del relato, el cuento describe un círculo perfecto: "El ómnibus continuó el viaje a la hora exacta", y al mismo tiempo apunta hacia una nueva dirección. Así, al darle un nuevo rumbo a la historia, Gregorio Martínez no hace más que sugerir la marcha inexorable del proceso revolucionario que Amílcar Zorrilla ha iniciado en el pueblo de La Guanera.

### CONCLUSIÓN

Tensión, misterio. Todo viene sugerido, tanto la traición como la venganza, nunca se dice expresamente que ha habido traición ni que se ha cumplido la venganza; ésta sólo viene evocada por la imagen del pucho y del querosene y del Sol en su cenit que brilla como un incendio redentor. Merced a este tipo de escritura que privilegia la atmósfera sobre el argumento, Gregorio Martínez logra hacernos partícipes de la vida miserable de todo un sector social, económica y culturalmente marginado al mismo tiempo que nos comunica su fe en el cambio. La eficacia social del cuento surge de la indisociabilidad de lo bello y de lo útil, del perfecto equilibrio entre forma y contenido, de la complementariedad entre compromiso y creación.

#### Nota

(1) Las citas corresponden a esta primera edición publicada por Editorial Milla Batres (1975), con prólogo de Miguel Gutiérrez.

*Biblia de Guarango* es el nombre del libro misceláneo (poemas, relatos, crónicas, prosas poéticas, etc.) de Gregorio Martínez, que pronto publicará Ediciones Peisa.



María Rita Corticelli

## GREGORIO MARTÍNEZ: LAS DISTINTAS CARAS DEL PODER

Ya José María Arguedas en sus ensayos y en sus novelas había dado mucho espacio a la música y al canto como instrumento básico de expresión de la cultura indígena. La contraposición entre el mundo musical, ruidoso popular (con *popular* se entiende definir la parte marginalizada de la sociedad y tiene la misma connotación que M. Bakhtin le atribuye en su ensayo *Rabelais in his world*) y el silencio que la cultura europea al contrario les impone, será una preocupación constante de Arguedas; la espontaneidad de la producción musical indígena que surge integrada a la naturaleza misma, a los ríos, las quebradas, las altas cumbres, los pájaros, los manantiales; y la naturaleza unida siempre al hombre —y éste como parte de aquélla—, unida a la comunidad campesina, al trabajo, a la fiesta (Vásquez Arce: 48) subraya el potencial sociocultural de toda manifestación musical popular. La hibridación de la novela actuada por Arguedas a través de la inserción de un género, el musical, que no pertenece estrictamente al discurso literario, crea, con las palabras de M. Bakhtin, “[...] un capítulo, no sólo en la historia de la novela, sino también en la historia del lenguaje literario” (p. 321).

El canto y la música se constituyen, entonces, como vehículos de lucha en contra del poder oficial, y su libre circulación se transforma en un potencial instrumento de rebelión que las autoridades tienen que suprimir. En *Los ríos profundos* la chichería es el lugar privilegiado en el que la información alternativa a la dominante se difunde

a través de la música y del canto. Pero la chichería es también el lugar donde se encuentran los viajeros que constantemente recorren el país y, a pesar de las diferencias regionales que se individualizan inmediatamente en los diferentes cantos, es el único espacio donde se realiza una comunidad en la que “como desde hace cuatro siglos, cinco siglos, el wayno es la fuerza, es la voz, es la sangre eterna de todas las fiestas del Perú del Ande”. (Arguedas: 11).

Siguiendo las huellas de Arguedas, Gregorio Martínez se propone la construcción de una nueva peruanidad dando voz a los sectores sociales y culturales que hasta ahora han sido excluidos de todo aspecto de la vida nacional. En particular su literatura se ubica geográficamente y socialmente en la población mestiza de la costa sur-central del Perú. Ya con la publicación de su primera obra *Tierra de caléndula* (1975), y sucesivamente con la salida de *Canto de sirena* (1977), se hace muy evidente la búsqueda del autor por una literatura alternativa a la oficial. La novela *Crónica de músicos y diablos* (1991), que confirma esta tendencia, narra distintas historias paralelas y su estructura episódica no compromete una visión de conjunto de la obra. La historia principal, la de la familia Guzmán, que, después de un largo viaje hacia Lima para reclamar sus derechos se transforma en una banda de músicos, se interrumpe para dejar espacio a otros momentos narrativos. Diez capítulos se titulan “Esclavos y cimarrones” y cuentan una rebelión de esclavos reprimida con la sangre por las tropas del gobier-

no. La fascinante narración del origen del pisco, por el esclavo negro Miguelillo Avilés, es un ejemplo de la "creatividad y metáfora de la producción literaria" (Ismael Márquez: 58). El capítulo titulado "Parcona" narra los enfrentamientos de 1924, bajo el gobierno del presidente Leguía, para obtener en el campo la aplicación de la jornada laboral de ocho horas. El hilo conductor de las distintas narraciones es el constante y dramático enfrentamiento entre explotados y explotadores, entre la defensa de privilegios y la proclamación de derechos para la búsqueda de una identidad cultural y social.

El capostípito de la familia Guzmán, Pedro, llega a la lejana provincia de Cahuachi en los tiempos memorables en los que la quimera del oro movía a los hombres. Jurando ser hijodalgo llega con permiso real para apoderarse del derecho a la explotación de cualquier riqueza que encontrara en el territorio. La primera etapa del viaje es desde la costa hacia interior: un viaje físico y metafórico que da comienzo al sincretismo racial y cultural, eje central de toda la narración. Como nos anticipa el autor:

"Pero lo que nunca se pudo imaginar el fantasmagórico Pedro de Guzmán era que con el correr de los siglos, y con las vueltas y revueltas que iba dando el mundo redondo, un descendiente suyo, Gumersindo Guzmán, convertido en negro retinto en el remolino de tres generaciones, volvería a desandar, acompañado de la mujer y de una rabiata de veinticinco hijos, los rastros que él en persona, Pedro de Guzmán, había dejado marcados en el desierto al atravesar, perdido y desvariado, esos medanales sin términos que, frente a Cahuachi, separaban al mar océano de los primeros contrafuertes de la cordillera" (p. 3).

Pedro de Guzmán contrae un matrimonio de conveniencia con una exponente de la clase alta, blanca, que le da cierto prestigio social, pero es el amor pasional con Teodolina Arenaza con que este "serrano colorado, de pelambre amarilla y ojos azules, suelto de lengua y quechuahablista y huainero por contagio" (p. 16) da el comienzo a la rama negra de su estirpe. Su ser mestizos convierte a los Guzmán en los representantes del nuevo país que tiene que forjarse de la mezcla racial y cultural que está en su origen. La sociedad auspiciada por Arguedas se concretiza en todas las sangres que corren en las venas de Gumersindo Guzmán, de Bartola Avilés Chacaltana y de sus veinticinco hijos.

Nacido de un amor bendecido por la fuerza y la poesía de la naturaleza, los hijos de Gumersindo y Bartola llevan en sí el carisma y los dones que después expresaran a través de la música: El primer hijo "entró al balbuceo como si aquello fuese una diversión y no un esfuerzo para aprender a hablar [...]" (p. 77). La unidad entre palabra y música constituye un canal de comunicación privilegiado para los Guzmán, que inevitablemente se opondrá al canal oficial.

Bajo la presión de una voz popular según la cual el gobierno daría un vitalicio a las familias con muchos hijos varones, y en contra del sentido común de la esposa, Gumersindo decide ir a la Ciudad de los Reyes para reclamar sus derechos de ciudadano. El viaje de la lejana provincia de Cahuachi está lleno de sorpresas: el mar les aparece como una visión que inspira la poesía de uno de los hijos que "se arrodilló en tierra y escribió con el dedo sobre la superficie virgen: poesía. Ninguna otra palabra ni signo ni nada". (151) Por primera vez se encuentra con indios cuya lengua desconocen por completo. Recorren tierras que nunca se hubieran imaginado existir y las palabras de Arguedas acompañan proféticamente la aventura de los protagonistas de la novela de Martínez:

"No pasará mucho tiempo, y la dirección del movimiento se habrá convertido en circular, y comprenderá las tres regiones; entonces el Perú avanzará no ya como una cabeza de fuego que arrastra una larga caída pesada y lastrosa" (Arguedas: 11).



«Goyo» en apunte de «Llino».

La llegada de los Guzmán a Lima es anunciada por presagios y señales que hacen entender a los incrédulos habitantes que aquella tropa llega directamente del infierno. Como ya en otras ocasiones de enfrentamiento directo entre el poder oficial y los sectores marginados de la sociedad, la ironía del autor comenta los acontecimientos. La reacción de los soldados del pelotón de guardia en el palacio presidencial es de sorpresa. Nadie se atreve a disparar un solo golpe porque "[...] un encontrón inicial con Bartola Avilés Chacaltana podía significar un menoscabo para el honor militar" (p. 194). Naturalmente, los Guzmán no consiguen lo que habían esperado de este viaje: un juego de palabras y la supuesta ley no existe para el nuevo gobierno mi-

litar cuya revolución se ha realizado tan lejos de la provincia de Cahuachi. Pero, es en Lima, justo en la casa presidencial que ocurre su definitiva transformación en la banda musical más apreciada por las clases populares del Perú.

Simbólicamente, el viaje de los Guzmán hacia la costa, su lugar de origen, significa la recuperación de una parte de su sangre, la europea/blanca perdida en el vórtice de las generaciones. Los instrumentos europeos pueden metafóricamente considerarse la concreta aportación de la cultura europea a esta aventura del conocimiento a través del Perú. Los instrumentos franceses que el presidente regala a la familia para recompensarla de su largo viaje se convierten en un vehículo revolucionario inesperado. Dice el narrador:

"Ananías y Teodolindo se quedaron deslumbrados antes el frondoso mecanismo del saxofón, pero por distintas razones. Ananías creía que podía hacerlo hablar quechua, latín o cualquier otra lengua; Teodolindo, en cambio, estaba seguro que aquel enredijo era el ansiado cascabel de la colorida muchilanga" (p. 205).

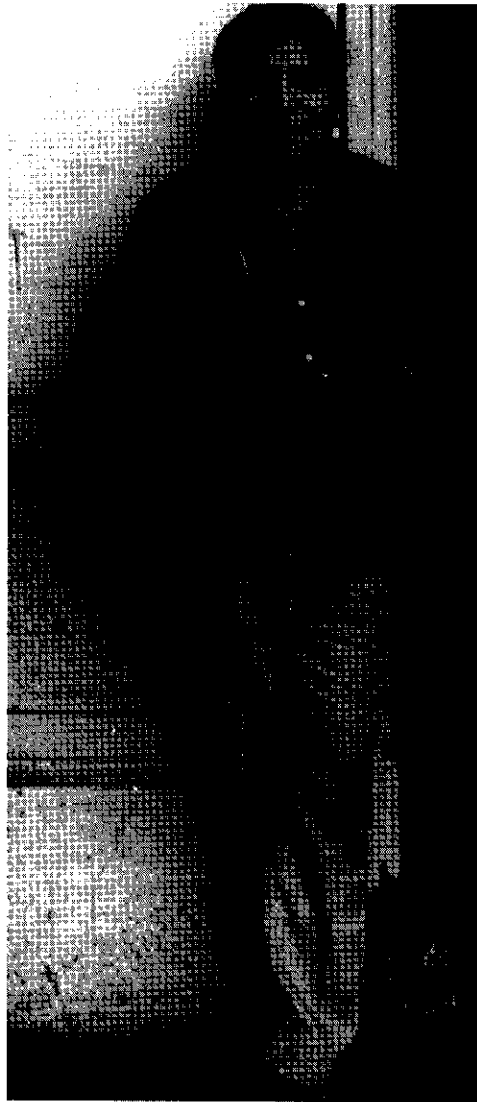
“Estos instrumentos cuya voz estaba destinada al silencio cobran vida en las manos de los Guzmán y de su creatividad artística. Estaba floreándose con la trompeta por su cuenta y riesgo, llenando el aire de mariposas como después de la lluvia, y de repente la multitud se quedó con la boca abierta: un arcoiris nítido salía de la trompeta de Atanasio igual que un chorro de serpentina de luz y color” (p. 251).

Como en Arguedas la música evoca un vínculo inquebrantable entre el hombre y la naturaleza. La época histórica en que el autor coloca los acontecimientos es también fundamental para comprender la estrecha conexión entre el discurso musical y el discurso sociocultural. Thomas Turino comenta en su artículo “The State and the Andean Musical Production in Peru”, que en aquellos años nacen organizaciones indigenistas que, por primera vez, tratan una reevaluación de la cultura autóctona del país. Pero, estas asociaciones sólo logran una idealización del elemento popular adaptando su estética original a los cánones europeos. Al contrario, la música espontánea de los Guzmán se aleja del indigenismo tradicional que la aislaba en el folklore, restituyendo a la creatividad indígena su propia estética y con ella una potencialidad de afirmación que no puede sino asustar a los detentadores del poder. De vuelta de Lima a Cahuachi, los Guzmán oyen de una rebelión en los Andes y será la fuerte e incontrastada personalidad de Bartola la que va a dirigirlos en el lugar de los acontecimientos donde su música se transforma en la metáfora estética de la rebelión.

La música con su carga revolucionaria no es el único recurso discursivo empleado por Martínez. En su precedente novela *Canto de sirena* (1977), ya había planteado una total diferencia en la forma de vivir la experiencia sexual entre el grupo dominante y los marginados. Para Candico, protagonista de esta novela, “el pecado no está en el goce, sino, por una parte en su apropiación —a imagen y semejanza de los medios de producción— por una clase social y, por otra, en su desviación cultural” (p. 101). En *Crónica de músicos y diablos* el autor sigue proponiendo diferentes caras de la sexualidad: más humana y natural en las clases populares, deshumanizada en la clase dominante que le concede rasgos hiperbólicos a la sexualidad de negros y mulatos —superioridad sexual, apetito sexual desmesurado y, a veces, violento—; y por último el que le atribuye una identidad primitiva o salvaje. (Vásquez Arce: 58).

Martínez es consciente de que detrás de un fuerte aparato ideológico, los colonizadores occidentales esconden el miedo de una posible mezcla entre las razas con una consecuente pérdida de identidad cultural y de poder. El debate sobre una supuesta superioridad de la raza blanca que ha preocupado a filósofos y científicos europeos desde el siglo XVII, se ha concentrado en afirmar la esterilidad o la degeneración progresiva de las razas híbridas. En las ciencias sociales esto ha significado la marginación de las sociedades mestizas como incapaces de autogobernarse y de participar en el modelo de desarrollo de matriz occidental.

Durante una fiesta religiosa Bartola y Gumersindo se miran y no necesitan palabras para comprender cuál será su destino. Su pasión amorosa brota en medio de la naturaleza, sus apetitos son los de dos jóvenes que se descubren por primera vez. Todo pasa quebrantando todas las leyes previstas por la sociedad “civil”, y una vez consumada su pasión Gumersindo lleva a Bartola a casa de sus padres. Sólo después de haberse conocido los dos empiezan su vida matrimonial. Aquí el narrador no juzga a los protagonistas por un acto que tiene un halo sagrado porque es el inicio de la familia Guzmán que tendrá un papel muy importante en la cultura popular y en la construcción de la identidad del país. La unión entre los dos jóvenes es un acto simbólico que recuerda muy de cerca el mito del origen: su casa se construye bajo las ramas de un árbol secular.



*Canto de sirena* obtuvo el primer premio de la «II Bienal de Novela José María Arguedas», 1976.

aplicaba “por ironía”, (p. 71) sino porque efectivamente alguien lo había visto mientras trataba avances eróticos con la mula (animal estéril por excelencia) que utilizaba para salir al campo. El narrador se divierte aquí en la descripción de la escena:

“El capitán Eudocio Tarquino había empezado a rascarle el frontal, a frotarle la quijada a la mula de una manera dulcemente sosegada. Luego le palmeó el lomo, le acarició la barriga, con cautelosa sabiduría de domador de bravuras. Después avanzó hacia las prostimerías de la bestia y, como si la temida patada de

mula fuera nada más que una fábula, se dedicó a sobarle las ancas sin ningún empacho, de modo tan astuto y plancentero que la mula se estremeció igual que una tortolita y levantó ligeramente la cola para exhibir la aquiescencia. Entonces el capitán Eudocio Tarquino, dueño y señor de la situación, se acomodó a la altura exacta de su apetencia. Antes de internarse en el viaje cenagoso hacia el fin de la noche, el capitán Eudocio Tarquino hizo un alto y contempló con dolido ternura la dimensión de su atributo. Movió la cabeza afirmativamente como ratificándose en algún pensamiento íntimo y con voz trémula le musitó a la mula: – Perdon la pequeñez” (pp. 71-72).

Si, como sugiere Vásquez Arce, “el término mulatería manifiesta una categorización ideológica que establece una posicionalidad racial y que expresa la existencia de unas diferencias y una jerarquización de los individuos de acuerdo al color de su piel” (p. 58), la inserción de esta digresión dentro de la narración de un acontecimiento tan dramático en la historia de las sublevaciones para los derechos laborales permite la des-autorización del capitán que tiene que llevar a cabo la represión; la continua insistencia en el capitán que con “sabiduría de domador de bravuras” y “dueño y señor de situación” se reduce a la mula es una evidente parodia de su grado militar y del poder que representa. Su sexualidad es estéril como lo será su acción represiva contra los rebeldes: a pesar del ingente despliegue de fuerzas para desbaratar a los campesinos sublevados, el capitán no puede nada contra la fuerza y determinación de Bartola Avilés Chacaltana que “Tenía de negro y de indio, una rabia doble que la atizaba por dentro cuando presentía el atropello” (p. 73). Bartola lo ataca físicamente y lo deja en el suelo en una escena que, comenta el mismo autor, es digna de una película, mientras los demás soldados están demasiado sorprendidos para disparar.

Otro episodio en el que el comportamiento sexual se convierte en espejo de las tensiones sociales es el de la violación de María Isabel Saldívar de Osambela, esposa de un rico hacendado, por un grupo de esclavos rebeldes. La muchedumbre de cimarrones hui-

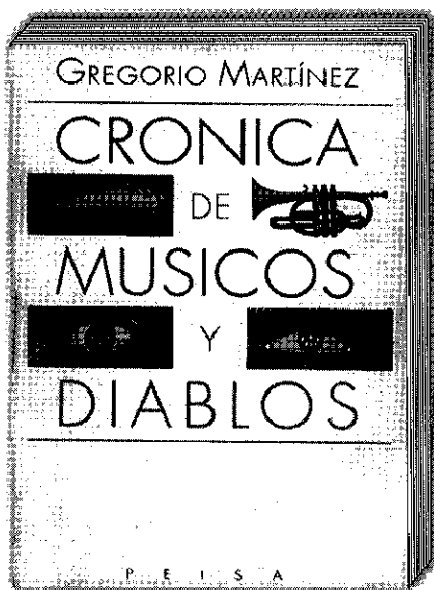
dos de la esclavitud es descrita “sin moral y sin gobierno” y se porta “como pudieran hablar derechamente de la justicia digna que honraba al género humano” (p. 26). Lejos de justificar sus acciones, el autor nos presenta aquí una sexualidad enferma y comprometida por las tensiones sociales. Martínez parece sugerir que en una sociedad injusta la sexualidad degenera hasta llegar a la violencia gratuita. Por el otro lado, si los cimarrones cometen un pecado, la violación despierta en la víctima los mismos tipos de instintos incontrolados adormecidos hasta ahora por la educación recibida.

Después de todo aquel tramojo gordiano, siempre surgía la duda si aquella ardencia desahogada no habría sido, desde el principio, la índole natural de doña María Isabel Saldívar de Osambela que ahora, gracias a la tropelía carnal de los cimarrones, ella podía satisfacer a sus anchas, sin tener que sujetar su deseo caudaloso con las trabas estériles de la bendita decencia (p. 28).

Al final, no el mestizaje sino la represión cultural y política crean una sociedad que no logra encontrar un rumbo hacia su propio desarrollo debido a la marginación que la domina. Ni la violencia de los cimarrones ni la decencia de la víctima producen el equilibrio con la natu-

raleza que hemos visto en la historia de amor entre Bartola y Gumersindo. La forma de vivir las experiencias sexuales llega a ser un espejo en el que se revelan las perversidades de un mundo dominado por la violencia.

Esta novela es un viaje a través de la creatividad de los sectores populares y mestizos del Perú. Si en Arguedas los cantos y la música juegan un papel importante de cohesión de la sociedad que tiene su lugar físico en la chichería, en Martínez la fuerza de la música se desplaza en todo el territorio peruano en un viaje circular desde la provincia de Cahuachi hasta la capital. El poder revolucionario de la música, una rabia reprimida por siglos, una cultura que cuenta con la bendición de la naturaleza, y su capacidad de ridiculizar el poder, éstas son las riquezas con las que la sociedad mestiza cuenta para enfrentarse con la opresión de la cultura dominante.



La novela *Crónica de músicos y diablos* (Lima: Peisa, 1991), “es un viaje a través de la creatividad”.

## Obras citadas

- ARGUEDAS, José María  
1958: *Los ríos profundos*. Buenos Aires: Editorial Losada.  
1975: *Formación de una cultura nacional indoamericana*, México: Siglo XXI.
- BAJHTIN, Mikhael  
1994: *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press.  
1984: *Rabelais in his World*. Massachusetts: University of Massachusetts Press.

- MÁRQUEZ, Ismael  
1994: «*Crónica de músicos y diablos* de Gregorio Martínez: Des-autorización del canon y metáfora de la escritura» *Chasqui-Revista de Literatura Latinoamericana* 1: 53-59.

- MARTÍNEZ, Gregorio  
1985: *Canto de sirena*. Lima: Mosca Azul Editores.

- VÁSQUEZ ARCE, Carmen  
1982: «Sexo y mulatería: dos sonos de la misma guaracha». *Sin nombre*, 12 (4), julio-septiembre: 51-63.





Milagros Carazas

## GREGORIO MARTÍNEZ Y EL CANTO QUE NO CESA

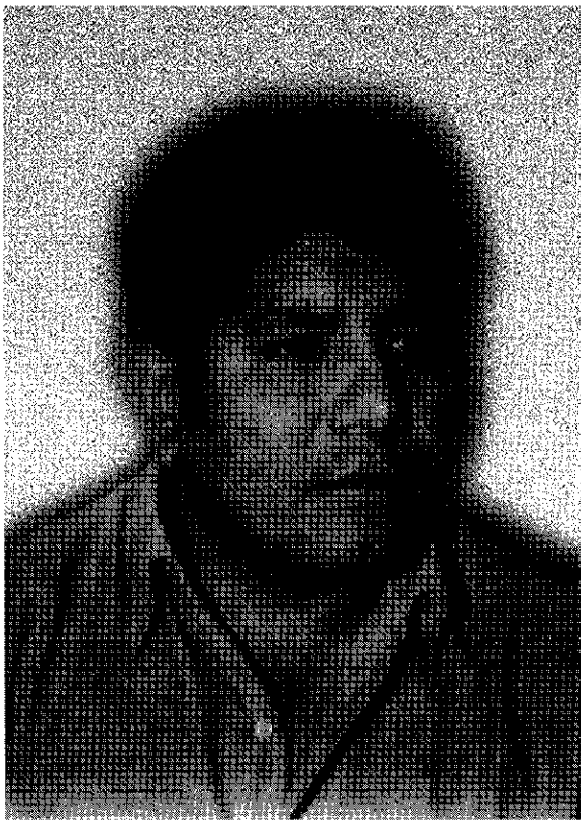
Gregorio Martínez ganó el premio de la II Bienal de Novela José María Arguedas con *Canto de sirena* (CS), en 1976. Cuando apareció en nuestro medio provocó los más desiguales comentarios de la crítica. En realidad, esta narración dotada de experimentación formal, lingüística y técnica no tenía precedentes en la literatura peruana. Era y sigue siendo un paradigma por muchas razones, pero la principal es que encierra un mensaje de liberación ideológica, revelado gracias a la intención de su autor de recuperar en el género novelístico la voz del sujeto popular costeño, sobre todo de la minoría étnica negra, redescubriendo en su cultura la creatividad de las clases populares (1).

### 1. UN DESLINDE FORZOSO

Es necesario considerar que ya en la década del '70, cuando se publica CS, la narrativa peruana es mayormente de carácter testimonial y de filiación popular. En estos años aparece el grupo Narración, de orientación marxista-leninista, al que se incorpora Martínez, desde sus inicios, en 1970. El grupo, integrado por el fallecido Hildebrando Pérez Huaranca, Miguel Gutiérrez, Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros y otros más, planteó la creación de una narrativa comprometida con la reivindicación que requerían los sectores populares. En consonancia con la propuesta de la época, los guiaba registrar su historia y sus luchas. Con este propósito se elaboraron tres crónicas, dos de ellas publicadas en la revista *Narración* y la otra apareció como libro posteriormente (2). Aunque disuelto pronto el grupo, sus integrantes no abandonaron su posición clasista sino que, por el contrario, cada uno optó por una narrativa más democrática y de contenido popular. Este es, sin duda, el caso de Martínez, quien en 1975 edita su libro de cuentos *Tierra de caléndula* y dos años más tarde, en 1977, CS.

Ello dio lugar a que la apreciación crítica de CS, desde el momento de su publicación, fuera contradictoria. Se confundió su género, la creyeron relacionada al testimonio, muy difundido entonces, e incluso se la calificó con ligereza de novela-testimonial. Aclaremos estos términos antes de proseguir. Según Duchense, el testimonio es «una narración [...] contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato. Su unidad narrativa suele ser una «vida» o una vivencia particularmente significativa» (3). En cambio, la novela-testimonio, un género híbrido donde se une lo testimonial con lo novelístico, fue concebida por el cubano Miguel Barnet, lo llevó a publicar su libro más exitoso *Biografía de un cimarrón*, en 1966. En realidad, tanto el testimonio, la novela-testimonio y el reportaje periodístico pertenecen a la literatura de no-ficción. Debemos entender por ésta a la reunión, al mismo tiempo, de la historia de un protagonista real, el relato de un hecho histórico y la utilización de las técnicas narrativas (4).

En nuestra opinión, CS se distingue largamente de esta literatura de no ficción, porque en ella se observa el rompimiento de la historia lineal, la reelaboración estética del lenguaje popular y la creación ficcional del mundo de la costa sur peruana. Es una obra cuya naturaleza caprichosa y esquivada se ajusta más al carácter experimental de la novela contemporánea. Pero, ¿cómo explicar el desconcierto y hasta confusión de la crítica? Lo que ocurrió fue que Martínez, ya con una experiencia previa en la recopilación de crónicas y testimonios en el grupo Narración, utilizó indirectamente los métodos etnológicos; así, se entrevistó con su primo Candelario Navarro para tomar sus puntos de vista y sus expresiones. Pero el resultado obtenido fue otro. Candico, el personaje principal de CS,



Martínez publicó en 1986 *La gloria de piturrín y otros embrujos de amor*, hermosa colección de relatos, crónicas, viñetas, estampas y notas de viaje.

tiene muy poco o nada que ver con el pariente del autor. Tampoco se trata de la transcripción de la grabadora al papel, porque Martínez ha recreado artísticamente el habla de Candelario para la literatura, como demostraremos más adelante.

También la crítica desvaloró la estructura de CS, por encontrarla desarticulada o no muy bien lograda. En verdad, tiene esta novela una estructura muy funcional. Hay que entenderla como el recorrido de un circuito, con una entrada y una salida (5). CS está conformada por seis capítulos donde diferenciamos entre los discursos enumerados y los discursos titulados. Los primeros, es decir, los discursos enumerados (uno al seis) en que se narra tanto la vida de Candico como la historia de la hacienda Coyungo, están presentados de forma no lineal. Luego, es tarea personal del lector reconstruirlos, darles un orden. En cambio, los discursos titulados a manera de paréntesis son más autónomos. Se ocupan de temas diversos, como cocina popular, medicina folclórica, arqueología, etc.

Vale la pena destacar que en CS cualquier narración, por más pequeña o insignificante que se presente, a manera de digresión, cumple un propósito. Y a pesar de que está compuesta por un conjunto de discursos, sólo en apariencia desordenados e inconexos, se logra construir toda una vida y una realidad (6).

## 2. LA PRIMACÍA DE LA MEMORIA

Tras habernos detenido en la consideración de estos dos aspectos, poco atinados en cuanto al género y la estructura de CS, analizaremos la forma en que se nos presenta la memoria y los estados de

conciencia de su personaje principal. Hay una voz interior a la cual corresponden los contenidos de una conciencia meditativa o especulativa, desde un tiempo detenido (ahora) y un espacio cerrado (aquí). Esto ocurre porque el texto adopta la forma de un monólogo, con circunloquios, digresiones y regresiones (7). Es el monólogo senil y reiterativo de Candico, un anciano de 81 años que evoca con mucho humor e irreverencia sus amores y viajes pasados. La siguiente cita puede ilustrar lo señalado:

«Lo tengo en el recuerdo como si lo hubiese vivido ahorita. Toda la orilla del río era un sauzal enorme, fresco, sombrío, yo estaba chico pero me acuerdo, siento el rumor como si un viento perenne estuviera soplando, meciendo los sauces, el murmullo del río me suena en la cabeza, iba con doña Marcela, la hermana de los locos Denegri, porque cada vez que iba a bañarse al río, entre el sauzal, me llevaba» (p. 97) (8).

Lo anterior nos ayuda a comprender por qué la historia narrada, sobre todo en los referidos discursos enumerados, tiene tanta relación con la memoria de Candico, con ese ir y venir de recuerdos. Cabe anotar que el orden de sucesión del relato en CS no corresponde al orden temporal de la historia, pues se da el rompimiento del espacio y el tiempo conocido como *distaxia* (9). Para entender ya sea la vida de Candico como la historia de la hacienda Coyungo y sus alrededores, el lector se ve en la necesidad de ordenar y reconstruir las secuencias narrativas cronológicamente. Se trata entonces de una lectura cómplice y participativa.

## 3. LA ORGÍA LINGÜÍSTICA

Hemos dicho antes que Martínez procura recrear el habla popular con una intención estética. Esto se evidencia, en primer lugar, al tratar de recuperar para la literatura la expresión oral. CS es un texto que nos remite a un habla en la lectura, que produce un efecto de oralidad. En otras palabras, Martínez recrea un lenguaje oral ficticio que evoca el lenguaje oral auténtico, pero nos preguntamos cómo lo logra. La respuesta se halla en el uso de ciertos «recursos expresivos» (10), como onomatopeyas, palabras muletas, enfatizadores, etc. Veamos un ejemplo:

«Yo los escuchaba como el que más quiere, pero nunca fui, me agarré a mi porfía y seguí pegado a ella hasta que tuve un techo donde sombrearme y estos troncos viejos, carcomidos por la carcoma que los he puesto aquí aunque sea para que hagan bulto y esto no se vea tan sólido y ya siquiera con esa simulación alguien venga y se recueste y la más pequeña observación, que esta dicen que es la escritura de Dios y miran la enredada huella de la carcoma, sea suficiente para que se desate la tertulia y suelte el ovillo sin control para contarles todo lo que he visto desde que salí de Acarí en 1911» (p. 72).

En segundo lugar, el tono conversacional y el coloquialismo característico del discurso de Candico comprueban el trabajo artístico realizado por Martínez con la materia verbal. Se puede mencionar algunos de los rasgos distintivos del discurso de Candico para darnos una mejor idea. A nivel lexical tenemos: vocablos eró-

ticos, sexuales y escatológicos, diminutivos, topónimos, arcaísmos, etc. En cuanto a las figuras literarias usadas, se observa las siguientes: la reduplicación, la aliteración, el símil, la enumeración, entre otras. Destacamos el uso también de otros recursos, tales como: la adjetivación, las descripciones dinámico-pictóricas y los diálogos narrados.

Todo este trabajo con el lenguaje hecho por el autor de *CS* responde a su intento por desterrar la creencia de la supuesta pobreza verbal de los sectores populares. Un planteamiento estético no muy distante de lo propuesto por el grupo Narración, como ya se explicó. Martínez llega a construir la representación de la voz del otro, porque *CS* reivindica en lo posible la palabra y la voz del sector popular al que pertenece Candico, el sector étnico negro. Pero también abarca el mundo andino que subyace en la zona de la costa. Al final, el texto evidencia la riqueza expresiva del poblador mestizo de la costa sur peruana.

Sumado a lo anterior se observa la imperiosa necesidad de transgredir la norma culta, la inclinación por la experimentación y la musicalidad de las palabras. Lo que el autor ha denominado curiosamente la «orgía lingüística».<sup>11</sup> Es decir, el desenfreno y el divertimento del lenguaje. Por eso creemos que en *CS* hay una mayor preocupación en el tratamiento del lenguaje que en la historia narrada.

#### 4. LA COSTA: GEOGRAFÍA, HACIENDA Y MIGRACIÓN

Martínez es uno de los pocos escritores que ha conseguido una eficaz representación de la costa sur. De la lectura de *CS* obtenemos una imagen muy precisa de la geografía, fauna y flora de este «lugar de escarnio» (p. 13), como se la llama en la novela. La vida y el destino de Candico están estrechamente relacionados a este espacio que queda definido por la carencia, el dolor y la muerte. Esto está claro en la siguiente cita:

«Los cerros de esta banda son grises, de una arena gruesa, sin una sola planta de nada. Los de la otra banda son blancos, los grandes cuajarones de argamasa amarillenta, ocre, y una vegetación aislada, enormes manchas de un verde plomizo, árido [...] En buena cuenta Coyungo es solamente una cuchilla de tierra y monte, encajonada entre cerros, partida a todo lo largo por el río, un río sinuoso que recibe las aguas de todos los ríos y riachuelos de Palpa y Nasca [...] Por donde se le mire, Coyungo es únicamente un filo de tierra arrimada a cada orilla del río, más arriba sólo hay la arena muerta, los médanos, los cerros altos que llegan hasta el mar» (pp. 91-92).

Además, esta novela describe una sociedad rural costeña basada en el sistema de la hacienda. De modo que se puede determinar las formas de explotación de la tierra y la organización del trabajo. Pero lo más interesante es que llegamos a conocer la evolución histórica de la hacienda costeña, que va desde una etapa de apogeo a otra de decadencia. De la hacienda feudal cañavelera a la hacienda algodонера, su posterior bancarrota y una frustrada reforma agraria.



Dibujo del viajero alemán  
Juan Mauricio Rugendas, octubre de 1843.

También se percibe su composición social de tres niveles bien definidos, a saber: el hacendado, el mayordomo y/o administrador, y la peonada y el resto de la población. En la convivencia de estos grupos y como resultado de la migración andino-costeña, ocurre la confluencia étnica y cultural entre el hombre negro, andino y mestizo. No así el blanco porque casi siempre se distancia de los demás. Con lo que *CS* nos da cuenta de un país conflictivo y de contradicciones internas muy arraigadas. Esto queda patente en el propio texto cuando Candico afirma que:

«Así era la mayoría de esos blancos mandones, presumían y hacían distinción, cholo, negro, para ellos no era gente, mejor dicho el pobre no era gente, ellos sí» (p. 137).

#### 5. LA HUELLA DEL DESENGAÑO

El negro es el sujeto social más significativo en *CS*. Candico es un personaje complejo, hedonista, multifacético y competente en diferentes actividades para subsistir. No se trata de un negro analfabeto o ignorante.<sup>12</sup> Al contrario, es un mediador de la cultura oral y escrita, así como es el poseedor de la sabiduría popular. Es, además, un personaje itinerante porque ha recorrido gran parte de la costa sur peruana, a través de caseríos, fundos, haciendas, pueblos e incluso ciudades. Sin embargo, lo más llamativo en Candico es su evolución personal. Se puede diferenciar en él hasta dos etapas. Una primera etapa alienante cuando asume la actitud y los valores de la clase dominante. Es cuando se convierte en mayordomo de la hacienda Achaco y, por consiguiente, en un hombre ambicioso y egoísta. Como él mismo lo explica:



Morena de Lima, dibujo de Juan Mauricio Rugendas quien recorrió el Perú entre 1842 y 1845.

«Es que el año 23, estoy viendo, me volví malo, me contagié de los blancos la soberbia y la altanería, agarré de ellos el desplante, el hambre de acaparar todo sin ponerme a pensar en la necesidad de otros» (p. 104).

Más tarde, Candico experimenta una etapa de autoexilio y concientización. Se aísla y establece en las afueras de Coyungo. Es en este sitio marginal donde Candico, sentado sobre un tronco viejo a la entrada de su modesta casa, se distancia para especular, o mejor dicho, para meditar y cuestionar lo que observa a su alrededor. Al final de su vida, Candico comprende que su anterior movilidad tiene origen en una búsqueda que lo ha llevado a descubrir,

primero, una verdad personal acerca de su ser que se concreta en la reafirmación de su propia identidad. Luego, dicha búsqueda se relaciona a su realidad más próxima, la sociedad rural. Con cada viaje por la costa, él ha comprobado la condición de miseria del hombre que trabaja en el campo y en la hacienda. Candico descubre entonces una verdad social, por lo que adquiere también una conciencia social. Así:

«yo estoy viendo a diario aquí en Coyungo, en Lacra, en Chiquerillo, en Tambo de Perro, en Estudiante, pura miseria, pura necesidad, negrito anémico, cholito llagoso, hombres tísicos que siguen lampeando para engordar a otros, no hay justicia» (p. 144).

Acabamos de explicar el cambio interior que se opera en Candico. Gracias a éste él comprende que es necesario acabar con esta situación de dependencia y explotación que se vive en la costa. Pero éste no es un sentir aislado, porque detrás de la voz individual de Candico encontramos la expresión de una colectividad, la de la población rural de esta región. Por ejemplo:

«Antes que sea tarde deberíamos juntarnos todos los que no tenemos adónde caernos muertos y de un empujón arrimar a los cogotudos que se han hecho dueños de cuanto hay en el mundo» (p. 37).

Lo importante es que Candico percibe «la huella del desengaño» (p. 153) en los troncos carcomidos que lo incitan a reflexionar y, también, en los ojos de la gente. Así concluye su extenso monólogo meditativo con la idea de que todo «tiene que reventar» (*Ibid.*). Entonces, la verdad que ha descubierto después de tantas cavilaciones y toda una experiencia vivida debe ser compartida con los demás. Su *canto* va dirigido a cualquiera que desee oírlo, el que se resume en la urgencia del cambio estructural de la sociedad rural. Por tanto, *CS* contiene todo un mensaje de liberación ideológica, en ese intento de Martínez por recuperar la voz del sujeto popular costeño y de reivindicar su cultura y creatividad lingüística.

## Notas

1 Ver nuestro trabajo *La orgía lingüística y Gregorio Martínez. Un estudio sobre Canto de sirena* (Lima: Linea & Punto, 1998).

2 La primera en el segundo número, en 1971, denunciaba las masacres de Ayacucho y Huanta; la segunda apareció en el tercer número, en 1974 y fue reeditada con el título de *Cobriza Cobriza 1971, diez años después de los dramáticos sucesos*. La tercera, *Luchas del magisterio/de Mariátegui al SUTEP*, se publicó en 1979.

3 Cf. John Beverly. «Anatomía del testimonio». En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, N° 25, Lima: 1er. semestre de 1987; p. 9.

4 Véase Roberto Reyes Tarazona. «Las crónicas de Narración». En: *Cobriza Cobriza 1971*. Miguel Gutiérrez et. al. Lima: Ediciones Nueva Crónica, 1981; p.7.

5 Roland Forgues. *Palabra viva*. t. I. *Narradores*, Lima: Librería Studium Ediciones, 1988; p. 253. También ver Luis Freire. «La sirena popular de Gregorio». En: *Runa*. Revista del INC, N° 6, Lima: nov-dic, 1977; p. 35.

6 Luis Fernando Vidal. «Martínez, Gregorio: *Canto de sirena*» (Reseña). En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. año III, N° 6, Lima: 2do. semestre de 1997; pp. 164-167.

7 Sara Rondinel Pineda propone más bien la modalidad del monólogo discursivo en *Rasgos y aspectos del humor popular y carnavalesco en Canto de sirena* de Gregorio Martínez. Lima: PUCP, Facultad de Letras, Tesis de Bachiller, 1993; p.49.

8 Hemos usado para el presente estudio la primera edición de *Canto de sirena* (Lima, Mosca Azul Editores, 1977). En lo sucesivo la paginación que se indica corresponde a dicha edición.

9 Cf. Roland Barthes et. al. *Análisis estructural del relato*. Bs. As., Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 38.

10 Así los denomina el mismo autor en la entrevista concedida a Róger Santiváñez Vivanco. «Siete preguntas a Gregorio Martínez» En: *Imagen*. Suplemento Dominical de *La Prensa*. Lima: 22 de mayo de 1977; p. 18.

11 *Ibid.*, p. 18.

12 Vale la pena destacar que la representación del negro en la literatura peruana, sobre todo en la narrativa contemporánea, no pasaba de ser un elemento exótico o un matiz curioso casi siempre degradado o secundario. Como una excepción sobresale *Monólogos desde las tinieblas* (1975) de Antonio Gálvez Ronceros, entre otros.

Gregorio Martínez

# CÍRCULO DEL CUSCO

(TEXTO INÉDITO)

(En memoria de Gilberto Bartens, fallecido en Washington D.C., en agosto de 2000)

APENAS vi el título del libro, en el instante pensé que se trataba del vademécum de alguna logia pitagórica. *The Cuzco Circle* me sonó a esoterismo, algo semejante al *Orbis Tertius* que reseñó Jorge Luis Borges en su libro *Ficciones*. Claro, con las reservas del caso, pues desde el día que conocí el templo supremo de los rosacruces (AMORC), en San José de California, ya no me queda ninguna inocencia ni respeto en lo que concierne al esoterismo en Estados Unidos, desde logias de falsos secretos hasta hermandades universitarias de ocultismo pedestre.

Había vuelto a Portland, Oregon, por enésima vez y, como siempre, mi primer impulso fue llamar a Lynn Darroch, un estudioso de Dashiell Hammett, cultor de jazz y autor extraño de una antología de escritores peruanos, *Between Fire and Love*. Lo llamé para encontrarnos e ir juntos a Powell Bookstore, el expendio real más grande del mundo de libros de segunda y tercera mano. Previamente haríamos un alto en el barrio chino, la parte más atractiva y movida del centro de la ciudad, para saborear unos camarones reventados y unas berenjenas al ajo. "Tendremos que bajarnos por lo menos un vino", le dije para que no llegara desprevenido. Afortunadamente, Portland produce, calladamente y sin aspavientos, aunque no barato, uno de los mejores *pinot noir* que un conocedor pudiera desear: aterciopelado y con buena pierna, como dirían los engreídos enólogos de la Borgoña.

Mi primer hallazgo fue una antigua colección de la *Enciclopedia Británica*, undécima edición, 1910, la misma que según Adolfo Bioy Casares contendría una entrada con el topónimo Uqbar, la ciudad donde estaban prohibidos los espejos. Veintinueve tomos en papel biblia con filos dorados, forrados en bellísima gamuza. Una ruma de lujo que, sin duda, no bajaba de 600 dólares en cualquier librería de viejo o sobre mil donde un anticuario avisado, pero *Powell Bookstore* la ofrecía por cien miserables chauchas. «Más



«Te voy a presentar una pellroja de armas tomar».

barato ni en Tacora», me dijo irónico Lynn Darroch que había empezado a retomar el español que no lo hablaba desde su lejana estadía en Lima.

Eso sí, para cargar con la colección entera, necesitaría la fortaleza de mi burro Clen, blanco, inmenso, casi un mulo, con el que mi madre solía atravesar el túnel de Santa Cruz, en la carretera Panamericana, camino a Palpa, conmigo en un lado de las angarillas, entre melones y pallares verdes. Desgraciadamente estaba en Portland, Oregon, la tierra del mentado pino, no en Coyungo, aunque la mar fuera la misma y fría y azul y serena y sin malaguas, como en Puerto Caballa.

Después, ya en el segundo pasadizo de aquel emporio del papel impreso, luego de haber recorrido unos cincuenta metros de estantes, un libro con una flor obscena me comió el ojo. Por cierto, la flor era obscena para mi mente lasciva, pues en lugar de estambres, yo veía unos ágiles infusorios (al decir del escritor limeño Julio Ramón Ribeyro) que asomaban a la corola, como asoman las ansias cuando uno ve, Dios santo y piadoso, la boca húmeda de cualquier pozo de la dicha. Mejor, por supuesto, si la mirada era casual. Entonces, divisé el título: *The Cuzco Circle*. Por ningún lado tuve asidero para imaginarme que podría tratarse del boletín de alguna asociación de hijos del Cusco y auxilios mutuos, a la manera de los clubes de provincianos que existían en Lima. Por supuesto, Cusco escrito con *s*, así como querían los cusqueños para conservar, explícito, el ancestro quechua del topónimo. Al libro le faltaba esa indigencia de chibaletes, tan visible en los programas de las fiestas patronales: tipografía incompleta y con quiñes, viñetas trilladas, guardillas de remiendo y descolorido papel cometa, aun en estos tiempos que reinaba la cibernética. *The Cuzco Circle* tenía el reconocible aspecto del libro de arte impreso en un país rico.

Justo, en el instante que estiré el brazo para coger el libro, descubrí, al lado, un video cuya etiqueta orlada de yin y de yan ostentaba el título:

*Cuzco Art School*. Al final, no me pareció extraño encontrar juntas, dos obras referidas al Cuzco milenario, aunque presentadas en distintos medios, antinomia que simbolizaba muy bien el pasado y el futuro. El libro tenía marcado el precio de 1.50 y el video 3 dólares. Pese a la baratura, antes quise cerciorarme si valdría la pena cargar con la molestia de ambas piezas.

*The Cuzco Circle* resultó un magnífico libro, bien escrito y documentado, con láminas en color, obra de Leopoldo Castedo, profesor de historia en la Universidad de Nueva York, quien con rigor y sin pedantería daba un buen panorama del arte pictórico de la Escuela Cusqueña, basándose principalmente en las colecciones de Joachim Aberbach, Edgar Stern, Arthur Davis, Celso Pastor de la Torre, el Museo de Arte de Nueva Orleans y las obras aún sobrevivientes, de milagro, en los templos cusqueños. Dicho trabajo, publicado en 1976, tenía el auspicio de dos instituciones culturales de Nueva York: The Center for Inter American Relations, hoy Americas Society, y The American Federation of Arts.

En cuanto al video, no había mucho de dónde agarrarse para hacer conjeturas. La etiqueta anunciaba sólo el título, *Cuzco Art School*, con una anotación: *scenes for your pleasure*. Tenía una duración de 30 minutos y estaba hecho en Los Angeles, California. Meditabundo, busqué sombreado amparo en el lema del matemático y filósofo Bertrand Russell: «Hay mucho placer en el inútil conocimiento».

Al llegar al sosegado Hewett Boulevard, la propiedad donde me alojé cuando voy a Portland, Oregon, lo primero que hice fue poner el video en el VCR. Un rojo airampo llenó la pantalla del televisor y al instante sonaron, con acompañamiento de charangos y quenás, los aires inconfundibles del huaino *Valicha*. Pero ahí nomás, también, paró el telurismo de tierra adentro. Lo que asomó luego fue una singular mesa de operaciones, sobreiluminada, cuyo propósito, no quedaba duda, era definitivamente escabroso, antes que quirúrgico. Una pelirroja enorme, de ojos color lavanda y la piel con el matiz del oro viejo, cubrió de modo obscuro y delicioso, todo el espacio de la mesa. «El teatro del placer», podría haber dicho Mallanaga Vatsiyana, el voluptuoso autor de *Kamasutra*.

Después que la cámara se detuvo en detalles delicuescentes, dispuesta a excitar los bajos instintos del espectador, y cuando nadie lo esperaba, apareció un hombre pequeño, vestido de pies a cabeza con un típico atuendo cusqueño. Entonces empezó la lucha más increíble entre la gigantesca salamandra colorada y el menudo huaironco peruano, quien en un santiamén se despojó del pantalón, pero se quedó con un apretado chalequito de primoroso bordado. Sea como fuere, el contenido del video me pareció rebuscado y hasta ofensivo, no precisamente por escabroso. ¿Con qué derecho y a título de qué, estos pornógrafos de California se permitían manosear el folklore del mundo? Gente sin lógica ni bandera, no había caso. «Gente sin bandera», repetí y de inmediato me acordé del lingüista peruano, doctor Fabio Quetzal. Era su frase favorita, cuando quería denigrar o insultar a alguien. El doctor Fabio Quetzal era un hombre tan lleno de talento como de amargura. A veces audaz, a veces tímido hasta la desesperación. Nos habíamos encontrado en Estados Unidos por pura casualidad y casi de tropezón, en el aeropuerto O'Hare de Chicago, el segundo de mayor tráfico en el mundo. Íbamos en direcciones opuestas. Él, hacia Ithaca, en el

este, donde está la Universidad de Cornell; yo, hacia Spokane, en el noroeste de Estados Unidos. A él le quedaban dos horas de espera, a mí solo unos minutos para hacer el transbordo.

Como cuando trabajábamos en la Universidad de San Marcos, en Lima, el doctor Fabio Quetzal me dijo: «espérate zambo, tenemos que conversar un poco para ponernos al día». Había un siguiente vuelo en hora y media, así que, tentado por las expectativas del palique y las remembranzas, decidí quedarme. Pero le advertí al doctor Quetzal, amigablemente, que no usara la palabra *zambo* porque estábamos en Chicago y si alguien intencionado lo escuchaba, podía acusarlo de racista y hacerle perder, no sólo la libertad y la camisa Saint Laurent que le quedaba de perillas, sino hasta la imprescindible beca de la Fundación Ford.

Pedimos cervezas de antojo, ya que por fuerza teníamos que guardar la medida: él, Michelob; yo, mi favorita de siempre, la canadiense Moosehead. Muchos peruanos de San Marcos y de la Universidad Católica habían pasado por Cornell, pero en estos momentos, me dijo el doctor Fabio Quetzal, sólo había un biólogo cusqueño que, además, no sólo era doctor en biología, interesado en la sociobiología de Edward O. Wilson, el de *Consilience*, sino también algo así como vicedecano de la Facultad de Ciencias. Mejor dicho, autoridad universitaria.

Desde la primera vez que el doctor Fabio Quetzal lo vio, en el campus de Cornell, el biólogo cusqueño ya llevaba en la mirada la desesperación de la abstinencia, contenida a duras penas. Había llegado del Perú, todavía tres semanas atrás,

ilusionado con la idea de obtener en Estados Unidos un Ph.D. que le diera lustre internacional a su carrera académica y con ganas de auparse, a la volada, en la dudosa teoría sociobiológica que para todo comportamiento social tenía una explicación molecular, bioquímica y finalmente física, cosa que entusiasmaba aun al teórico Francis Fukuyama.

A la cuarta semana, los ojos vidriosos del cusqueño causaban bochorno. Entonces, con alma de buen samaritano, el doctor Fabio Quetzal se acordó de la pelirroja robusta, que se decía *assistant of reference*, quien meses atrás lo había asediado durante una semana entera en los pasillos de la biblioteca. En verdad, al final el doctor Fabio Quetzal, nada santo, pero atinado, se había salvado de puro milagro, gracias a la aparición oportuna de Joaquín Jilguero, un antropólogo hondureño tan diminuto que, a pesar del apellido, sus amigos le decían Jilguerito. Apenas lo vio, la pelirroja enorme quedó como deslumbrada, los labios entreabiertos y la respiración suspendida, oportunidad que el doctor Fabio Quetzal aprovechó para esfumarse.

A partir de dicho momento, al doctor Fabio Quetzal le quedó la sospecha que, por algún misterioso motivo, ligado quizás a la secta de los caballeros del Imperio Invencible, la robusta pelirroja que se hacía pasar por bibliotecaria, andaba a la caza de gente de compleción menuda. No había pasión en el obstinado empeño de la salamandra colorada, sino las ansias expeditivas de quien realiza un trabajo a destajo.



En la primera ocasión que se encontró con el biólogo cusqueño, cuyos ojos vidriosos estaban a punto de derretirse, el doctor Fabio Quetzal le dijo sin mayores preámbulos: «Te voy a presentar una pelirroja de armas tomar». El científico puso las rodillas en tierra con inaudito fervor y le prometió, a su salvador, una botella de legítima caña urubambina, elixir que lo tenía reservado para el director de la fundación que le había otorgado la beca, a cuya oficina, en el aún desconocido Manhattan, pensaba acercarse al final del semestre.

Desde entonces la vida del cumplido biólogo cusqueño dio un vuelco. Desaparecía sigiloso los viernes por la noche y retornaba a la casa de estudiantes el sábado temprano, completamente consumido y zombie. Arrastrando los pies llegaba a la cama y se tumbaba a dormir 24 horas corridas, hasta la mañana del domingo que se levantaba asustado, pero todavía con un residuo de coraje andino para enfrentarse, decidido, a la ruma de deberes académicos.

Con los ojos hundidos, ya sin ningún brillo, asistía a las clases y al laboratorio. Pero el jueves nuevamente se le veía jubiloso, en las vísperas de volver a perderse en quién sabía qué aventura de fin de semana. Por su lado, la pelirroja parecía más grande y llena de optimismo, cada vez con mejores atuendos y mirando su supuesto trabajo por encima del hombro.

El día que el doctor Fabio Quetzal vio a la enorme pelirroja con un vietnamita tan etéreo como un colibrí, inmediatamente pensó que los días felices del biólogo cusqueño estaban contados. Iba a cruzar los dedos para alejar el mal, pero su pálpito de brujo ancashino lo desalentó. «Son vainas», dijo, «ya no hay remedio».

En efecto, el baldazo de agua fría arrastró al científico del Cusco hasta los abismos de Baco. Armado con la lógica de que un clavo saca otro clavo, el doctor Fabio Quetzal, leal entre los leales, se lanzó de clavada a rescatar al naufrago que se hundía en el remolino de la desesperación.

Ante el repetido alegato del lingüista, de que no había nada irremplazable, por primera vez el biólogo se dio cuenta de los pormenores de su felicidad perdida y concluyó, llorando sin reservas y de modo desgarrador, que jamás volvería a encontrar tanta hermosura y morbo juntos. Escucharlo rompía el corazón. No quería aceptar las calabazas, porque todo había marchado en perfecta armonía hasta las vísperas, dijo. «Todo era pan y cebolla».

Un escalofrío me culebreó por la espalda. En la segunda parte del video, amenizada por los acordes de «El cóndor pasa», nuevamente asomó el huaironco peruano, más desenvuelto, esta vez con mascaipacha y una capa imperial ornada con plumas de guacamayo, pero sin pantalón ni camisa.

Me fijé en cada detalle de su fisonomía, mientras la enorme salamandra colorada, generosa, desplegaba sus encantos y repulgos sobre la mesa de operaciones. Traté de reconstruir la conversación con el doctor

Fabio Quetzal, mas cada detalle que recuperaba me llevaba al convencimiento que nunca me había descrito la fisonomía del biólogo cusqueño, solo se había referido a la estatura breve. Entonces me acordé que en la Universidad de Northern Kentucky, en la mera región de los apalaches, estaba como profesor Vladimiro Puente, un lingüista tarameño, hijo de don Espíritu Puente, personaje que el autor Eleodoro Vargas Vicuña menciona en su libro *Taita Cristo*. Vladimiro Puente había arribado a Cornell un poco después del biólogo cusqueño, cuando el doctor Fabio Quetzal estaba preparando su tesis de grado sobre el quechua ancashino.

Detuve el VCR y decidido tomé el teléfono. Una voz muy dulce, que parecía oriental, me contestó en inglés. Nervioso pregunté por el doctor Puente y por fortuna éste estaba en casa. Le dije que nunca se me había podido ir de la cabeza la imagen del caballo de don Espíritu Puente, vagando en las noches, como un animal endemoniado, por los campos de Tarma. «Qué coincidencia», me respondió, «a mí me pasa lo mismo; por eso, para ver si me curaba esa vaina, elegí la obra del cholo Eleodoro para mi tesis doctoral». ¿No dicen que la mordedura de perro se cura con el pelo del propio can?».

Apenas le mencioné al biólogo cusqueño, inmediatamente Vladimiro Puente adivinó que yo había hablado con el doctor Quetzal. «Él fue su paño de lágrimas», me dijo; «de otro modo el biólogo cusqueño hubiera acabado mal; Fabio lo rescató; no sé cómo hizo, pero lo rescató».

Entonces le pedí que me describiera la fisonomía del cusqueño. Urdí que tenía la idea que en algún momento lo había conocido; «creo que el poeta Luis Nieto me lo presentó en uno de mis viajes al Cusco», le argumenté.

Vladimiro Puente, pausado, echando mano de sus habilidades de narrador que se las tenía guardadas, me hizo un retrato hablado del biólogo cusqueño, tan perfecto que me pareció sospechoso. «Creo que es el mismito que yo conocí», le dije. Luego le solté la pregunta: «¿Y nunca supieron qué hacía con la pelirroja?».

Según Fabio, ante su insistencia de que ya iba a encontrar otro amor, el biólogo cusqueño le contestó, entre sollozos, que nunca hallaría algo semejante. La pelirroja tenía en su casa un proscenio iluminado, con una cama especial, como mesa quirúrgica, donde lo tentaba primero de los modos más provocativos, algo que a él no le había ocurrido ni en sueños, y después se trababan en un combate desenfrenado, a muerte, bajo unas luces incitantes e inclementes.

Meses más tarde, ya sin esperanzas de encontrarme alguna vez con el doctor Fabio Quetzal, ni siquiera en la remota Lima, decidí contarle a Vladimiro Puente mi hallazgo del video.

«Estás inventando pendejadas», me respondió; «ya leí tu embuste sobre Umberto Eco en la revista *Caretas* y también otro sobre Nueva York y tus dobles».

«Si no estuviera prohibido y penado enviar pornografía por correo,



hoy mismo te remitía el video», le dije, afectado en mi amor propio y por eso mismo dispuesto a poner en riesgo mi preciado hallazgo.

«Podrías hacerlo en United Parcel Service, también en Airborne Express», me replicó; «pero mejor ni pensarlo; si lo envías a mi casa puede caer en manos de mi esposa y si me lo envías a la universidad, siempre hay el riesgo de que por coincidencia ocurra algo fatal. Bueno, todo esto te lo digo sólo por relajo, pues yo no creo un ápice en tu cuento chino».

Nada más que para consolarme y meter la cuña en el abra, le dije a Vladimiro Puente que ya iba a ver el video con sus propios ojos, acaso en el primer coloquio o simposio en el que coincidiéramos; pues, por suerte, en todas partes abundaban los establecimientos que alquilaban VCR. «Espero que, entonces, no me pidas segunda vuelta», le advertí.

Gasté muchas horas indagando en las tiendas de pornografía si tenían un video titulado *Cuzco Art School*. Por supuesto, en los pocos lugares de Estados Unidos donde toleran dichas tiendas. Normalmente ni me entendían lo que buscaba, pues en los establecimientos de porno, el cliente toma la mercadería que se le antoja y para pagarla se acerca a la caja, con el mismo azoro de quien compra preservativos en una farmacia. No hay mayor trato ni conversación. Ningún cajero sabe de títulos o de directores de video. Pues, en Estados Unidos, el diálogo entre la cuantiosa industria pornográfica y sus clientes se establece sólo por correo privado, y los productos y catálogos tentadores siempre llegan con una envoltura inocente.

En cierta oportunidad, soterrada y culposa, que viajaba en un ómnibus de Greyhound, casi como un fugitivo, de Cincinnati a Nueva York, me bajé en Dayton, a menos de 100 kilómetros de mi partida, apenas en el inicio de mi larga travesía de 800 kilómetros, sólo porque vi, en la calle principal de la ciudad, tres luminosas tiendas de pornografía, exactamente al frente de la ostentosa biblioteca pública construida durante los buenos tiempos, cuando Dayton era una de las capitales del acero. Claro, también tomé la decisión de apearme porque me acordé que en dicho lugar había nacido Lynne Lawner, la talentosa poetisa que tradujo al inglés las cartas de Antonio Gramsci y que, luego, en otra estada en Italia, descubrió que el libro *I modi*, los modos en italiano, o mejor poses, era la obra escabrosa que hicieron juntos Giulio Romano y Pietro Aretino.

Ohio es un estado represivo donde, por norma, no se consiente el menor liberalismo sexual. ¿Acaso la muestra fotográfica de Robert Mapplethorpe no fue expulsada de Cincinnati al día siguiente de su pomposa inauguración en el Art's Center? Sin embargo Dayton, debido seguramente a la terrible depresión que vive, es una excepción. Con sus luces de mala fama atrae algunas gentes de los alrededores, especialmente de Cincinnati y Northern Kentucky. Entré al azar, a la tienda de enmedio y, haciéndome el desvuelto, ducho en tales menesteres, cambié tres dólares en monedas de un cuarto para ver videos en las cabinas automáticas. Quería hacer méritos de buen cliente y ganarme, así, la buena voluntad del cajero. Al cabo de media hora abandoné las cabinas y me entretuve en los estantes

repletos de inmundicia. Encontré el video *Garganta profunda*, el non plus ultra del arte de la corneta, un clásico del género porno, protagonizado por la sin par Linda Lovelace, tataranieta de Lord Byron y bisnieta de la hija de éste, la famosa matemática británica, Augusta Ada Byron, condesa de Lovelace, mente lúcida que vislumbró la computadora a partir de la máquina de calcular que inventó Charles Babbage en 1833. Suspiro al pensar que Linda Lovelace pudo haber hecho pareja con John Holmes, el actor pornográfico que tenía la verga más grande que haya existido en el negocio, aunque jamás alcanzó las 15 pulgadas que dice la leyenda. Pero 10 clavadas, su medida legítima, tampoco es un suspiro de monja. Al instante decidí adquirir dicho video de Linda Lovelace. No por celo informativo, como suelen decir los que sesgadamente frecuentan la sordidez de dichos establecimientos, sino por inaguantable apego a la perversión y a la candela del infierno.

Tomé, también, dos revistas de porno duro: *Hustler* del pertinaz Larry Flynt, el mismo de la película de Milos Forman, y un número de *Genesis*, que parecía el muestrario de la morfología del coño y la galería



Piedras milenarias del Cuzco.

en homenaje al señor Vergara. Seguro de haber acumulado méritos suficientes, pero también contento con los hallazgos, me acerqué a la caja. En el momento que el sombrío cajero me sonrió convencionalmente, aproveché al tiro, sobre mojado, para decirle: «Estoy buscando un video que se titula *Cuzco Art School*, hecho en California». El cajero me miró desconcertado. «Bueno», respondió, «todos los videos, así como los software, dicen que los producen en California, en Silicon Valley, aunque los hagan en Whiling West Virginia o en North Dakota. Por aquello de *school* parece que fuera algo de pedofilia o por lo

menos de adolescentes. Eso está prohibido y penado con cárcel. Nosotros no podemos vender videos actuados por menores de edad. De animales sí tenemos. *Pig Party*, por ejemplo». El título me picó la curiosidad. «¿De qué trata?», le dije, simulando menor interés. «Una rubia platinada, rodeada de sátiros, le hace la corneta a un chanco», me respondió. Claro que el rubio cajero, con acento de apalache, no dijo corneta sino *blow job*.

Salí de la tienda y entonces vi que Dayton, la ciudad antes opulenta, donde alguna vez los hermanos Wright inventaron el avión y donde el padre del editor Frank Janney, propietario de Ediciones del Norte, acumulara su legendaria fortuna, era ahora sólo un espacio inhóspito de asfalto y cemento, cuyo restaurante más famoso sirve tallarines como si fuera cosa de lujo. Pero enseguida recordé que en ese páramo, expuesto a todos los vientos, gélidos en invierno y sofocantes en verano, la guapísima Lynne Lawner, renacentista con deliciosa erudición, había podido escribir sugerente poesía y ese fabuloso libro álbum titulado: *Vida de las cortesanas en Venecia*.

Todavía me quedaban dos horas para el siguiente paso del Greyhound que me llevaría a Manhattan, luego de un caleteo sin fin por poblados idénticos: estación de servicio, restaurante McDonald, reloj público, marcador de la temperatura. Excepto Harrisburg, la ignorada capital de Pennsylvania que, por su malecón a la vera del río Susquehanna, más parece una ciudad francesa. En 100 mil años, el cau-



dal tenaz y torrencioso del Susquehanna había labrado esa gigantesca maravilla, llena de meandros, llamada Chesapeake Bay.

Gracias a la confianza de la conocida coleccionista de manuscritos, Judd Mully, me pude enterar que la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos posee un archivo secreto, cerrado aun para los investigadores más serios, donde se hallan, a buen recaudo, todos los videos pornos y las publicaciones de tal jaez que circulan en los territorios de la Unión, desde Alaska hasta las tierras en fideicomiso como las Islas Vírgenes o el archipiélago de las Marianas. Un verdadero Fort Knox de la pornografía, como me dijo la coleccionista Judd Mully. El propósito era puramente documental y de copyright, no de servicio. Aunque, ¿quién sabe si existía un oculto dictado de los servicios de inteligencia y de seguridad para no dejar desatendido, y a su propia iniciativa, ningún aspecto influyente de la dinámica social, aun las confesiones de alcoba o los execrables vicios de la mañosería humana? Ya sabemos, por la penosa experiencia que sufrió la seductora Cheli Zárate, cuán soterrados, criminales y estúpidos son los servicios de inteligencia ricos o pobres.

Desde hacía tres décadas, el bibliotecario Ralph Whittington había aceptado el sacrificio de sepultarse vivo en uno de los sótanos del edificio James Madison, el más moderno de los tres establecimientos que forman el complejo de la Library of Congress. El sacrificio de Ralph Whittington tiene como propósito mantener vivo y vigente el más grande imperio de inmundicia audiovisual. Sin contacto con el público, al final Ralph Whittington, un erudito en historia del arte, acabó seducido por los increíbles materiales que archiva con diligencia y amorosa dedicación. Hoy es el experto en porno por antonomasia y un refinado coleccionista, él mismo, de las perversidades más ambiciosas, algunas logradas a plenitud, que produce la industria gráfica y filmica del sexo.

Por ejemplo, Ralph Whittington fue el atinado árbitro, la última palabra autorizada, cuando se produjo el litigio por el copyright de las secuelas del film porno *Largo badajo de plata*, actuado por el sucesor de John Holmes, que también se hace llamar Long Dong Silver. Dicho video acabó en boca de cada norteamericano, y se convirtió en el cerro rico de Potosí, a raíz de que se le mencionara en el conflictivo proceso del nombramiento de Clarence Thomas, como miembro de la Corte Suprema de Estados Unidos. Una antigua asistente del juez Clarence Thomas, la abogada Anita Hill, que acusó al magistrado de haberla asediado lascivamente, fue quien reveló las preferencias de éste por el video *Long Dong Silver*.

Whittington quiso arreglar, en vida, el destino de su propia colección de videos y revistas porno, tesoro que cubre el entero siglo XX. «En 1999 cesaron mis adquisiciones», declaró. Pero la Biblioteca del Congreso, su empleadora, le contestó que no quería el obsequio dizque para no redundar. Gracias a Dios, el Museo de Arte Moderno de Nueva York recibió la oferta de Whittington con entusiasmo y preparó, enseguida, un acuerdo de intención.

Con el libro *The Cuzco Circle* en las manos y las mejores intenciones, bajé a la oficina reservada de Ralph Whittington. Antes tuve que vencer las reticencias de guardias y porteros. El libro que llevaba conmigo, debido a su temática sacra, me ayudó. «Quiero la información de un experto sobre esta obra», le dije al primer guardia que me salió al paso y le señalé la colorida imagen de la Virgen Dolorosa, pintada por el artista cusqueño Marcos Zapata en 1760. De hecho, el erudito Ralph Whittington conoce sus dominios al dedillo, no necesita códigos ni computadora y menos asistentes. Cuando le dije que era un periodista peruano, que acudía a su sapiencia para saber si existía una versión profana de *The Cuzco Circle*, y puse el libro sobre su escritorio, Ralph Whittington inmediatamente soltó la carcajada. Se reclinó en su silla giratoria y necesitó apenas unos segundos para contestarme: «Se llama *Cuzco Art School*. Ese video es una joyita, por raro, y lo hizo, cuando no, Jesse Moore, camarógrafo de Buffalo, el mismo que filmó aquel alarde esteticista titulado *Sex in Strange Places*».



Dibujo de Victor Hugo Velázquez Cabrera.

«¿Aparece el nombre del director en el video?», le pregunté. «No», me respondió, «no se estilaba. Únicamente aparece la empresa que lo produce, Visual Possession de California».

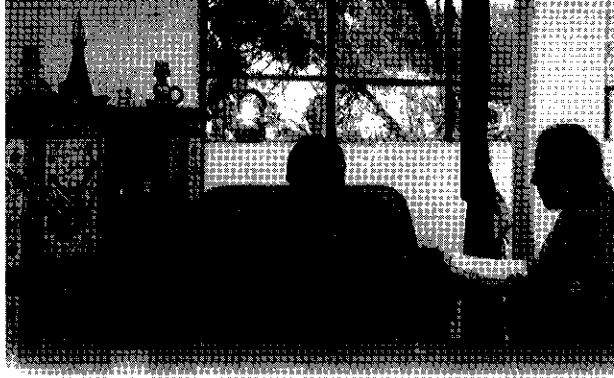
Ya afuera del edificio de la Biblioteca del Congreso, en Independence Avenue, me dirigí hacia la First Street y descendí por la boca de la estación Capitol South para tomar el metro, la línea azul. Me bajé en la enorme estación de Metro Center, cerca al Banco Interamericano de Desarrollo, y allí abordé la línea roja. Al salir en Dupont Circle me ocurrió algo increíble. En el centro del círculo me encontré cara a cara con la historiadora peruana Wilma Derpich. Había llegado a Washington DC para una conferencia y estaba alojada en el hotel Dupont Plaza. Un escalofrío me corrió por la

espalda. Le dije que tenía una reunión en pocos minutos y que en la noche la iba a llamar por teléfono.

Fui caminando por Connecticut Avenue hacia la Galería Moscoso. Había dejado el video del biólogo cusqueño en manos del pintor peruano Gilberto Bartens y de Jimmy Gutiérrez, hijo de Víctor, el hermano del gran artista iqueño Sérvulo Gutiérrez. Íbamos a ver el video con unos amigos washingtonianos, y el acuarelista brasileño Gute Brandao, el poeta de Nueva Jersey Ron Wilmore, el chelista negro Jerome Wright, quien en la noche iba a dar un concierto en la White House, invitado por el propio presidente Bill Clinton, y dijo que necesitaba candela. Pronunció *fogo*, porque habla un poco de portugués, pues trabajó un año en la Sinfónica de Río. Por si acaso llevaba en mi maletín una botella de pisco Biondi que hacía poco me había regalado Marina Schreiber.

Ahora puedo felicitarle yo mismo, acaso ponerme una flor en el pecho, un clavel guinda, por no haber tenido la audacia y el mal gusto de invitar, a la historiadora Wilma Derpich, a tan licenciosa primera exhibición oficial, en Washington DC, del film de Jesse Moore: *Cuzco Art School*.

Pedro Caballero en plena entrevista con Erik Chiri.



Erik Chiri Jaime

## «MI TRABAJO FUSIONA LO ABSTRACTO CON LO FIGURATIVO»

(ENTREVISTA CON PEDRO CABALLERO)

— ¿Qué información nos puede dar sobre su vocación de pintor? Es decir, ¿cómo nació en usted la necesidad de pintar?

— Hay dos tipos de artista: los que nacen con ciertas condiciones, y los que en realidad buscan y preparan esas condiciones para luego disciplinarse a través del estudio. El caso mío es el primero. Para algunos, el arte es una dificultad, es algo complejo y hay que aprenderlo. Para mí era una especie de *hobbie*. De chico me preguntaban, ¿cómo lo haces?, ¿lo has calcado? Yo he nacido así, con ese don. Hay condiciones innatas. Cuando hay condiciones innatas uno encuentra el terreno expedito para ejercitar su arte.

— ¿Qué ventajas y qué dificultades encontró usted durante su formación en la Escuela de Bellas Artes? Vale decir, ¿qué balance puede hacer sobre su etapa formativa? Hablemos de sus compañeros, artistas, pintores, escritores de su generación?

— Para el que tiene condiciones las desventajas no existen; quizá la única desventaja puede ser la ausencia de materiales. Pero cuando uno tiene condiciones, igual uno se las ingenia para hacer su trabajo y —lógicamente— seguir estudiando. Aunque parezca contradictorio y extraño lo que voy a decir, a veces, las desventajas uno las encuentra en la relación con sus propios compañeros y profesores de la Escuela. Muchas veces, mientras tú quieres superarte, el profesor se pasa el día tranquilo y no te dice nada. Lo único que te dice es: «Está bien, eres un genio». Eso, por ejemplo, es una desventaja. Pero luego, el tiempo pone las cosas en su sitio. Creo que los años formativos en la Escuela uno debe tomarlos de forma deportiva, porque el verdadero aprendizaje se da frente al lienzo, durante toda la vida. Por ejemplo, yo empecé a estudiar a los 21 años, cuando a esa edad otros ya estaban egresando. Terminé a los 28 y eso no me ha perjudicado en nada. En la Escuela tuve compañeros buenos, regulares y malos. Siempre hubo alumnos buenos que lógicamente tenían las mejores calificaciones. Pero como te dije al inicio, el que tiene condiciones innatas, tiene mayores ventajas. Uno siempre debe pensar a dónde quiere llegar. Algunos de mis compañeros se daban por satisfechos con quedar bien en la Escuela, sacarse uno o dos premios y ahí acababa todo. En todo caso, el éxito radica en no dejar de estudiar nunca.

— ¿Qué profesores de la Escuela contribuyeron a que usted se afiance como pintor? ¿A qué maestro recuerda?

— Maestro es una palabra muy compleja y completa. Yo no le puedo decir maestro a cualquiera. Sin embargo, recuerdo con gratitud a Leonel Velarde. Y no porque sea un brillante profesor, sino porque te daba la opción a que hicieras lo que tú realmente querías. Sigo pen-

sando, no obstante, que la naturaleza es prácticamente el mejor maestro, porque tiene todo para enseñarte.

— ¿Qué etapas reconoce usted en su producción plástica? ¿Cómo diferenciaría cada una de ellas?

— Identifico tres etapas: la primera, mi época de aprendizaje en la Escuela de Bellas Artes; la segunda, cuando buscaba mi propia identidad, mi identidad como artista en donde me dejo influenciar deliberadamente por la herencia artística prehispánica; y, la tercera etapa, yo la identifico con los espacios objetivos. La primera duró de 6 a 7 años; la segunda, entre 8 y 9 años; y la última está durando cerca de 10 a 11 años. En todo caso, no son etapas de rupturas. Mi pintura no ha pasado del realismo a lo netamente abstracto. Siempre ha habido un nexo en el trabajo. En ese sentido, no hay rompimiento. Diría que mi trabajo fusiona lo abstracto con lo figurativo. Esa fue la pelea que duró cerca de ocho años. Ahora me siento contento. Yo quisiera que todo estuviera en una sola obra, pero lógicamente en armonía.

— ¿Qué influencia reconoce en su pintura? Es decir, al mirar la pintura de un artista, ¿puede dejarse influenciar por ella?

— Para comenzar, siempre me gustó la pintura italiana del siglo XV, luego comencé a admirar a Rembrandt, lógicamente también a Zurbarán. Para mí, el siglo XX comienza con Dalí. Mi afición por él es posible que se explique por la afinidad con respecto al tratamiento del dibujo. Yo soy un pintor realista y Dalí dominaba el realismo «mágico»; es decir, el surrealismo. Pero, luego de 18 años, yo me quedo con Picasso por haber pasado todas las etapas, porque creo que Picasso tomó en su obra temas y motivos de las culturas nativas.

— ¿Cómo es su relación con las galerías de arte? Algunos artistas opinan desfavorablemente de ellas; otros, a favor, ¿cuál es su posición?

— En realidad, las galerías de arte son necesarias. A favor del artista, no tanto. Yo creo que son imprescindibles. La galería no cumple su rol cuando se convierte en un espacio que utiliza sólo al artista para lucrar. Ahora te digo que hay galerías y galerías. Hay galerías que son de carácter cultural, y no estrictamente comercial. En ese sentido, siempre hay que hacer un esfuerzo para tratar de ganar difusión porque las galerías culturales tienen pequeños fondos que te permiten publicar sólo un catálogo simple. En cambio, en las comerciales, pueden hacer cosas mayores: catálogo, difusión, entrevistas, etc. Esto se nota con mayor claridad en las galerías de afuera. En Lima hay buenas galerías que cumplen su trabajo lo mejor que pueden. Hay que reconocer, también, que estamos en un país pobre, tercermundista. Afuera hay galerías extraordinarias que invitan a

exponer a artistas de todas partes del mundo. Es como decir, si yo que soy de Cajabamba me quedo allá, muy poca gente conocería mi trabajo, pero si estoy en Lima, la cosa cambia. Lima es el foco de atención. Lo que quiero decir es que el artista peruano debe procurar exponer afuera.

— ¿Es bueno que un artista se deje llevar por los gustos del mercado? ¿Es conveniente ceder un poco ante las sugerencias que puedan hacer los galeristas?

— Hay un galerista que de pronto te dice «quisiera que pudieras pintar un contraste o repintar este cuadro». Si es necesario, lo haces; pero si no, no. Si uno se ubica en el campo totalmente artístico eso es antiético. Cuántas veces me lo han dicho a mí. La ética está primero. Si te gusta, ahí está mi cuadro. Hay galeristas de aquí que son huachafos, que copian las modas de las galerías de los Estados Unidos, y todavía la copian mal. A mí todo eso me da risa porque conozco, si no conociera no dijera nada. Si un artista que está comenzando le pagan por pintar un tema en especial con ciertas características, seguramente que aceptará. Pero eso, para mí, es antiético. Es como tener un cuadro de un artista exitoso que se vendió rápidamente y hay otro comprador que también lo quería, entonces un pintor toma un cuadro parecido, le agrega ciertos colores, sólo para tratar de venderlo. Eso es antiético porque se está copiando fácilmente la obra de otro y eso está mal. Ahora, cuando uno está comenzando, no hay problema. Porque hay algunos pintores que copian obras de los artistas, pero estar años de años copiando, eso está mal.

— Finalmente ¿tiene discípulos?, ¿se considera discípulo de alguien?

— La crítica ha tratado de ponerme un maestro. Acá o afuera, siempre me lo han dicho «tu maestro es Szyszlo». Szyszlo nunca fue mi profesor, tampoco nunca analicé su pintura. Ahí hay una diferencia: es cierto que, con respecto al tema, Szyszlo ha enfatizado motivos prehispánicos, sobre todo tomados de la cultura Chancay y Paracas. Siempre vinculan mi obra con la de él. En mi obra detecto la continuidad de una época. Yo prefiero ser una secuencia de la cadena cultural peruana. Soy producto de algo que ya se hizo hace siglos. Yo simplemente tomo y transformo cosas o transformo las formas, los elementos de cada cultura.

— Para terminar, hablemos ahora de su trabajo actual, ¿qué está pintando y en qué formato?, ¿qué temas le interesan?

— Los temas son muy variados, pero ahora trato de explotar no solamente los texturados o las telas en sí, sino que ahora estoy universalizando más los cuadros a través de formas más modernas. Utilizo — de repente— *souvenirs* de los viajes que hago: los traigo y digo «habrá que ponerlos». Te confieso que me interesa muchísimo la pintura de Picasso. Picasso, el artista, el genio de todos los tiempos para mí; para otros el genio puede ser Van Gogh. Picasso nunca quemaba sus etapas, cada etapa duraba muchos años, y al final murió pintando. Él seguirá siendo mi paradigma.

— ¿En qué países ha expuesto? ¿Es conveniente abrir un mercado más allá de nuestras fronteras?

— Claro que sí. Estamos en un mundo globalizado. Mi pintura se ha exhibido en Chile, Puerto Rico, Estados Unidos, Canadá, Alemania e Italia. Son muchas las exposiciones que he realizado, dentro y fuera del país. Pero no por el mercado sino por tratar de difundir. Porque la difusión es para mí lo más importante, porque tú no sólo difundes tu obra, sino tu país. El mercado por sí solo se abre. Y las invitaciones y exposiciones van llegando por sí solas. Lo que pasa es cuando tú logras subirte sobre el tren o la locomotora, te lleva no más. Pero para tomar esa locomotora te cuesta y si no tienes plata no puedes subir. Imagínate cuánto me ha costado tener acceso a esos medios, todo lo que he tenido que hacer. Ahora, la cosa es diferente. Algunos colegas me preguntan ¿cómo haz logrado exponer afuera? En realidad, es el resultado de años de trabajo. Yo simplemente quiero llegar a un sitio y me propongo alcanzar la meta a base de trabajo. Yo tengo amigos que no pueden exponer en Estados Unidos. Tengo individuales en Washington, Nueva York; dos, en San Francisco; en Miami tengo cinco, ahora viene la sexta. Y estoy viviendo acá, en Lima. El próximo año expondré en Italia: voy, inauguro y regreso. Pero es todo un proceso. Todo ello no es sino el resultado de un proceso. Uno también tiene que invertir tiempo y dinero. Una vez estaba haciendo un trabajo por Chile. Me gasté regular cantidad de dinero y cuando le dije a un colega «tengo este proyecto y esto voy a gastar»; él se asombró. Ahora me doy cuenta que valió la pena. Yo — por ejemplo— tengo cuatro exposiciones para el 2001; para el 2002 se vienen tres y para el 2003 estoy buscando espacio. Yo sigo trabajando normalmente, pero hay una diferencia con los otros colegas. Te puedo vender cuatro cuadros al año o más. Eso quiere decir que si hago veinte cuadros al año me quedan 16. Con esos 16 hago una muestra inmediatamente. Yo te hablo de 20 pero pueden ser cerca de 30 cuadros al año. O sea, tengo cerca de 25 cuadros de stock, ahí cada año y con eso hago exposiciones en cualquier parte. Ahora, tú mencionaste el tamaño, yo soy amante de los tamaños grandes, me gustan los formatos amplios. Y cuando te preguntan «Oye, ¿por qué pintas en medidas grandes si nadie compra?, estás fregado». La cosa no es así. Uno tiene que hacer la obra que a uno le gusta, que a uno le complazca y uno debe sentirse satisfecho con el trabajo que realiza. Muy pocos saben que yo me sature haciendo cuadros pequeños.

— ¿Qué le diría a un pintor joven antes de su primera exposición individual?

— Que trabaje y el trabajo tendría que ser multiplicado por cien. Pero aparte de eso yo creo que en el trabajo está todo. El que trabaja tiene disciplina, es ordenado, es responsable. El trabajo es dignidad. El trabajo dignifica al hombre. Lo otro es estudiar y —sobre todo— tratar de buscar su propia identidad, cómo tratar de mostrarse a la gente. Y no preocuparse mucho porque todo llega a base de disciplina y trabajo. Yo creo que eso es lo más importante. El arte tiene reglas y como tal, hay que ser profesional cumpliéndolas. El artista debe hacerse respetar. Respetar primero su intimidad como persona, la intimidad de su propio trabajo y luego, soltarse. Uno tiene que hacer el esfuerzo de estar, por lo menos, ordenado con su trabajo. Solamente así las cosas salen bien. Eso no te lo enseñan en ninguna escuela.

#### FICHA TÉCNICA:

NOMBRE Y APELLIDO: Pedro Demetrio Caballero Pérez.

LUGAR Y FECHA DE NACIMIENTO: Nació en la provincia de Cajabamba, en Cajamarca, el 11 de noviembre de 1954.

COLEGIO DONDE ESTUDIÓ: En un colegio agropecuario, en la misma provincia de Cajabamba. Mi padre me dijo que estudiara ahí para que pudiera ayudarlo con el arado.

LUGAR DE FORMACIÓN: Escuela de Bellas Artes de Lima.

ANTECEDENTES ARTÍSTICOS EN LA FAMILIA: Mi padre era campesino y estaba obligado a saberlo todo. También hacía sus dibujos. En la sierra cuando alguien

fallecía o se cumplía el año, siempre lo buscaban para pintar con anilina esa tela. De ahí viene mi sangre artística.

PINTOR PERUANO DE SU PREFERENCIA: Szyszlo. Szyszlo a los 45 años llegó con treinta exposiciones individuales. Szyszlo me ha servido de mucho, sin ser mi maestro.

PLANES INMEDIATOS: La muestra para Italia. Aparte de eso, voy a realizar dos exposiciones en el interior del país: una, en el Instituto Cultural Peruano Alemán de Arequipa; la otra, en el Museo de Arte Contemporáneo del Cusco. O sea, no solamente hay que apuntar afuera sino también adentro.

Poeta César Calvo  
en las alturas de  
Machu Picchu



Max Silva Tuesta

## UNA CARTA ABIERTA Y CINCO NOTAS SOBRE CÉSAR CALVO

*El poeta peruano César Calvo (1940-2000) nos dejó el pasado 18 de agosto. Su partida motivó sentidas semblanzas, crónicas y fugaces palabras de dolor ante el amigo ausente. LA CASA DE CARTÓN DE OXY, en homenaje a su poesía, dedica estas páginas preparadas por el doctor Max Silva Tuesta, albacea intelectual del autor de Pedestal para nadie.*

### LA CARTA ABIERTA

Yo sé que ya has llegado donde está mi padre. Yo sé que, de inmediato, le has dicho: "Don Silverio, soy César Calvo". Yo sé que él, instantáneamente, te reconoció: la gente de la misma indole no necesita sino descubrir en el otro esa índole común para comenzar una amistad imperecedera. Yo sé que ya han hecho un primer brindis por nosotros: los ausentes. Yo sé que lo primero que mi padre te preguntó fue si mi madre todavía sigue con el sueño de dar de comer a todos los hambrientos. (Por supuesto que también te preguntó por Raúl, el General, por mí y por Rosa Iris). Yo sé que ambos, tú y mi padre, se murieron de risa por la idea que los vivos tenemos de la muerte. Yo sé que, apenas pudiste hacerlo, le informaste que, hoy por hoy, el Perú es el país de la vergüenza donde el sinvergüenza es rey.



Con su hermano Iván Calvo,  
en la selva.

¿Y tú, César, cómo estás? ¿Ya le hiciste soltar la primera carcajada a Jehová? ¿Ya te hiciste pata de Satán? ¿Ya diste con tu tocayo César Vallejo? ¿Ya no se pelean él y Georgette? ¿Ya te reconciliaste tú con Pablo Neruda?

Por aquí, todos extrañándote, César, y aún boquiabiertos por ese vaticinio del carajo que hiciste. ¿Te acuerdas? Que Macera se infiltró en el oficialismo para macerar a más de un máncer que, en vez de seguir saqueando el Perú, mejor estaría en pleno estado de maceración.

Sin más por el momento, recibe de mi parte un fuerte abrazo. ¡Cúdate, César!

Max Silva Tuesta  
Lima, 18 de agosto de 2000

### VISIÓN DE CÉSAR Carmen Ollé

Allá por los años sesenta, César Calvo incursionaba a menudo en las aulas de la Universidad de San Marcos para dar recitales de poesía. Era alto, de tez bronceada, muy guapo, pero con el gesto ceñudo a lo Baudelaire. Yo tenía veinte años y estaba enamorada de la figura de ese dandy vestido con traje blanco impecable, con la que a veces me cruzaba por el Jirón de la Unión. Entonces a mis veinte años creía que era a mí a quien miraba dejándome impregnada de una aureola maldita. Inmediatamente lo relacioné con mis poetas preferidos: Rimbaud, Verlaine y Lautréamont. En las antologías de la poesía peruana leí sus poemas. Uno de ellos me llamó poderosamente la atención, «Amada transeúnte». Creo que yo lo recitaba de memoria y aún puedo reconstruir esa atmósfera de amor fugaz que envuelve con luz misteriosa el poema.

Finalmente de eso se trata, de imprimir un sello imborrable en el lector con unos pocos versos solamente. Luego perdí de vista al poeta, no supe más de él, jamás coincidimos en un recital. Jamás conversé con él. Pero su leyenda llegaba hasta mí a través de sus amantes y musas. Como homenaje póstumo puedo decir que aún sigo relacionando ese hermoso poema con mi juventud simbolista.

## PRIMERA NOTA

Él quería tener más de un hermano. No es así. Él no quería tener más de un hermano, sino quería tener muchos hermanos más. Tampoco es así. Él no quería tener muchos hermanos más, sino quería que todo el mundo fuese hermano de él. Quienes tengan un libro de César con su dedicatoria pueden dar fe de ese trato tan suyo, el trato de "hermano", que daba a todos los que lo queríamos. Así era de querendón César; César, el querendón<sup>1</sup>.

Él sabía dónde, cuándo y cómo se originó su panfraternofilia. Tan inteligente era que sabía de psicoanálisis más, mucho más, que Saúl Peña, nuestro primer psicoanalista (cronológicamente hablando). Con sus ojazos, cuando miraba, César parecía abarcar todos los orígenes y los confines de todo. Así era de sabio César; César, el sabio<sup>2</sup>.

Sabía, por supuesto, que la primera mujer que le engañó con su propio padre fue su madre. Desde entonces, convirtió este saber en flor de sabiduría (Edipo *dixit*). Desde entonces también no hubo flor que pronto,

muy pronto, no terminara marchita si él oficiaba de jardinero<sup>3</sup>. Tan suspicaz era César que Otelito, a su lado, era un Otelito. Así era de celoso César; César, el celoso.

Todo esto, ciertamente, él no me lo contó. Todo esto, y muchas cosas más, él mismo dejó escrito en sus libros: sobre la pobreza, la terrible pobreza; sobre el dolor, el terrible dolor; sobre la soledad, la terrible soledad.

Hasta que, un buen día, después de mentarles la madre al dolor, a la soledad y a la pobreza, César comenzó a multiplicar, en vez de panes y peces, amigos de todas las marcas, amantes de todos los sabores y viajes de todo tipo. En suma, después de ayunar en el desierto cinco, diez, veinte años, no sé, César comenzó con su vida exagerada. Tan exagerada era la vida de César que Martín Romaña, a su lado, es un huevoncito.



Collage donde figuran los padres del poeta: César Calvo de Araujo y Doña Graciela Soriano.



El poeta César Calvo y el psiquiatra Max Silva Tuesta.

<sup>1</sup> Más de un lector creará que este fraterno trato de César no pasa de ser una muestra más de la costumbre del "hermaneo" tan común en ciertos ambientes o en determinados grupos. Se equivoca el que cree de este modo. El "hermaneo" de César tiene un origen menos trivial o más profundamente significativo; diría que su "hermaneo" brotaba desde algún puquial de su Inconsciente digno de ser interpretado psicoanalíticamente. Sin embargo, no es el momento ni el lugar para hacerlo. A los interesados en este asunto del "hermaneo" cesariano les doy, más bien, la siguiente pista. César incluso llegó a decir: "mi padre era pintor, y era también mi hermano" (*Pedestal para nadie*, p. 291).

<sup>2</sup> En relación con sus conocimientos psicoanalíticos, soy testigo de que César hacía interpretaciones sagazmente relampagueantes sobre determinados hechos tanto propios como ajenos. Aparte de haber escrito los poemas: "Edipo ciego", "Homenaje a Freud". Por lo demás, cuando se publique *El sexo y otros dioses* los lectores me darán la razón o no me la darán tocante al acervo psicoanalítico de César Calvo.

<sup>3</sup> Ver la carta que la amiga búlgara escribe a César, carta en la cual con meridiana claridad César ha hecho la debida advertencia sobre el final maligno que tenían sus relaciones amorosas. En este caso, César dice que todas sus amantes terminan en el manicomio. A confesión de parte, relevo de pruebas.

## SEGUNDA NOTA

A pesar de que César deseaba que todo el mundo fuese “hermano” suyo, en realidad, en vida tuvo muchos detractores, detractores de todos los pelajes. Ahora me referiré sólo a los que, a falta de mejor nombre, llamaré *detractores ideológicos*.

Hace poco tuve la suerte de conocer personalmente a Héctor Béjar. En otras palabras, hace mucho que yo quería conocer al ex guerrillero por estas dos razones: 1. Saber algo más sobre la *Célula Cahuide* que él jefaturaba y que uno de sus miembros fue Mario Vargas Llosa; y, 2. Saber asimismo sobre la participación de César Calvo en la lucha armada de la *Izquierda* de los años sesenta. Pues bien, Héctor Béjar me contó que César tuvo un papel auténtico y sostenido en esa lucha y que no fue un *snobista* en cuanto partidario de esos afanes de los hombres solidarios que han sido, son y serán mientras haya en este mundo gente que sufre en exceso por culpa de gente achacosa de un gigantesco egoísmo y una descomunal codicia.



César Calvo con el doctor Heraud, padre del poeta Javier Heraud.



(Izq.) Con los poetas Antonio Cisneros y Reynaldo Naranjo. (Der.) En Roma con el poeta Arturo Corcuera.

Estos detractores de César reforzaron más aún sus argumentos de *adversarios sin causa* cuando César escribió esto: “Era la hora del antifaz y el peligro, la hora del infructuoso, del temeroso apoyo urbano que ofrecimos al movimiento guerrillero; la hora de las reuniones de etiqueta de donde salíamos a hurtadillas para poner bombas en la noche inofensiva, vanos estruendos en ciertos rincones de la impasible Lima”<sup>4</sup>.

Una de las artimañas de dichos detractores consiste en encomiar hasta la sublimidad a Javier Heraud, que murió del modo como todos sabemos, rebajando por comparación la suerte que corrió César Calvo. Parecería entonces que se debe morir o inútilmente asesinado o suicidándose inútilmente para que la respectiva imagen póstuma tenga visos de icono. ¡Si se supiera que todo eso, en el fondo, no es sino mera necrofilia vitanda!

<sup>4</sup> Calvo, César *Pedestal para nadie*. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1975; p. 285.

### TERCERA NOTA

Recuerdo que, mientras yo conversaba con César, regresaron a casa cariacontecidos mis dos hijos, Giselle y Max. Ellos saludaron, así de conturbados, al tío César, quien de inmediato preguntó a sus sobrinos el motivo por el cual tenían las cuatro llantas del alma tan bajas. Ya se habían agotado las entradas para ver y escuchar esa noche a Pablo Milanés en el Teatro Municipal: ese era el motivo del evidente desánimo de Giselle y Max. Como un resorte, César se puso de pie y les dijo: "Vamos inmediatamente y, no sólo van a tener las entradas, sino que van a conocer a Pablo



Con el poeta Juan Ríos.



César Calvo con el cantante Pablo Milanés y Max Silva (hijo).

[Milanés] en persona. Lleven, además, una máquina fotográfica para tomarles a ustedes varias fotos junto a él". Como César prometió, todo salió a pedir de boca gracias a esa entrañable amistad entre el cantautor cubano y nuestro poeta.

Recuerdo asimismo que, cuando César organizó el *Primer Encuentro de Poetas de la Amazonía*, evento que se realizó en el mejor de los albergues ubicados a orillas del Amazonas, tres de su centenar de invitados, Juan Ríos, César Miró y Julio Garrido Malaver en promedio de edad no bajaban de los ochenta años. ¡Había que ver cómo los trataba César a esos venerables ancianos! ¡Con qué respeto, con qué cariño, con qué cuidado! ¡Había que ver!

En fin, recuerdo que cuando César se comunicaba con niños o ancianos a él le brotaba lo mejor que tenía en sus adentros: una conmovedora ternura; una conmovedora y abundante ternura; una conmovedora, abundante y acrisolada ternura. ¡Así también era César! César, el tierno.



Afectuoso abrazo al maestro y poeta Augusto Tamayo Vargas.

## CUARTA NOTA

Total, Evelina no siempre se encontraba dispuesta a celebrar los ritos más íntimos que se celebran entre un hombre y una mujer. Total, la misma Evelina tenía ojos como para mirar, no sólo a César constante y exclusivamente, sino a otros prójimos y semejantes. Entonces, decepcionado, César escribió: *La pendejada del amor eterno*<sup>5</sup>.

Total, la amistad también tenía horario y calendario: Juan, Joaquín, Javier, Jacinto y los demás amigos tenían, en efecto otros menesteres más pedestres que la de cantar con César veinticuatro horas seguidas el himno a la alegría. Entonces, igualmente decepcionado, César escribió: *Esto era pues, y nada más, la vida*<sup>6</sup>.



Saludando al novio José Miguel Oviedo.

### *Aquel bello pariente de los pájaros*

que escondía su sombra de la lluvia  
mientras tú dirigías,  
sobre ardientes cuadernos, el vuelo de su mano.  
El niño aquel —¿recuerdas?— que subía  
por el estambre rojo del verano  
para contarte ríos de perfume,  
cabellos rubios y país de nardos.  
Tu niño preferido (¡Si lo vieras!)  
es el alma de un ciego que pena entre los cactus.  
Es hoy el otro, el sin reír, el pálido,  
rabioso jardinero de otoños enterrados.

¿Y sabiendo eso lo quisiste tanto?

¿Lo acostumbraste al mar,  
al sol,  
al viento,  
para que hoy ande respirando asfixias  
en un pozo de naufragos?  
¿Para esta pobre condición de niebla  
defendiste su luz enamorado?

Poesía, no quiero este camino  
que me lleva a pisar sangre en el prado  
cuando la luna dice que es rocío  
y cuando mi alma jura que es espanto.

¡Poesía, no quiero este destino!  
¡Llévate tus sandalias!  
¡Devuélveme mis manos!

El final de la historia lo dirán las estrellas  
y las hojas que cubran mi sueño sepultado.

César Calvo. En: *Poemas bajo tierra*



Con el escritor guatemalteco Augusto Monterroso,  
en la casa de Antonio Melis, en Italia.

Total, había más de una Evelina y más de un Juan, un Joaquín, un Javier y un Jacinto. Entonces, reanimado, César comenzó a ir de Evelina en Evelina, de Carolina en Carolina y así sucesivamente; igual, en el terreno de la amistad, no sólo era posible tener amigos en el Perú, sino en Chile, Cuba, Madrid, Barcelona, Bulgaria y en cuanto rincón habitable haya en el mapamundi. Total, estoy absolutamente seguro de que César ha tenido por lo menos un amigo o una amiga en cualquier parte del mundo al que César dio la vuelta ochenta veces. ¡Así también era César! César, el cosmopolita.



César Calvo con la poeta Blanca Varela.

<sup>5</sup> Ibid., p. 161.

<sup>6</sup> ("Los amigos proclaman con su vida / los inconvenientes de la felicidad"). Ibid., p. 213.



## QUINTA NOTA

Con César nos ligaba una amistad de casi medio siglo. Lo conocí en una situación nada poética. Yo era el encargado de examinar a los postulantes que, en caso de aprobar el examen médico, adquirirían *ipso facto* la condición de conscriptos. Como César era infiel incluso con la *matría*, prefirió que le chantara en su hoja clínica el diagnóstico más grave de las enfermedades psiquiátricas (él lo eligió): esquizofrenia paranoide, “loco” en una palabra. Desde entonces, recuerdo su estruendosa carcajada que sólo el doctor Carlos Alberto Segúin podía igualar en decibeles.

De vez en cuando, César me visitaba cada vez con una nueva amiga. ¡Vaya usted a saber cuál era el secreto de César para que primorosas damas cayeran en sus redes, a pesar de la fama que tenía de irredimible Casanova! Cuando no me encontraba en casa solía dejarme algo escrito por él, como esta “Postal para Max”:



César Calvo dirigiéndose a los escolares de Madre de Dios.



Siempre con reinas.

En estos oscuros días de inescrupulosos fenicios en que todo se vende y todo se compra (incluso tráfugas), parecerá una locura que, en cierta oportunidad, a César se le ocurriera regalarme su biblioteca. Lo único que pude decirle a este gran poeta y mejor amigo fue Gracias. También hablamos de lo que puede llamarse *Teoría y práctica del obsequio verdadero*: el hecho de desprenderse de algo nuestro que siempre se quisiera tener, no obstante uno termina obsequiándolo porque quiere ver feliz a otro con el objeto o el bien que se ha regalado y que, por lo mismo, en adelante ya no será más de uno, sino de ese otro.

Apenas terminé de revisar los libros y papeles de toda índole, comuniqué a César que, entre esos papeles, habían cartas y fotos en cantidad considerable, y un par de manuscritos suyos. Carcajeándose, él me contestó: “Flaco, puedes hacer con todo eso lo que quieras”.

Cuando Sandro Chiri me invitó a colaborar en el homenaje que, en esta oportunidad, *LA CASA DE CARTÓN DE OXY* está rindiendo a César Calvo, decidí publicar dos cartas y algunas fotos. Tres de ellas para componer lo que he dado en llamar: *Las tres mitades de César Calvo*. El resto de fotos para ser utilizadas como mejor convenga al editor de esta hermosa revista.



Siempre con bellas muchachas.

Lima, agosto del año 2000

## CARTA DE ALFREDO BRYCE

París, 14-3-69

Mi querido César:

Andaba yo preocupadísimo pensando que llegabas mañana y que yo hoy tenía que caer en cama, luego de tres días de trabajo con sinusitis y antibióticos que culminaron anoche, mientras dictaba mi clase en Nanterre en un desmayo padre, tal vez decisivo para mi nombramiento oficial (heroísmo profesional); en todo caso, me siento exacto al padre de Manolo, en «Con Jimmy en Paracas», sin llegar tarde ni faltar a la oficina siete millones de años. Creo que ahora podría reescribir el cuento, desde su punto de vista.

Te hemos extrañado y ahora te vamos a extrañar más aún. Nunca creí que te quedaras tan poco tiempo en Londres, pero de todas maneras hay que “hacerse a la idea” de que mañana no acudiremos para que John Wayne con cáncer nos sirva sus pésimos o deliciosos (según la cantidad ingerida) brebajes.

Terminé el primer capítulo. Ahora sé que tu presencia en París me hizo empezar la novela\* y que nuestro reencuentro hará que la termine. ¡Gracias amigo! ¡Cuándo podré yo también tener la suerte de beber una copa con Max [Hernández] y conocer a tu hermana! Saludos y abrazos de nosotros para ellos.

No he visto a Ana Rosa ni a las demás niñas. Las mujeres no suelen merodear mi casa cuando tú no estás. Espero que ahora que ando mal alguien venga a visitarme.

Besos de Maggie [Revilla]\*\*. Todo el cariño de tu hermano que enormemente extrañar, que pacientemente esperar pero que a partir de fin de mes fósforos comprar, para ir encendiendo hoguera para gran colerón, si tú no regresar (a ésta, a fines del presente).



Alfredo Bryce

La carta se demoró en salir porque nos dimos con que no teníamos tu dirección. Hoy vino Ana Rosa (domingo 16) y aquí estoy agonizando entre Maggie, ella y Marcus. Todos te recordamos y te extrañamos.

\* El remitente se refiere a su primera novela: *Un mundo para Julius* (MST).

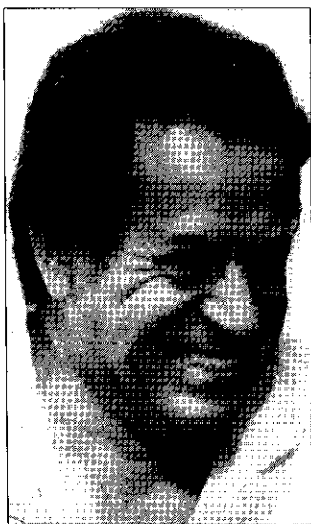
\*\* Nombre de la primera esposa de Alfredo Bryce Echenique (MST).



Bryce en apunte de Polar.

## LAS TRES MITADES DE CÉSAR CALVO

(EL HUMOR, EL AMOR Y EL DOLOR)



Primera mitad.  
Con los amigos: el humor.



Segunda mitad.  
Con las mujeres: el amor.



Tercera mitad.  
Con la poesía: el dolor.

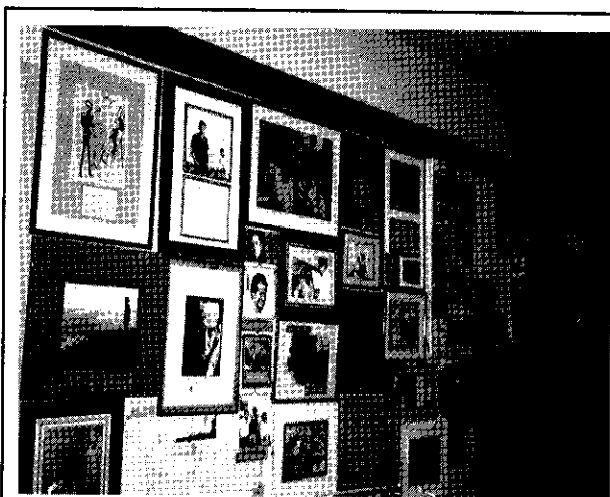
## CARTA DE UNA AMIGA

César, querido:

Esta vez tengo deseo de hablar de ti. Como éstas no son cartas puedes leerlas sólo cuando quieres encontrarte contigo. Yo, por mi parte, quiero que sepas que cualquier cosa que te diré de ti, lo estoy pensando siempre con cariño, siempre entendiendo lo difícil que es para uno ser poeta, vivir con la sensibilidad de poeta. Yo sé lo que cuestan estos hermosos hijos, llamados poemas, y no solamente los poemas escritos, sino EL POEMA que uno está escribiendo con su propia vida. Creo que entiendes: no estoy hablando de si es fácil o no escribir un poema, ni de cosas de este tipo: "¿cómo escribe usted?" Me refiero de lo difícil que es ser un individuo único, personalidad irrepetible. Y mejor dicho: no es difícil serlo (porque uno lo es o no lo es), lo difícil es enfrentarse con las reacciones de los demás, de los mediocres... Tal vez por esto desde el primer día te estoy hablando de la Pietá. Es que siempre en mi vida he defendido mis amigos-poetas (claro que sólo a los verdaderos). A veces una mujer puede defender mucho mejor, tal vez por el contraste: porque la mayoría de las mujeres están acusando a los poetas, los hacen sentirse culpables por no poder "asegurar su vejez"... Yo, por ejemplo, contigo siento asegurada mi juventud, me siento asegurada que nunca me voy a aburrir con todas estas personas inesperadas que no cesan de aparecer de ti. Y estaré más a tu lado que a mi lado. No olvides esto, querido César. Porque cuando me he apartado de ti estos días, no era por desesperación de que "todo se acabó" al verte con otra mujer, no: era para dejarte libre, para que no te sientas amarrado. Pues, César, yo soy "simpatizante" a la "selección natural" y pienso que hombres como tú deben tener cientos [de] mujeres (e hijos) y no dejar a los FEOS que reproduzcan la humanidad. En serio. (¡Y con alegría!)

Me acuerdo una vez, amenazando quejándote, me dijiste que todas tus mujeres han llegado al manicomio. Sé por qué. Porque han exigido que les pertenecieras plenamente, sin darse cuenta [de] que tú no puedes pertenecer a nadie, a una persona (lo entiendo profundamente, no en vano un poeta me llamó en su poema "mi muchacha de Nadie"). Es que nosotros, César, vivimos para la gente y, a través de la gente, también para muchas cosas más... Así que no te preocupes más de los manicomios: no sólo no llegaré, sino a ti tampoco te dejaré llegar al manicomio, no es para ti, al igual como no son para ti los términos psiquiátricos. (Tengo varios amigos psiquiatras y hemos discutido mucho sobre las locuras. Coincidieron conmigo que no hay manicomios para poetas, porque el mundo entero es un manicomio, donde los poetas son los únicos seres normales)\*.

\* En otras cartas que obran en mi poder se sabe que el nombre de la remitente es Nelly, búlgara de nacimiento y que le escribe cartas a César desde Sofía, en 1984.



### CÉSAR CALVO O EL MURO DE LA AMISTAD, QUE TAMBIÉN ES POESÍA

Mural a medio hacer denominado: «César Calvo o el muro de la amistad, que también es poesía». Tanto material había para la confección de dicho mural que tuvo que ser terminado agregando enormes módulos. Desgraciadamente, ningún inquilino quería alquilar la casa con el «Muro». Al final, éste tuvo que deshacerse, perdiéndose en el desmantelamiento valioso material. De eso hace diez años, aproximadamente, y César, cada vez que me visitaba me hacía la broma de que, en vez de psiquiatra, debía ser muralista. Así mismo, entrego un texto inédito que César Calvo dejó en mi poder, y que reproduzco de inmediato. (Max Silva Tuesta)

*«Jamás recuerdes las / heridas / y mucho menos / el cuchillo / Ten memoria / solamente / para la mano / que fue digna / de acercarse / a ti / con amor».* (César Calvo, marzo de 1994).

Luis Alberto Sánchez  
y Xavier Abril entre  
escritores uruguayos.  
(Montevideo, 1953).



Sandro Chiri Jaime

## RECORDANDO LA POESÍA DE XAVIER ABRIL

Nacido en Lima el 4 de noviembre de 1905, el poeta Xavier Abril fue uno de los más dinámicos activistas de la vanguardia literaria en el Perú. Su nombre y sus colaboraciones empiezan a aparecer en revistas peruanas de los años veinte tales como *Amauta*, *Jarana*, *Boletín Titikaka* o *Poliedro*.

Este poeta «ultra-avanzado» (tal como lo llamó cariñosamente Vallejo en una epístola) realizó sus primeros estudios en el Colegio Alemán de Lima, donde acentuó su afición por la lectura de los clásicos. En esta etapa tuvo como condiscípulos nada menos que a Martín Adán, Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen y Ricardo Grau. De temperamento inquieto, según testimonio de sus coetáneos, Xavier culminó su secundaria en el Instituto Lima.

Abril participó desde muy joven en el proyecto editorial e ideológico de José Carlos Mariátegui. Digamos que estuvo entre los fundadores de *Amauta* (1926-1930), habida cuenta que desde el número 2 su firma aparece entre los puntuales de dicha publicación. Sus notas sobre Charlot y el cine, sus versos vanguardistas, sus crónicas de aliento lírico en torno a sucesos de la cultura europea así lo demuestran.

Previa y fugaz experiencia como grumete en la armada peruana, Abril realiza su primer viaje a Europa (1926-1927) donde siguió cursos en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, en España. Es la época de *enfant terrible* donde escribe algunos de los textos que luego reunirá en su primer libro. Época en donde con mano nerviosa anotaba que «lo más puro es el olor a gasolina de los automóviles», tal como reza uno de los versos de «Crónica», poema escrito en la agitada París de 1927. En la «ciudad luz» frecuenta a César Vallejo y reivindica algunos postulados del ideario surrealista, sobre todo los que aluden a lo irracional y al mundo onírico, fuentes de creación poética para Xavier.

De aquel tiempo también es esta carta que Vallejo envía a Pablo Abril, dándole cuenta de la salud de su hermano menor:

*«Vive en un hotelito muy cómodo, donde también come y disfruta de absoluto reposo. En cuanto a sus proyectos de Cannes, Niza y demás puntos turísticos del Mediterráneo, creo que ya no piensa en ellos.»*

*«Le digo todos los días que es menester que se cure de preferencia, pues, de lo contrario, nada podrá ya hacer y ni siquiera escribir versos vanguardistas. Ojalá así lo haga, aunque creo que lo más prudente es que viva, por el tiempo de su enfermedad, bajo el cuidado y paternal dirección de usted. En fin, yo le avisaré después cómo sigue, para que usted tome la decisión que más convenga.»* (París, 27 de agosto de 1927).

En 1928 vuelve a Lima y al siguiente año se matricula en la Universidad de San Marcos a efectos de seguir cursos de economía, aventura que pronto abandona. En 1930 Abril regresa a Europa y permanecerá ahí hasta 1937, año este último en que se ve obligado nuevamente a retornar al Perú por la atmósfera prebélica que se vivía por entonces, y porque ya había estallado la infausta Guerra Civil Española. Pero antes, escribe el prólogo para *Consignas* (1933), poemario de Rafael Alberti (1902-1999), con textos de corte socialrealista.

La obra creativa de Xavier Abril comprende los siguientes títulos: *Hollywood (Relatos contemporáneos)* (Madrid: Ulises 1931); *Difícil trabajo* (Antología 1926-1930) (Madrid: Plutarco, 1935. Libro que lleva prólogo de Emilio Adolfo Westphalen) y *Descubrimiento del alba* (Lima: Front, 1937). En las postrimerías de su vida reedita los dos últimos títulos mencionados y añade otros que mantuvo inéditos durante décadas: *La rosa escrita y otros poemas* (Montevideo: Front, 1987; y Lima: PUC, 1996) y *Declaración de nuestros días* (Montevideo: Front, 1988). En edición póstuma, gracias al esfuerzo de su viuda Sara Acosta y de la profesora María Luz Canosa, apa-

reció *Poesía inédita: 1921-1976* (Montevideo: Graffiti, 1994), libro que recoge ocho colecciones de textos.

Durante años nuestro poeta trabajó como consejero cultural del Perú en el Uruguay y, como tal, fue un permanente difusor de nuestra cultura, resaltando —claro está— algunas figuras de las letras peruanas: Vallejo y Eguren, verbigracia. En ese país amigo, Xavier Abril dejó de existir el 1 de enero de 1990; ahí fue querido y admirado, tenido como suyo como antes lo fue el poeta huancaíno Juan Parra del Riego (1894-1925) y, como los de éste, ahí también reposan sus restos.

La edición de *La rosa escrita*, publicada en Lima en 1996, por el sello «El manantial oculto» que dirige el poeta Ricardo Silva Santisteban con el apoyo del rectorado de la Universidad Católica, es la que Abril presentó en 1946 al concurso nacional de poesía «José Santos Chocano» y cuyos originales se han conservado hasta el presente inéditos en los archivos de la Biblioteca Nacional. Esta versión es distinta en matices a la que se publicó en Montevideo, con nombre aumentado, en 1987.

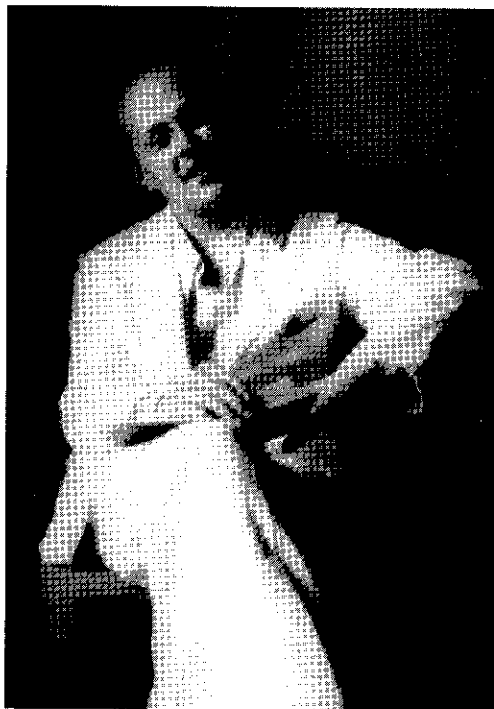
Xavier Abril ha sabido cincelar cada pétalo de esa *Rosa escrita*, conjunto de lograda factura. El autor nos muestra y demuestra —en este libro postvanguardista escrito a fines de la década del treinta— las peripecias del oficio, nos recuerda que la poesía es exclusiva y excluyente, un verdadero acto de fe y de inmolación donde el artista arriesga más de lo que tiene. Así lo señaló en una suerte de arte poética que incluyó en *Descubrimiento del alba*:

*«La poesía es una dificultad que se vence a fuerza de perforarse el hueso íntimo, de quemarse diariamente la sangre, incluso de perderse uno mismo más allá de toda intención y de todo límite (...) La poesía es un duelo a muerte (...)».*

Este «duelo a muerte» señaló un derrotero en su vida: una existencia íntegramente dedicada a la literatura y al arte. Véase sino sus asedios a la obra lírica de Stéphane Mallarmé, su persistente interés en la producción de Vallejo y de Eguren, su emotiva e inteligente aproximación al pensamiento de Mariátegui y, claro está, su proselitismo literario de décadas. El camino de la poesía para Abril está plagado de dificultades, entiende la labor poética como un verdadero difícil trabajo donde el poeta se inmola en aras de la verdad y la belleza.

Podemos distinguir dos etapas en la poesía de Abril: 1) la vanguardista y experimental y 2) el regreso al orden y a las formas clásicas castellanas. La primera estaría representada por las prosas poéticas de *Hollywood*, el poemario *Difícil trabajo* y por algunos textos que aparecen en *Poesía inédita* (sobre todo los agrupados en *Experiencia de París* —1926 a 1935— y *Retratos de mujeres* —1934—); mientras que la segunda instancia de su evolución escritural se visualiza en *Descubrimiento del alba* y en *La rosa escrita*, libro cuya primera versión fue compuesta, según testimonio del propio autor, hacia 1937.

¿Qué determinó que Abril se distanciara del juego y de la ruta vanguardista para luego optar por formas que tienen más bien ligazón con la métrica de la tradición castellana? ¿Qué



Poeta Xavier Abril (Lima, 1905 — Montevideo, 1990).

tuvieron que ver en esta resolución la obra de sus amigos Rafael Alberti y Federico García Lorca? Algún indicio, como posible respuesta a estas interrogantes, detectamos en las líneas que Abril escribió *ex profeso* para la primera edición del poemario *Confín del tiempo y de la rosa* (1948), de Gustavo Valcárcel:

*«El vanguardismo intentó inútilmente desviarnos del cauce de nuestra tradición, estropeando nuestra lengua con galicismos de taberna y café, según las circunstancias y los temas. Pero como el idioma es una empresa común del pueblo y no un cóncave de exquisitos artifices de la palabra, los poetas han vuelto a su verdadero destino a realizar su tarea alejados de toda superchería. El Vanguardismo ha sido, pues, superado por el retorno a las prístinas fuentes de nuestro ser histórico. El idioma se da al que lo padece como una llama que sale por la voz y por el alma.»*

*«Pero entiéndase bien: la superación del Vanguardismo no supone el retorno a fórmulas rígidas y secas del clasicismo como lo entienden los académicos. Significa, por el contrario, la existencia de un clasicismo determinado por valores contemporáneos.»*

Este texto, que se parece más a un *mea culpa*, echa algunas luces en torno al proceso poético del propio Abril quien vivió con intensidad el entusiasmo vanguardista, tanto así que algunos manuales de historiografía lo sindicaron como el introductor del surrealismo en el Perú. Al igual que sus coetáneos (piénsese en Martín Adán, José Varallanos, Enrique Peña Barrenechea o en algunos poetas de la Generación del 27 a quienes frecuentó), nuestro vate hizo trotar su poesía por las noctámbulas calles de la vanguardia para desembocar luego en el viejo y sonoro octosílabo castellano o en el elegante endecasílabo renacentista.

## Retratos de Mujeres

### BERTA

BERTA tiene los ojos verdes. No ve nada, ni lo que ocurre en sus ojos.  
Berta no tiene vida interior. Es epidérmica y sabrosa como una fruta.  
Los ojos verdes de Berta no distinguen colores. Ahogada en el mar,  
vería el horizonte de sus ojos verdes.

### LAURA

LAURA es un eco en la nieve. Laura es un eco en la nieve.

### TERESA

TERESA es de mármol, recuerda a la indiferencia.

### CARMEN

CARMEN es fina como la navaja, suave como la sangre vertida.  
En los ruedos taurinos, Carmen es la herida de España.

### DOLORES

DOLORES, monacal, arcaica.

### IRENE

IRENE es el alba de puntillas.

### ISIDORA

ISIDORA, procesión, morado.

### FLORENCIA

FLORENCIA es un nombre sin flores; una sombra de jardín.

### ANGÉLICA

ANGÉLICA en el cielo es de música; en la tierra es una beata de sacristía.

### ENRIQUETA

ENRIQUETA es agria, hostil en las fotografías. En familia no hay quien la quiera.  
Es una usurpadora de las herencias.  
En el fondo no ama la vida: es ascética y escéptica.

### IRMA

IRMA es desnuda como un tallo sin letras.

### ELSA [fragmento]

ELSA, suavidad de onda en el lago. Talle de vals, piano.  
Norte de nieve, árbol. Cielos intensos, enamorados.  
Elsa vive y late en el paisaje romántico.

(Poemas de Xavier Abril fechados en Madrid, en 1934)

Fernando Silva  
Santisteban,  
destacado científico  
social y maestro  
universitario



José Felipe Valencia - Arenas

## «EL INDIVIDUO, LA SOCIEDAD, Y LA CULTURA FORMAN UNA TRILOGÍA»

(Diálogo con Fernando Silva Santisteban)

En agosto último, el doctor Fernando Silva Santisteban fue declarado Profesor Emérito de la Universidad de Lima, casa de estudios donde ejerció la docencia entre 1971 y 1999. Sus discípulos pueden dar fe que el distinguido científico social hizo de la cátedra universitaria un espacio amplio, en donde la continua interacción con los estudiantes se convirtió en la clave del éxito pedagógico. En su gestión pública, fue director de la Casa de la Cultura del Perú y director del Instituto Nacional de Cultura. Es autor de numerosos libros sobre antropología e historia del Perú. Aprovechando tal distinción, el etnohistoriador José Felipe Valencia Arenas dialogó con él sobre diversos tópicos culturales.

– *En el siglo XX han sucedido las más grandes matanzas de la humanidad: las dos Guerras Mundiales, la Revolución Mexicana, la Revolución Rusa, la Guerra Civil Española, etc. Es decir, ha sido un siglo de muerte. Pero ese siglo, también fue el de la esperanza. Porque en ese siglo surgen esperanzas de justicia social, esperanzas de cambio. ¿Qué opinión puedes dar del siglo XX?*

– Yo pienso que el siglo XX, lo mismo que el siglo XVI, son los siglos de mayor densidad histórica de la era cristiana. Me refiero a la densidad histórica como la sucesión de hechos. Es que los inventos, los descubrimientos están acelerando el tiempo. Has visto que el tiempo ya prácticamente ha tomado otra dimensión con la informática y con las formas de comunicación en el mundo actual. En el momento que estoy conversando contigo de otras personas, estoy recibiendo cartas en el mismo instante. La comunicación es vertiginosa.

– *Ahora hay una nueva visión del mundo. Lo que se llama la globalización. Los diez países más poderosos del planeta tienen menos poder que las nueve empresas transnacionales más importantes. En ese sentido, ¿de qué poder estamos hablando?*

– Ahora el poder es anónimo. Es un poder salvaje. Es el capitalismo salvaje. Con esta idea que nos han metido de la globalización, haciéndonos suponer que es globalidad. Y no es cierto. Porque la globalidad es el conocimiento natural de las cosas que suceden en la tierra y el aprovechamiento de los préstamos culturales. La globalización es un sistema económico impuesto, una ideología de mercado. El mercado como algo más democrático que la democracia misma, y además con una imposición en que te obligan a ser competitivo. Los trabajos últi-

mos de Alzamora, Oswaldo de Rivero y Óscar Ugarteche son ilustrativos de este tema. Yo los recomiendo a efectos de que se examine el tema de la globalización.

– *Un tema que siempre está sobre el tapete en el Perú es el tema de la identidad. Cuando yo leía a Valcárcel me solazaba con él, sobre todo por su descubrimiento del «ethos» de la cultura peruana. El Perú es idéntico dentro de la variedad.*

– La identidad tampoco existe. La identidad es como una piedra que se echa en un remanso, una piedra que produce una hondada con muchos círculos. Y cada uno de ellos es la identidad. La identidad como peruanos, es decir, todos juntos, no existe.

– *En el Perú, ¿las razas y las clases nos distancian?*

– En nuestro país, las clases sociales han desaparecido un poco. Hay una informalidad y están integradas en normas vagas, casi imperceptibles, es un fenómeno muy interesante. Antes no se movía nada. No había movilidad social. Ahora hay una sociedad revuelta, «achorada», con cultura «combi», agresiva. Antes no había una dinámica social. Ya no hay la discriminación que había antes. La oligarquía tradicional ha desaparecido. No hay gamonales, no hay patrón. Pero por el momento es muy difícil de precisar. Se mueven con base a los impuestos y a las categorías A, B, C y D. Y eso no tiene más de cincuenta años. La gente ha procedido rompiendo las normas. Han tenido que sobrevivir rompiendo las normas, haciendo contrabando, vendiendo cuanto cosa podía, se ha creado una posibilidad de salida, donde se ponía las normas informales, creo que han creado una posibilidad de salida. Si es que no hay inmunidad, el Estado es un contexto

que no se refiere a ninguna clase sino un tipo de organización. Ha desaparecido el Estado, bajo la política, que no da confianza. Uno de los poderes se ha sobrepuesto a los demás. Ha desaparecido el Estado bajo la hegemonía de un gobierno. Se liberaron los criollos de los españoles, pero los andinos no se liberaron de los criollos.

— *Ahora tenemos conciencia de que el Perú no es una nación. Hay gente que ya no quiere creer en la nación, ya no quiere a la patria. Hay antinacionalistas, antipatriotas y hombres que sólo se adhieren a la política de viajar a otros países. El Perú es un país de tránsito, con la esperanza de mejorar en otros países, de administrar sus ganancias en otros lares.*

— Lamentablemente, la sociedad peruana no cumple con el rol que tenía antes. El individualismo occidental, la posibilidad de ser primero uno, prácticamente se ha impuesto. Ya no hay necesidad de estar dependiendo de los demás miembros de nuestra sociedad tanto económica como afectivamente. Ya casi todo ha cambiado. Cada vez está cambiando en este sentido. Hay capitalismo salvaje, liberalismo irrestricto. La posibilidad de obtener dinero a como dé lugar. La sociedad no está contenta con su rol de formación. Es una lástima. Cuando dirigí la Casa de la Cultura no gozábamos de dinero. A los gobiernos nunca les ha importado la ciencia ni la cultura.

— *Antes se invitaba a una ceremonia oficial al presidente de la Academia Nacional de la Historia o al director de la Academia Peruana de la Lengua. Hoy día ya nadie sabe cómo son ni qué importancia tienen esas personas. Ya no se valora a esas personas.*

— Es la importancia que ahora tiene el dinero. Pero somos incapaces de valorar la riqueza intelectual o espiritual.

— *Pero esto es una contradicción porque actualmente han crecido el número de sectas y de denominaciones cristianas que hace pensar en la búsqueda de valores espirituales de muchas personas. Simultáneamente a ello se da el fenómeno de la valoración excesiva del dinero, en esta sociedad inmersa en el capitalismo «salvaje», con perdón de los salvajes.*

— También es la decepción del catolicismo, porque no ha traído el consuelo, el bienestar, ni la justicia social. No se aplica el cristianismo en la cultura occidental. El individuo está adquiriendo la capacidad de dar menos de lo que debe, para dar más cosas, hipotéticamente, que no funcionan.

— *Inclusive, el trabajador si se enferma no puede curarse ni curar a su familia porque no tiene seguro ni recursos suficientes que lo amparen.*

— Ha hecho creer el capitalismo que el capital vale más que el trabajo. Y no es así. El capital solo no produce sin el hombre que trabaja. Se ha hecho creer que el capital vale más que el trabajo. Pero no es así. El capital y el trabajo valen igual. El capital solo no produce, produce otro tipo de trabajo secundario. El empresario debería de recibir

de sus empresas lo mismo que los trabajadores y tener un pequeño margen justo para mantener y seguir manteniendo el desarrollo de la empresa. Pero no es así. La tecnología con la que soñábamos, porque nos iba a dar una mayor producción, mayor comodidad y dinero, no funciona así. La computadora ha producido el despido de cientos de trabajadores, este fenómeno es mayor que el que se ocurrió durante la revolución industrial ahora puedes comprar un disquete en miles de soles y reemplazar con él a muchos trabajadores.

— *Lo que ha cambiado también es la familia nuclear. La familia tradicional no existe. Los componentes de la pareja se bifurcan en tres parejas, cada uno, y por consiguiente, hay tres tipos de hermanastros. Ya la familia nuclear no existe. Incluso, no hay integración familiar con los hijos. Los matrimonios se casan felices, aun ante la Iglesia, y pronto terminan separándose, divorciándose. El matrimonio ya no se considera un sacramento. Sólo un contrato rescindible. Ahora se planifica el matrimonio atendiendo a intereses económicos mutuos, generalmente. Pero sin importarles lo que puede ocurrir o a lo que se pueda recurrir. Como el aborto, por ejemplo. Recientemente se ha inventado una inyección abortiva de excelente efectividad, estas cosas han cambiado totalmente el concepto del hombre actual. A*

*tal punto también, que el desarrollo de la ingeniería genética puede convertir al hombre en un fenómeno diferente. El concepto de unión matrimonial permanente está desapareciendo así como la fe religiosa y patriótica.*

— En cuanto a la familia, yo creo que ha sido importante porque era una unidad de producción. Contribuían a la producción el padre, la esposa, los hijos, etc. Era una unidad de consumo. Ahora como unidad de consumo ya no es importante que exista la gente para

consumir. Es más, en la vida moderna ya no existe el núcleo familiar, la unión; ya no hay norma, sino simplemente la unión como sea. Debe haber tenido una base social más amplia, más ajustada en esta vida moderna, y no la tiene así.

— *Los intelectuales toman distancia para expresarse verbalmente sobre el habitante originario como si no fueran americanos ni peruanos, sino extranjeros. Ven al peruano como un ser extraño, raro. Para ellos es un indio o un indígena. Y esto lo hace hasta para defenderlos.*

— Yo por ejemplo nombro al antiguo Perú, andino, luego colonial y republicano. Pero considero que lo más importante es la cultura andina, que es la más antigua. Por otra parte, creo que no hay razas en el sentido orgánico, sino más bien características genéticas. Las razas no existen en ese sentido. No tienen un significado. Son una invención cultural.

— *Eres historiador, antropólogo, profesor universitario, pero sobre todo eres humanista. Esto es un grado de conocimiento mayor que el de los tres juntos. Todos somos científicos limitados. Cuando*



Fernando Silva Santisteban y Antonio Espinoza.



además del conocimiento científico, hay algunas creencias respetadas por nosotros o conservadas, que compartimos con los demás científicos, dejamos de ser objetivos. Hay mitos científicos. Por ejemplo, sabemos que el hombre fue a la Luna, porque creemos que fue. Tú y yo no podemos probar que el hombre fue a la Luna, como personas individuales, con nuestros propios pensamientos, sino tenemos que remitirnos a informaciones que creemos válidas.

— Hay evidencias recogidas, además conceptuadas, que el hombre llegó a la Luna. Lo mismo es que la Tierra es redonda. Porque que hay una serie de coincidencias que prueban tal acierto. Y hay referencia que adquieren un consenso racional, universal.

— Cuando un hombre va a una ceremonia y no tiene corbata, llama la atención, como algo excéntrico.

— Sí, si es de tu misma cultura, de tu mismo grupo social, pero no si pertenece a otra cultura, tú lo aceptas entonces. No existiría la corbata si estuviera vestido como árabe, simplemente es una costumbre. Tú respetas las tradiciones porque si no respetas las tradiciones cometerías una grave incorrección, no puedes obligarles a vestirse al uso europeo.

— Yo pienso que el hombre es irracional a pesar que diga que es racional. Porque, por ejemplo, cuando uno va a una reunión todos toman whisky o vino. Y se sabe que las personas instruidas conocen que ello destruye la neuronas cerebrales; sabemos también que el cigarro produce cáncer a la garganta y a los pulmones, y, sin embargo, un hombre culto lo hace, y además toma su café, sabiendo que produce daño a la próstata. Son actos irracionales.

— El alcohol produce o puede producir daños cerebrales sólo si se consume en gran cantidad, pero siempre en gran cantidad, pero si tomas poco, no hay daño permanente.

— Conocemos que Winston Churchill bebía mucho, fumó puros durante muchos años y también café y murió longevo. Asimismo, Ernest Hemingway, el famoso escritor, era alcohólico. Ambos, pese a su gran cultura e inteligencia, actuaban así. Es decir irracionalmente en esos aspectos.

— Entonces, no podría comer un dulce porque te aumenta el azúcar, ni podría fumar ni tomar café. No, no son actos irracionales, tampoco racionales, son arracionales.

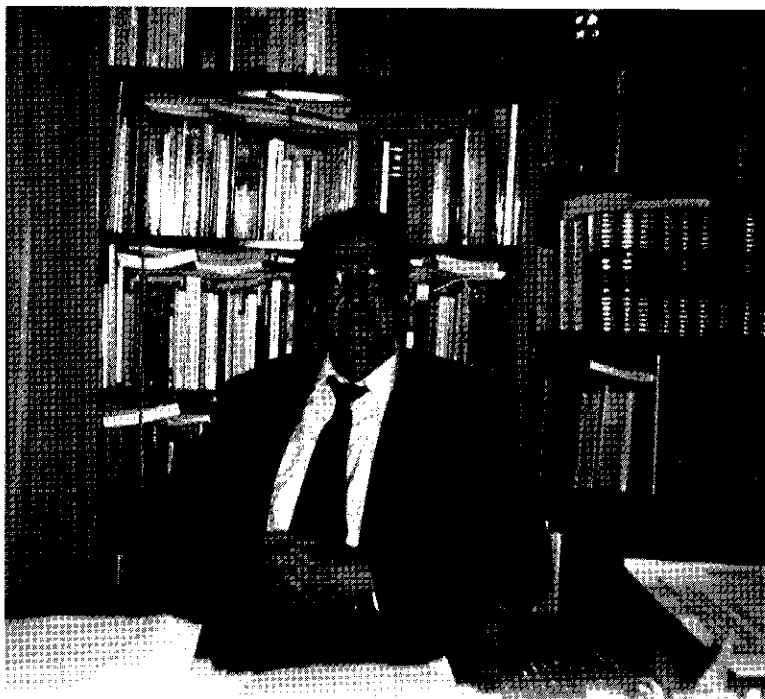
— Por otra parte, creo que el amor es irracional. Uno cuando se enamora, aunque te digan que tu pareja no te conviene por diferentes motivos, no haces caso porque estás enamorado y el amor es irracional.

— Es fisiológico, orgánico, es social, es cultural. Creo que al amor

no se le puede clasificar de irracional. Yo creo que no hay irracionalidad en el amor, si no que hay arracionalidad. La irracionalidad es una función-interpretación de las cosas para darle una explicación necesaria. En el amor la explicación no es necesaria. Es difícil, por lo tanto no se busca explicación. No le puedes dar explicación porque no tiene duda, porque no tienes dudas. Con esa misma lógica, por ejemplo, no puedes explicar por qué te gusta el color blanco más que el color celeste.

— José de la Riva Agüero y Osma, que defendía el mestizaje, tenía un antepasado araucano, según César Pacheco Vélez en un prólogo de una de las obras de Riva Agüero.

— La sangre no significa nada. Lo importante es el símbolo de la sangre. Porque indudablemente cualquier raza tiene las mismas capacidades, si el cerebro es normal. Étnica, moral e intelectualmente no hay ninguna diferencia. El aspecto físico es otra cosa. Entonces el concepto raza viene a ser un concepto cultural.



Fernando Silva Santisteban en su amplia biblioteca.

— Un asunto que quisiera decir es que la mayoría de los peruanos, los más connotados, los más notables de la República, no conocen ni han conocido lenguas andinas, y lo curioso es que los historiadores peruanos —llámensen Riva Agüero, que era limeño, Basadre, que era tacneño, etc.— no hablaban ni quechua ni aimara, siendo lenguas oficiales. Pero si a un historiador se le ocurriese hacer la historia de Japón, de la India, o de Grecia Antigua, y no es griego ni japonés para estudiar la historia tendría que aprender esas lenguas, lo que no ocurrió con nosotros para escribir nuestra propia historia.

— Porque nunca se sabe la historia desde adentro. Estamos escribiendo para afuera, el egocentrismo ha creado y nos ha confundido tanto que escribimos de nuestra historia en términos occidentales, como el Inca Garcilaso de la Vega. Escribe en español con valores religiosos occidentales, inclusive quejándose, con una interpretación hispana a pesar que habla quechua. Y nunca habló quechua en términos del pueblo.

— ¿Existe la cultura peruana?

— No existe la cultura peruana. No existe ni la sociedad peruana, ni la nación peruana. Es una identidad geográficamente y políticamente limitada. Como Estado se sabe que conviven grupos, sectores, clases, entre los cuales no hay mayor relación.

— Y el Estado, ¿sí es peruano?

— Sí es peruano. Pero es una consumación y la patria es el sentido de pertenencia, de ascendencia del padre. Patria proviene de paternidad. Términos generales donde están integrados los huesos de sus padres, sus antecesores.

– *En la sociedad peruana hay muchas naciones.*

– *Sociedades en el Perú. El concepto de nación es un concepto étnico. En el Perú no hay nación. Inclusive lo declara la Constitución. Tú eres étnico, y tú eres cultural en general. El artículo 2º lo señala: País es un criterio geográfico. País como territorio peruano, que está el aspecto político. Patria es un criterio emotivo. Y población es un criterio genérico, sin discriminar.*

– *¿Parecería un pecado expresar que en nuestra patria, los áshanikas, shipibos, etc., son colonias del Estado peruano?*

– *No se podría decir que son colonias. Porque el concepto de colonia significa una dominación del Estado con su representante en cada lugar. O con su organización en ese lugar. Ni siquiera es organización. Son dominios, simplemente parte del Estado peruano. El Estado sólo se proyecta como dominación, y en función de los límites del Perú. Pero, inclusive, el tremendo vacío de justicia y de poder que existen, no lo integran como nación.*

– *¿Y los aimaras son parte del Estado peruano y del Estado boliviano?*

– *Son etnias, son macroetnias.*

– *Se confunde siempre la raza con el Estado, y la sociedad y la nación con la república.*

– *Se confunde cuando no la definen en el Perú. La Constitución misma confunde el Estado con la nación y la república.*

– *¿Qué son los quechuas y los aimaras con relación al Perú?*

– *Son grupos étnicos que están ligados, que coexisten con los demás en un territorio determinado por el Estado.*

– *Suiza está constituida por etnias alemanas, francesas, helvéticas e italianas. ¿Qué une a todas ellas?*

– *Tienen relación económica. La política simplemente es un nombre. Es la organización de una sociedad que va por encima del parentesco, incluye prácticamente todos los individuos que están dentro del espacio geográfico que es el Estado o dominio del Estado. El Estado no existe, es simplemente una forma de organización política de las unidades complejas. De todas maneras, lo que existe son etnias que están formando parte de un Estado. Dentro de estas etnias nadie tiene niveles económicos, sustancialmente diferentes. En Suiza sí hay niveles económicos y entiendo su tradición porque, además, cada uno de ellos tiene características distintas que se han separado y les gusta mantener sus peculiaridades, porque en algún momento van a mantener características como una nación. Es una macroetnia que tiene conciencia de sus diferencias. Por ejemplo, los Estados Unidos de América, como su nombre lo indica, son varios Estados. Los Estados Unidos constituyen una nación con varios Estados, una nación multiestatal. Los chicanos, los louisianos de origen francés o los habitantes de Florida de origen hispano, están más identificados con la nación. Un chicano sólo es marginado en un estado mayor, pero en Nuevo México un chicano o un puertorriqueño no es marginado. Se van a formar nuevas naciones o nuevas etnias, con los chicanos, puertorriqueños y cubanos, nacidos en Estados Unidos. Los negros se multiplican, generalmente, pero no se*

mezclan, la cosa ahí es más compleja porque no la puedes encuadrar tan fácilmente.

– *Hay varias etnias en Inglaterra y sin embargo es un país. Un escocés, un irlandés no quiere ser inglés. Es como el caso de España que tiene varias naciones como la vasca, la catalana, la gallega, la asturiana, la andaluza. En España hay varias naciones, algunas que se quieren independizar porque no están conformes con pertenecer a España, por una sencilla razón de que los vascos y los catalanes, por ejemplo, tienen más recursos y producen mucho más. Por otra parte, los yugoslavos se han dividido y allí hay varias etnias.*

– *Hay un libro que interpreta bastante bien este fenómeno del mundo actual que es Shock de civilizaciones de Hakuntong.*

– *El problema actual ya no es simplemente de luchas entre culturas distintas. Se están produciendo enfrentamientos étnicos, el problema del mundo actual es ese.*

– *Es una confusión tremenda entre lo global y lo nacional, es que el problema de la identidad es muy complejo. Tú te identificas con las cosas que tienen interés para ti, no te identificas con todo. La única forma que te identificas es identificándote económicamente cuando hay interés económico, cuando tú dependes del otro. Hay otro fenómeno curioso: en Occidente hay nuevas características como el individualismo. La educación es para formar al hombre. El hombre es la base del entendimiento humano, social. Entonces el desarrollo del hombre es en función de sus expectativas, de su naturaleza, de sus cualidades. En el resto de la cultura del mundo no es así, no es el individuo importante. La importancia es el grupo, es la sociedad, y allí surge el concepto del capitalismo, el socialismo y el comunismo. Un individuo que puede obtener un capital ilimitado como el caso del señor Bill Gates, que tiene 50 mil millones de dólares, que es más que el presupuesto de la república del Perú, dos veces más entonces. La sociedad no existiría sin el individuo, definitivamente, pero de lo que se trata es que el individuo sea parte, fragmento, tiene que estar estructurado. La estructura es la forma como están articuladas las cosas, las partes, no es la suma de partes. El hombre no es la suma de las orejas, de los dedos; sus partes están articuladas, eso también sucede con la sociedad. Como los individuos están articulados dentro de pequeños grupos, y un grupo dentro de otro grupo,*

*para que funcione. Pero es muy difícil. Teóricamente podría ser así, pero es complicado. Dios sería para los no creyentes el Estado; la sociedad es el programa; el individuo, el objeto final. Es una antología sociológica que ha hecho girar al mundo hace miles de siglos. Existe una antología dentro de esta cibernética actual, en una máquina cibernética o en un procesador. Ahí hay unidad: el ship, los circuitos, el disco duro. Entonces, creo que el individuo, la sociedad, y la cultura forman una trilogía. Entonces, la trilogía en el presente humano está presente, es constante. Tres no es igual que dos porque dos está partido, tres es un elemento fundamental. Este es el modelo en el cual podemos formar un país. El individuo no es superior a la cultura, como se afirmó en la Constitución pasada.*



*José Felipe Valencia-Arenas dialogó con el Dr. Silva Santisteban*

Carlos Ribotty dirigiendo  
a uno de sus actores,  
en obra de Pirandello.  
(Foto: Roberto  
Randazzo)



*Sandro Chiri Jaime*

## «EL ENTRENAMIENTO Y LA TÉCNICA SALVARÁN EL ARTE DEL ACTOR»

(Entrevista con Carlos Riboty)

---

De paso por Lima, el actor y director teatral peruano Carlos Riboty, quien conduce una experiencia de teatro «grotowskiano» en Palermo (Italia) y prepara el «Proyecto Internacional Teatral Pirandello» con el auspicio de la Embajada de Italia y la Universidad San Agustín, con etapas en Sicilia, Arequipa y Lima, conversó con nuestra revista.

—Tengo una duda y quizás puedas ayudarme, ¿qué sabe un actor peruano de la historia del teatro en el Perú o en Latinoamérica?

—Creo que un actor peruano, joven o maduro, sabe poco o casi nada de su historia pasada o reciente. Si bien la culpa puede recaer en su poca preocupación o en la pésima formación de la escuela que haya frecuentado, es cierto que la culpa recae también sobre los estudiosos o historiadores del teatro nacional o de la literatura, vista la condena del arte dramático de ser considerado siempre furgón de cola de la narrativa y de la poesía. Excepciones a la regla han habido, como el crítico Hugo Salazar del Alcázar, arrancado de nuestro lado por una muerte absurda, ¿a dónde hubiera llegado con su particular visión de nuestro teatro? Una prueba la escribió en el tomo III de *Escenarios de dos Mundos: Inventario Teatral de Iberoamérica*, editado por el Centro de Documentación Teatral de España, tal vez el mejor ensayo sobre nuestra modernidad teatral. Ahora, material sobre el teatro mundial, casi siempre con orientación eurocentrista, lo puedes conseguir pero, de nuestras raíces teatrales ¿qué diablos se sabe? Si uno se pregunta sobre los arquetipos o modelos teatrales que aparecen sin esfuerzo uno se encuentra en la mayor desolación y es que si te pones a pensar: ¿existió o no un teatro incaico o prehispánico? Más allá de sus ritos pacíficos, sacrificios sangrientos o de sus celebraciones con música y bailes, es una certeza que lo que conocemos como teatro no apareció en nuestro período imperial. *Ollantay* es una tragedia contada por un indio y transcrita en quechua por un monje en el peor estilo de las obras de capa y espada. Allá los que quieran ver en ésta rezagos de un neolítico teatro indígena. En el siglo XVI, quizá la más importante manifestación teatral haya sido la de los teatros evangelizadores de los primeros jesuitas, dominicanos, franciscanos, oscurecidos luego por el genocidio conquistador. Y es que en esas obras, hechas con devoción, con participación de los indígenas, y que tuvieron que ser prohibidas porque según las autoridades coloniales los indios escondían sus creencias detrás del velo cristiano, tendrán que ser algún día revalorizadas como el primer

esfuerzo teatral-pedagógico en América. En el siglo XVII, en pleno Barroco, Lima tuvo el privilegio de fundar el primer Corral de Comedias pero la desgracia de no contar, como en México, con un Juan Ruiz de Alarcón o una Sor Juana Inés de la Cruz. En el XVIII, según un investigador: «la actividad teatral limeña pasa por un estado de indigencia y desaliño total». Hay que llegar al XIX para enterarnos de que existen un Felipe Pardo y Aliaga, aristocratizante dramaturgo, y un Manuel Ascencio Segura, criollo y popular. Serán las primeras décadas del siglo XX, que con su explosión de modernidad, teorías psicoanalíticas y existenciales, vanguardias y extremismos de derechas e izquierdas, las que ven avanzar un teatro limeño-peruano pero jamás a los increíbles desarrollos del teatro argentino o mexicano, por ejemplo. Comienzan a resonar y ponerse en escena Lorca, Ibsen, O'Neill, Brecht, difícilmente autores peruanos o latinoamericanos. La innovación es, como se ve, a partir de los dramaturgos. Se crean las escuelas del TUC, la ENAD, el Teatro Nacional y, sobre todo, a fines de los años 60 aparecen ya los primeros grupos que abominan dramaturgo y texto, comienza la hegemonía del director y se apoyan en la creación colectiva. Aparecen, a inicios de los 70, al lado de grupos de teatro comercial o de aficionados, dos grupos cardinales: Cuatrotablas y Yuyachkani; Sara Joffré inventa la Muestra de Teatro Peruano con el afán de promover la dramaturgia peruana, se consolidan los teatro universitarios como fuente de creación y de agitación. Esta historia reciente es tan rica que debería analizarse con un rigor científico, pero no tenemos ni críticos a la altura ni teatólogos capaces de hacerlo. Habrá pues que esperar una historia contemporánea del teatro peruano y que sea incluso enseñada en los colegios y universidades. Historia que ha hecho mucho más por la escena peruana que en los cuatro siglos precedentes. Que sirva esto para rendirle honores a ALAT (Alfonso La Torre), hoy olvidado y enfermo, quien escribió sin proponérselo el libro más importante de la crítica peruana: una recopilación de sus críticas periodísticas editada por la Joffré y su Homero Teatro de Grillos, y que salva del anonimato infinidad de montajes de esas

décadas. ALAT, crítico mordaz del naciente nuevo teatro, luego tuvo el coraje de abrirse a la gente del movimiento de teatro peruano e integrarse con su voz discordante a los talleres y seminarios que organizábamos.

— Y Riboty, ¿cómo se inserta en este casi desconocido y enredado tejido del teatro peruano contemporáneo?

— De pura casualidad. Sin vocación precoz ni cultura previa. Trabajaba como asistente de leguleyo en la UNI y un amigo, el arquitecto Filiberto Ramírez García, fresco de su retorno de España y a la época director del Teatro Experimental de la UNI, me invita a reemplazar a un actor-estudiante. Estaban por viajar a la Muestra de Teatro Peruano en Cerro de Pasco del 81. Mi afán aventurero no se equivocó, acepté y sin saber nada de actuación me encontré en medio de 400 actores, directores, dramaturgos y críticos de todo el país. El orgasmo me duró una semana. No sólo conocí a personas extraordinarias sino que vi montajes estupendos. Decidí, a mi primer contacto,

que yo iba a hacer teatro. Al ver el grupo «La Silla», que dirigía el ex-Cuatrotablas Ricardo Santa Cruz, con un espectáculo tenso, difícil, muscular e incomprensible, decidí además que ése era el teatro que yo quería hacer. Como los «Yuyas» no asistieron (sólo conocí al actor Julián Vargas que nos levantó la moral luego de la terrible paliza que nos dieron en esos foros irrepetibles que se hacían después de las obras), decidí ir a las fuentes. Ver a Cuatrotablas y a Yuyachkani era una obligación ineludible. Enganchado ya por el teatro propuse desembarazarnos de Filiberto y contratar al actor Antonio Aguinaga para relanzar el TUNI

y nos ayudara a llegar a ser actores en serio. De Cerro de Pasco te cuento además una anécdota sentimental: la pasión indescriptible que sentí al ver actuar a Yadi Collazos con el grupo «Setiembre» con la dirección de Walter Ventosilla (que por entonces estudiaba Literatura en San Marcos), tanta pasión por esos personajes andinos que ella encarnaba y que terminada la función corrí a los vestuarios a declararle no sé qué amores y humores. Todo esto me sucedía cuando tenía poco más de 20 años, acababa de nacer mi hijo Luciano y me dirigía sin cuestionamientos sociales, políticos y mucho menos artísticos a una carrera de clase media que hubiera debido justificar mi paso por la tierra: la de convertirme en un abogado de prestigio. Sí, ya lo puedo decir sin sombras negras: el teatro me salvó la vida.

— Sí, pero ¿cuál teatro? Además de este muestreo de grupos, ¿escuchaste hablar de Stanislawski, Grotowski, Barba, Artaud, Santiago García, Boal, Dragún? ¿Descubriste o no a Cuatrotablas y a Yuyachkani? ¿Qué otros cambios produjeron en ti esos descubrimientos?

— Quise saber, antes que nada, qué había sido el TUNI. Gonzalo Rivero, por entonces actor de Yuyachkani y ex-actor del TUNI, me habló de un pasado de gloria y descubrí, leyendo archivos en la abandonada biblioteca de lo que era Proyección Social, que la UNI había tenido a fines de los 60 e inicios de los 70 un director teatral llamado Atahualpa del Cioppo, uruguayo, director del grupo «El Galpón», que vivía en el exilio y era un maestro de reconocida trayectoria. ¿A quién en la UNI, universidad que forma ingenieros, se le ocurrió esto? Supe que en ese gran movimiento que alentó Velasco Alvarado estaba metido el rector Santiago Agurto, quien contrató como director de cultura al crítico José Miguel Oviedo (que fue el que trajo a Del Cioppo); que contrató a Emilio Adolfo Westphalen para que publicase *Amaru*, una de las mejores revistas literarias latinoamericanas, y todo eso lo supe en esos papeles dispersos, en esos libros maravillosos que se marchitaban en un sótano de la UNI. Rescaté parte de aquel material y me puse a añorar esas épocas que debieron ser maravillosas. El inicio de los 80 no me auguraba nada bueno y Sendero estaba por debutar en Lima. Fue en uno de esos números de *Amaru* que leí por primera vez sobre Grotowski. Las propuestas del rebelde del teatro contemporáneo me dejaron sin aliento. Paralelamente surgía la necesidad de conocer a Mario Delgado, director de Cuatrotablas y a Miguel Rubio, de Yuyachkani. Me dijeron que uno encarnaba la línea de Grotowski sazónada con la de Eugenio Barba y que el otro, con rollo político y popular, se acercaba a los planteamientos de Santiago García de «La

Candelaria», de Bogotá y al espíritu de la Corporación Colombiana de Teatro. Los «Yuyas» ensayaban en un salón del Sindicato de Actores, lo que sería su obra más famosa: *Los músicos ambulantes*. Pero yo quería ver su teatro campesino, su teatro político, digamos, y en la Muestra de Tacna del 82 finalmente vi *Allpa Rayku*. Un clásico del nuevo teatro peruano. Esta creación colectiva confirmaba sus antecedentes: un excelente montaje grupal donde los actores, además de recitar, cantaban, tocaban y bailaban, y encima, la fama de combatientes de izquierda. En la otra orilla, Mario Delgado, estrenaba *Oh menaje a los poetas*, desconexos monólogos que me inquietaron por varios días, ¿qué había detrás de aquellos actores tan bien preparados y con una aureola especial y distante? Estaban Carlos Cueva, Pilar Núñez, José Carlos Urteaga. Luego seguí su retrospectiva *En la montaña, un árbol*, que me mostró la real valía de este grupo. Vi sus antiguos montajes, vi a sus actores históricos, supe que habían organizado un

encuentro en Ayacucho nada menos con el Odin Teatret de Dinamarca, el legendario grupo dirigido por Barba, maestro italiano que publicaba mucho. Empecé a leer sus escritos, sus arengas, sus manifiestos, nuevamente quedé fascinado. Este era el teatro que andaba buscando, pero pensaba que había que agregarle una carga de «compromiso político», que el Perú y su masa de ignorantes, bla, bla... Es así que formo la Célula del Teatro Político de la UNI, con el fin de equilibrar técnica y compromiso. Quería provocar, ser el más duro, la conciencia de no sé quiénes. Y aún no era ni siquiera un

actor. Ah, la juventud, las cosas que te hace hacer. Ambos grupos viajaban seguidos a la mítica Europa, estaban por comprarse sus respectivas casas-teatro y estaban forjando a su manera su presencia en los 80. Yo debuto en la creación y en la dirección con *Joven manual de historias viejas*, mi poético teatro subversivo con el que asisto a la Muestra del Cusco. El hecho de seguir a estos dos grupos que sumados al de Raíces, de Santa Cruz, al de Maguey, de Willy Pinto, al de Alondra, al de Magia, al del Teatro del Sol, al de Ensayo, al de la Gran Marcha de Comas, dirigido por Juanito Ayala, fueron ya una escuela de teatro para mí que era autodidacta. Además comienza el auge de los Festivales Internacionales encabezados por el FIT de Cádiz, dirigido por el español Juan Margallo y que ayudó una barbaridad al teatro latinoamericano para conocernos y encontrarnos más seguido. Empezó a circular un gran número de revistas especializadas: *Máscara*, *Conjunto*, *El público*, *Primer acto...* y luego vino Eugenio Barba, ya un poco en desuso en Europa, y sentenció: «Es en el Perú donde he encontrado el más importante movimiento de Teatro Independiente». Y yo, con Fernando Fernández éramos los primeros dirigentes del Motín. Pero, si era para no creerlo. Así que me volqué a la labor de preparar mejor a mis actores, a recorrer universidades, actos políticos-culturales, pueblos jóvenes, provincias, hasta que, en 1987, Yuyachkani marca un hito: organiza el I Taller Nacional de Teatro, un laboratorio físico y de intercambio de técnicas e ideas hasta ahora inigualado, y donde pude, por primera vez, entrar en contacto «desde adentro» con el trabajo del maestro Ricardo Santa Cruz. Vi encarnados en este director ciertos principios señalados por Jerzy Grotowski en su único libro, que una suma de artículos y conferencias: *Propongo un teatro pobre*. Grotowski acaba de morir y cuando se me pregunta por qué nadie ha seguido su trabajo, digo que Grotowski no hubiera podido formular ni encontrar nada sin sus magníficos actores; era pues el grupo que lo empujaba a descubrimientos cada vez más sorprendentes. Luego, la rigurosidad con la que estudió el legado de Stanislawski y la mirada atenta al teatro oriental lo hicieron único. Y lo fundamental, la incorporación al nuevo teatro del entrenamiento físico y vocal y una extenuante relación psicológica con sus actores. «Un teatro es pobre, decía, cuando despojado de todo artificio quedan solamente actor y espectador, la esencia de todo teatro». Yo creo que el actor se debe nutrir de locura, poesía, técnica, rigor, experimentación, pero sobre todo locura. Locura para inventar, para ser un creador y no un simple intérprete, con coraje para no caer en el «putanesco» encanto de un teatro vacío y superficial.



Carlos Riboty en escena (Foto: Roberto Randazzo)

— Técnica y locura, los dos polos que se atraen y se repelen. Si bien son vigentes estas palabras, en los tiempos que corren, ¿los jóvenes actores las escuchan?

— Para trascender y aplicar tus hallazgos necesitas un grupo de actores y ya nadie se juega la vida en esto. Además, tienes que mantener tú mismo tu propio teatro, poner de tu bolsillo. Es mucho más fácil hacer teatro con fórmulas y recetas, rápidamente. No hay tiempo para investigaciones estériles, se debe sobrevivir, hay que ganar plata, los actores tenemos un precio y somos capaces de rebajarlo con tal de trabajar. Es una situación miserable la que nos toca vivir. Envilecidos como estamos es difícil hacer algo extraordinario. Y esto sucede tanto en Europa como en Latinoamérica. Mira cómo acabó Grotowski: luego de deambular por universidades americanas fue acogido por la municipalidad de Pontedera, cerca de Pisa, donde se creó el Centro Mundial Grotowski, que ahora ha quedado en manos de Thomas Richards, su delfín americano y en donde se trabaja con un rigor inusitado, pero ya no hacen espectáculos y muestran a pocas personas el desarrollo de su laboratorio. Tuve la suerte de asistir con mis actores a uno de estos encuentros. Era casi surreal estar allí, pero ¿qué sentido tiene acumular una gran cantidad de información y llevar a cabo experimentos si luego quedarán dentro de un recinto cerrado? Yo, que sigo en lo esencial el legado de Grotowski (del «primer Grotowski», el del *Teatr Laboratorium*), creo que hay que continuar creando, mostrando, haciendo talleres, formando o deformando actores, demostrando a los jóvenes que hay otra forma y otro fondo de hacer teatro.

— ¿No es contradictorio que en plena crisis de los 80 haya habido tal auge de este nuevo teatro peruano, y que ahora, en medio de esta super crisis de fin de milenio, no pase nada excepcional?

— La «generación perdida», la «década sangrienta» fue la de los 80. Vivíamos bajo condiciones terribles, con políticos fantoches, masas de pobres que cercaban Lima, la clase media empobreciéndose hasta la injuria y Sendero y los militares, culpables e inocentes jugando a la guerrita y que costó un número aún ignorado de muertos y desaparecidos. En medio de este alboroto, me tocó crecer artísticamente. Pasó todo tan rápido: descubrir la poesía, los museos, los pueblos jóvenes, las provincias y en medio de este cargamontón me ayudó mucho encontrar a Gina Beretta, actriz de Raíces y luego a Sara Joffré con quien monté el primer Vallejo teatral: *Los hermanos Colacho*, y organizamos la I Muestra de Teatro Universitario en San Marcos. No sé cómo pude resistir el ritmo endemoniado de esas épocas. No tengo muy claro cómo pudo darse ese paso gigantesco del al teatro. Hay que completar los estudios parciales que se han hecho sobre esa década teatral. Como sea, para mí fueron diez años de furor hasta que...

— Tuviste que irte con tu música a otra parte...

— Al Uruguay, exactamente; viajé en el 89 con mi bagaje teatral aprendido en el Perú a vivir exclusivamente del teatro en un sitio desconocido, pero pacífico. Tuve un hermoso encuentro con el Teatro de la Comuna, de Montevideo durante un año. Luego nos vinimos a la Muestra de Cajamarca en el 90, para despedirme de ellos y del Perú. Había decidido irme a vivir a Italia con mi compañera Giovanna Minardi, investigadora literaria, experta en Julio Ramón Ribeyro y allá empezó otra historia.

— ¿Cómo te recibió Sicilia o Palermo para ser más precisos?

— Tuve que adecuarme a una serie de códigos a los que no estaba habituado, mi relación con la gente era tirante, era demasiado violento y eso espantaba a los actores que se acercaban a mí. Hice una experiencia con jóvenes sicilianos en una iglesia ocupada; luego trabajé otros dos años con mis espectáculos unipersonales y me puse a viajar por países y festivales, hasta que me cansé de estar solo y en el 95 me inventé el proyecto *El actor nómada*, con etapas en Montevideo, Palermo y Lima. El pretexto del taller fue *El príncipe constante*, de Pedro Calderón de la Barca que era además la obra emblemática del Teatro Laboratorio Polaco. En Lima, en el 96, con

mis actores italianos y los chicos del TUC descubrí la clave de lo que después han sido mis últimos espectáculos y que me dejan en paz el corazón. Tú viste el resultado del Taller y compartirás conmigo que este tipo de teatro ya no lo hace nadie en el Perú. Ahora, tengo una linda Casa-Teatro donde pasan muchos actores y actrices a probarse y a confrontarse conmigo.

— ¿Y qué te traes entre manos, esta vez? ¿Proyectos, laboratorios, espectáculos?

— Hace un par de años le propuse al exdirector del Instituto Italiano de Cultura de Lima, Anacleto Massari, un intercambio con el grupo que actualmente dirijo en Palermo: la Oficina Universitaria di Teatro, ligado a la Facultad de Letras de la Universidad de Palermo, donde además trabajo como docente. Entonces quería hacer un taller en Cajamarca sobre los



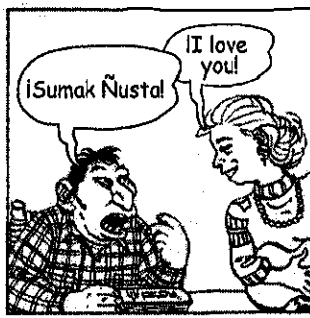
Performance de Ribotty (Foto: Roberto Randazzo)

Incas, tema que me obsesiona por su velo de misterio y origen de nuestro feroz racismo y violencia, pero no aceptó la propuesta. Esta vez vuelvo al ataque robustecido por un convenio existente entre mi universidad y la de San Agustín de Arequipa, y la amistad que nos liga con el actual alcalde de esa ciudad. Quiero hacer un taller sobre *Los gigantes de la montaña*, una obra que Pirandello, dramaturgo siciliano, ganador del Premio Nobel de Literatura, dejó incompleta a raíz de su muerte. Yo vendré con mis actores sicilianos con una puesta en escena sobre *La Sagra del Signore delle navi*, texto pirandelliano desconocido en el Perú. Para el taller de Arequipa convocaré a 20 actores

jóvenes de todo el Perú, de 18 a 25 años. Le he pedido apoyo a la Embajada de Italia en el Perú, en la representación del Secretario Marco Tornetta, para que el próximo año, en agosto y setiembre, nos encerremos mes y medio y luego mostremos los frutos de nuestro trabajo. Al terminar el taller invitaré a un actor peruano para que visite nuestra Casa-Teatro en Palermo. La cosa es clara, con o sin dinero regreso al Perú a hacer un taller donde espero involucrar también a pintores, fotógrafos y operadores de video. Tengo una fe tremenda de que todo va a ir de maravilla.

— Para terminar, ¿qué has visto en tu última estancia en Lima o provincias?

— Poco teatro y malo, muchas improvisaciones, un retroceso, un vagar sin rumbo. Una pieza promocionada como el «elenco de las estrellas» y que montaba una obra sobre Frida Kahlo era un himno al desconcierto, a la falta de invención, una total ausencia de «verdad escénica», que reclamaba Stanislavski. Pero el teatro estaba lleno y la gente me parece salía encantada. Los jóvenes actores que se acercan al teatro llevan esculpida en la cabeza la idea de que la televisión los puede salvar, por lo tanto, a prepararse para los castings, para las telenovelas, para aceptar cualquier papel sin opción a elegir, para acatar cualquier indicación del más ignorante de los directores; se ha caído la idea del grupo, pues. A los maduros actores y directores de mi generación los vi tratando de salvarse de la hecatombe de vivir del teatro en Lima. Dispuestos a hacer lo que sea. A los viejos actores de antaño, los vi relegados a papeluchos de extras o rellenos. Claro, hay estrellas: Alberto Isola, primer actor del teatro peruano, Pataclau, el teatro que gana y cobra, y luego los tantos Meirs, Maguilles, Del Solares y otras caritas bonitas de la blanca burguesía limeña que se creen actores por haber hecho media película, una obrilla teatral y algunas telenovelas. He visto también a Mario Delgado, dolido después de una experiencia negativa al organizar el Reencuentro Ayacucho 98, desesperado por la ingratitud y los ataques a mansalva; lo visité en su semiderruida casa teatro de Barranco, triste pero con la esperanza de levantarse y construir una escuela digna del pasado de Cuatrotablas. A un teatrero que deberían darle una pensión vitalicia por su aporte al teatro peruano. Visité a Miguel Rubio, tratando de que el barco Yuyaschkani siga a flote. Me invitó a ver un ensayo privado. Con parte de su grupo vuelve a sus raíces andinas en un espectáculo ornamentado de una rica imaginaria de pintura cusqueña, con actores ya cuajados, en condiciones extremadamente difíciles. Ambos grupos se aprestan a celebrar sus treinta años ¿Quién podrá salvarlos de la ruina?, ¿el Estado, el marketing, la colecta pública? No veo salidas.



Miguel Paz Varías

## SOUVENIR CUSQUEÑO

«Y usted amiga turista, que se enamorará rápidamente de un brichero al descubrir en el lecho a un bárbaro latino que supera ampliamente las técnicas del Kamasutra, no le pregunte por su pasado ni nada por el estilo, sino cátese sin condiciones y lléveselo a su país» (1).

El brichero es un personaje típicamente cusqueño que ha sido engendrado por el turismo. El flujo permanente de mujeres extranjeras al Cusco, ha propiciado la aparición de estos individuos que han ido adiestrándose en la cacería de ellas. Poco a poco fue acuñándose el término que designa tanto a la persona cuanto a su actividad: brichero, brichar, brichando, etc. No es un término propio del castellano o español americano. Proviene de la palabra inglesa bridge que significa puente, como también 'tender un puente sobre', y eso es justamente lo que el brichero se propone: establecer puente con el resto del mundo a través de las gringas. «Porque —como dice Chanove— los bricheros son peruanos de exportación» (2).

El brichero de carne y hueso con toda propiedad ha ingresado al mundo de la literatura en obras pioneras que confiamos continuarán editándose o motivando nuevas publicaciones, pues el universo ficcional en que se desenvuelve el souvenir cusqueño aún está empezando a manifestarse.

Cazador de gringas, libro de Mario Guevara, tiene como personaje a un tipo consciente de su oficio, a un profesional dedicado al asedio de las turistas, por lo tanto reúne condiciones que lo acreditan. Él sabe cómo la gente lo observa y lo cataloga: «...la gente nos ve como hicho raro. Cuando camino por la calle bien aparrado de una gringa, al instante percibo miradas que dicen: 'feo y enano y con una gringa mamacita'» (p. 97).

El brichero considera su oficio como cualquier otro, por lo tanto se encuentra sujeto, como todo en la vida, a sus altas y bajas. De seguido, nos cuenta el cazador-personaje que ya lleva diez años en el oficio y su primera gringuita fue una sudafricana «un sueño de mujer» de la que se templó y la persiguió hasta Corumbá, en Brasil, donde se le acabaron los soles y tuvo que regresar tirando dedo, la inexperiencia lo hizo perder los papeles, pero al cabo de diez años en la carda, esto es, en el oficio, ha conocido una cantidad suficiente de mujeres que le permite mayor destreza en su comportamiento con ellas.

Continúa su relato refiriéndose a un interlocutor: «figúrese que se encuentra con una gringa neurótica y feminista que le transfiere sus problemas, ¿y qué me dice de las frías?, ¿conoció a una frígida?, ¿no conoció? Mejor no las conozca, porque ni un volcán en erupción las calienta. Ni qué hablar de las fumonas que sólo vienen al país a vacilarse con todo tipo de drogas. ¿Qué si yo fumo drogas? La verdad es que alguna vez lo hice, pero no gusto de ellas y no es mi estilo computar gringas por ese medio, aunque algunos bricheros lo hacen. También llegan las que buscan exóticas aventuras, porque en sus países andan tan mecanizadas que se olvidaron de esa palabrita llamada amor. Es por eso que gustan de nosotros los latinos y dicen que somos ardientes y cariñosos» (p. 98).

El brichero ofrece su amor, su cariño, su sexo, su alegría de vivir, a cambio de dinero y mantención por parte de las gringas. Así nos refiere lo siguiente: «Ahora el dinero no alcanza y eso me pasa desde que se marchó la

norteamericana con quien conviví durante meses. La gringa era cosa seria. Imagínese que se enamoró locamente de mí, al extremo que prometió enviarme el pasaje para visitarla. La experiencia me enseñó que de esas promesas sólo viven los tontos. Pero no me quejo de los meses que pasamos juntos. Tenía mujer que más parecía maniquí de feria comercial; habitación en un hotel céntrico y comida de lo mejor. Figúrese que mis bolsillos siempre aparecían con dinero y todo por darle a la gringa un poco de amor. Y pensar que con ese dinero me emborrachaba hasta quedar nublado, y ella, sumisa como toda esposa, me soportaba, ¿y sabe por qué? Si algo me reprochaba, pues se iba su *andean-lover*. Las gringas podrán decir muchas cosas de mí, pero nunca que no las hice felices» (pp. 99-100).

Este peruano de exportación o souvenir cusqueño camina en la vida siempre al gairete, dependiendo de la gringa que pueda llevarlo a un hotel o que se enamore de él y puedan compartir su *andean-lover*. El personaje narrado cuenta que no todo es felicidad en el oficio porque hay muchos bricheros que de tan mala vida envejecieron prematuramente, y ahora las gringas «no darían un puto dólar por ellos» (p. 101); también señala que hay mucha competencia: «En este oficio la competencia está al día: ahora cualquier aprendiz de brichero te gana por puesta de mano y eso jode porque las posibilidades de computar gringas se reducen a cero» (p. 100).

Como bien ha señalado Eduardo González Viaña en el prólogo a *Cazador de gringas*: «El brichero es una especie de 'indio profesional' cuyo atractivo radica en todo lo próximo que pueda estar al color local que le confiere exotismo y mucha suerte»; sin embargo, el indio profesional tiene que estar premunido de varias herramientas que faciliten sus conquistas y una de ellas es el idioma. Al referirse a uno de sus encuentros con una nórdica que habla español, el souvenir acota que: «De no haber sido en español hubiésemos dialogado en inglés, idioma que domino desde que me inicié en este oficio» (p. 101), refiere también que hacía días andaba como un cazador al acecho por lugares que frecuentan las gringas: plazoletas, cafetines, tabernas y complejos arqueológicos» (p. 100), e indica cómo capturó a su presa: «a esa gringuita la conocí en la taberna *Qhatuchay*. Apenas ingresé al local, la vi y me dije: 'así me la recomendó el médico'. Estaba sola en una de las mesas, mirando embobada el grupo de invidentes que interpretaban una canción andina» (pp. 98-99).

La gringuita era psicóloga y según ella esto la ayudaba a conocerse mejor y, consecuentemente, a los demás. «Me valí —señala el narrador personaje— de una vieja artimaña que siempre ha dado excelentes resultados: nuestro encuentro de ninguna manera fue casual, más bien estaba inmerso en el magnetismo que irradiaba la ciudad, posibilitando encuentros como el nuestro, y haciendo la salvedad de que hacía tiempo la conocí en sueños. Ella, sonriente, trató de explicarme sobre los sueños citando a Jung o Adler, pero le manifesté que como iniciado en la práctica del conocimiento del mundo andino, percibía de otra manera la realidad. Y no era la realidad simple que ve la mayoría de la gente, sino la realidad que está dentro de la misma realidad. Nada tenían que ver las intuiciones clínicas o psicoanalíticas, puesto que mi percepción provenía y se sustentaba en una creencia milenaria que

sólo se transfería a los elegidos. Ser elegido constituía haber pasado por diversas etapas de conocimiento, en las cuales el desapego por las cosas materiales es la principal cualidad» (p. 102).

Con los efectos propios de la noche, la cerveza y la conversación, además del baile, la gringa quedó convencida de que el encuentro era mágico a tal punto que afirmó ser la reencarnación de una *valkiria* que se había perdido en el tiempo. Salieron de la taberna cuando las mesas estaban vacías y los mozos comenzaban a limpiar el local. Se dirigieron a pernoctar en un *hostal*, y cuando el *brichero* comenzaba a desvestirla, la gringa estalló en gritos y llantos, despertando a la gente del *hostal* y apareciendo la policía. Así, aparentemente, concluye la historia. Sin embargo, muy pocos conocen la existencia de un nuevo seguro de vida, contra todo tipo de riesgo dentro o fuera del país de origen, que le da derecho a la agraviada —en este caso— a cobrar una fuerte suma de dinero por haber sido víctima de un intento de violación, debidamente comprobado, claro está. Hemos seguido las huellas del cazador de gringas donde vemos al personaje asediando a las turistas, conquistando, fracasando también, porque no todo es éxito en el oficio, sin embargo, queda la pregunta subyacente al personaje: ¿Quién es el *brichero*?, ¿de dónde proviene?, ¿cuál es su condición social?, y, sobre todo, ¿por qué ha elegido ese *modus vivendi* u *operandi* y no otro?

En la obra de Oswaldo Chanove, *Inca Trail* (3), se nos muestra a Tupi Velázquez, el «príncipe de los *bricheros*» (p. 74) donde encontramos otras claves que nos permitirán comprender algo más del personaje que nos ocupa. En la página 73 aparece oficialmente: Tupi Velázquez, una historia verdadera, donde el narrador hace ingresar al personaje valiéndose del lenguaje del rumor: «Dicen que Tupi Velázquez Sinchi Roca era el último Inca. De estatura inusualmente elevada entre los de su especie, se imponía con su manera expansiva de avanzar. Su cabellera, muy negra, le llegaba hasta la mitad de la espalda. En su rostro cortado a cuchillo, anidaban dos pequeños y brillantes ojos peligrosos que, por alguna razón, eliminaban fácilmente cualquier resistencia en el corazón de toda mujer nacida en el Primer Mundo. Sus pómulos altos eran de bronce; su nariz, recta, no aguileña, nos remitía no a la astucia sino a una extraña sensibilidad, tal vez a un dolor, a un punto vulnerable; pero esa presunción desaparecía rápidamente con el movimiento cruel y satisfecho de sus labios» (p. 74).

Este príncipe de los *bricheros* o *souvenir cusqueño*: «Podía exhibir una carrera repleta de satisfacciones. Había habitado París antes de soportar un invierno resplandeciente en Estocolmo. Su paso por los USA, desgraciadamente, no fue tan feliz, aunque consiguió visitar N.Y.».

¿Pero, qué veían en él las gringas? A un hombre que era capaz de tomarlas por la cintura y llevarlas bailando por toda la pista del *Enterprice*. A un verdadero peruano que se erguía como quien surge de entre los arbustos de la jungla original. «Eso veían las gringuitas y caían como moscas» (p. 75).

Chanove nos da una versión del *brichero*, y la historia verdadera de Tupi en el *Enterprice* en varias facetas. La primera está en el halo del rumor que se expresa en la frase: «la gente dice»; luego, presenta su *curriculum vitae* y su retrato atractivo para las ojos de las gringas, para continuar mostrando otros aspectos del personaje: 'paquetero' o 'pasero'; es decir, vendedor de droga. Finalmente, Tupi no es ni más ni menos que un charlatán, cuyo final es trágico.

Tupi abastecía a Manuel, cantinero del *Enterprice*, que era adicto al clorhidrato de cocaína. El vínculo entre ellos estaba enmarcado por el espa-

cio del *Enterprice* y la coca, porque en términos de amistad no había nada entre ellos, a tal punto que Manuel trataba de usted a Tupi. Por esas vueltas que trae la convivencia, en una ocasión tuvieron una disputa porque Tupi quería intimar con una asidua visitante del *Enterprice*, Alias, una chica que bailaba muy bien, pero que se resistía a los asedios del *brichero*, razón por la que Manuel salió en su defensa, de resultas que Tupi golpeó a Manuel y se ausentó del bar por varios días, al cabo de los mismos retornó al *Enterprice*, pero esta vez para disculparse con Manuel por lo acontecido.

Esa noche salieron juntos con la finalidad de conocerse un poco más. De ese modo y previo 'paco de coca', en el departamento de Manuel el *souvenir* relató su verdadera historia, muy triste por cierto. Tupi había nacido en una comunidad campesina de ceja de selva, en el seno de un hogar pobrísimo, de donde pasó a una casa de familia y fue mejor criado y tratado, pero él recordaba aún las marcas de la pobreza, fue pastor de ovejas, y todos estos malos pasos le seguían pesando. Tiró que fugar de la casa en que lo criaron robándose una cantidad de dinero.

En Puno lo inició en el *brichismo* una gringa que le enseñó a bailar *rock*, y lo llevó a París donde tuvieron un hijo: Túpac. Estando en París, cierto día en el zoológico, frente a una jaula de camélidos americanos, una llama cruzó la jaula para posar a su lado. Para culminar el relato de su vida, Tupi le dijo a Manuel que había matado a un hombre, y que próximamente mataría a otro. Manuel se sintió tocado por las historias que le narró el *souvenir*, no sin antes de inhalar otra línea de cloro para calmar sus nervios.

En cierto momento de la historia de *Inca Trail*, Arturo, el dueño del *Enterprice*, se dio cuenta que Manuel miraba a Tupi de una forma extraña y a boca de jarro le dijo: «¡Ya sé! ¡Ese Tupi! ¿Qué te contó? El pendejo te contó la historia de su vida, rió Arturo regocijado. ¡La historia esa del zoológico de París! ¡Lo de las alpaquitas! Manuel no dijo nada. Bonito cuento ¿no? Debe haberlo leído en alguna parte, si es que sabe leer. A ti seguro que te ha contado la historia de que sus papás eran pastorcitos. Y que su familia sabe dónde se esconden las momias de Pachacútec y los otros. ¡Te contó que había matado a un gringo! ¿No es cierto? Al mierda le encanta confesar que un crudo se apareció un Viernes Santo con diez mil verdes para un pase, y que él se lo cargó. ¿No es cierto? Creo que incluso era uno que se apellidaba Kennedy. ¿Di que no? Dice que guarda como un recuerdo el pasaporte. A ese pobre diablo le fascinaría ser un verdadero *ganster*; el Lee Harvey Oswald del Tahuantinsuyo. Para concluir con la frase: «Una manera expeditiva de encontrarse a sí mismo es inventarse».

El *brichero*, *souvenir* o Tupi Velázquez tiene un final trágico, porque casi al final de la novela hacen una ruleta peruana, esto es, que los personajes empiezan a dispararse con una pistola cargada con un solo proyectil para disputarse a una prostituta, la Chinita. El disparo premiado le toca a Tupi quien pone la bala en el corazón de Gerardo. Hay un juicio y Tupi llega a la cárcel donde muere «en un confuso incidente entre reclusos» (p. 229).

El universo ficticio del *brichero* aún está en sus inicios. Tanto en *Cazador de gringas* como en *Inca Trail* retratan al personaje; en esta última, sin embargo, el personaje protagónico está mejor elaborado. En el libro de Mario Guevara se relata, a secas, las aventuras que un *brichero* suele tener. Tal vez, la «filosofía del *souvenir cusqueño*» puede resumirse en lo que dijo Tupi: «Habla nomás. Habla lo que te dé la gana. Y haz lo que quieras. Aquí todos los días empiezan de nuevo. El Cusco es una ciudad con una inmensa población de gente que existen sólo un día. Nunca nada importa». (p. 216).

## Notas

- (1) «Guía para turistas». En: *Cazador de gringas & otros cuentos* de Mario Guevara. Lima: Siete Culebras Editores, 1998, 2ª. ed.; p. 31.
- (2) Oswaldo Chanove *Inca Trail* Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1998; p. 99.
- (3) *Inca Trail* requiere en sí misma una lectura separada por tratarse de una novela con situaciones y personajes donde destaca el espacio del bar *Enterprice* recinto que acoge gente de todo el mundo. Ballan, beben, se drogan y hay personajes muy tipificados en su transcurso. La novela de Chanove muestra, además, al Cusco turístico: la ciudad, sus calles y plazas, museos, recovecos y bares, pero también las rutas a los sitios arqueológicos con los acontecimientos propios del viaje y la aventura. *Inca Trail* evoca un pequeño universo situado en el Cusco y ficcionado de tal manera por su autor que, francamente, deleita al lector.



Luis Alberto Castillo  
**EX-LIBRIS**

Carlos Rodríguez Saavedra et. al.  
**El Perú y España:  
un siglo de historia.**  
Lima: Pontificia Universidad Católica  
del Perú-Centro Cultural/ Agencia  
Española de Cooperación  
Internacional / Academia Nacional  
de Historia, 2000

El volumen reúne las ponencias de  
connotados intelectuales, presenta-  
das en el ciclo de conferencias titulado  
precisamente "El Perú y España: un  
siglo de historia", llevado a cabo en  
mayo de este año en el Centro Cul-  
tural de España.

Participan -por parte de España-  
las historiadoras Ascensión Martínez  
Riaza y Carmen Ruigómez Gómez,  
con las conferencias "El Perú  
y España. Relaciones político-  
institucionales" y "Las relaciones  
económicas entre España y el Perú  
en el siglo XX", respectivamente.

Por el Perú expusieron Luis Jaime  
Cisneros, "Tarea y destino de la  
Academia Peruana", Guillermo  
Lohmann Villena ("El Perú en la  
historiografía española"), José Agustín  
de la Puente ("Lo español y la identidad  
nacional"), Armando Niño Vélez ("El  
aporte español a la iglesia en el Perú"),  
Carlos Rodríguez Saavedra ("La  
escena, la plástica, el ruedo") y Juan  
Vicente Ugarte del Pino ("La imagen  
de España en el Perú").

El nivel de los expositores indica la  
importancia y el rigor académico de las  
disertaciones que se pueden apreciar  
en este interesante aporte editorial.

Carmen Luz Bejarano  
**Existencia en la  
poesía.**  
Lima: Carpe Diem Editora, 2000.

La poesía de Carmen Luz  
Bejarano (Arequipa, 1933) es un  
permanente canto a la vida a través  
de sus más diversas manifesta-  
ciones: como ternura, nostalgia,  
amor, dolor.

Palabra tersa, cálida; de  
expresión contenida y sugerente, la  
voz poética de Carmen Luz es  
testimonio pleno de emotividad y  
connotaciones vivenciales.

El libro *Existencia en poesía*  
recoge, precisamente, la obra  
poética de Bejarano, cuyo título  
inicial: *Abril en tejanía*, data de  
1961, y prosigue con *Giramor*  
(1961), *Aracanto* (1966), *Juan  
Angurria* (1972), *Furia de la arcilla*  
(1977), *Del amor y otros asuntos*  
(1984), *La dama del sosiego*  
(1991), entre otros poemarios.

El volumen se inicia con una  
prosa poética, donde leemos:  
«Devuelto a ti lo que de ti recibí: el  
amor, la poesía, el goce de los  
cuerpos, tus ojos que capturaban lo  
infinito mientras la arena resbalaba  
entre tus manos descascarando el  
tiempo. Te devuelto atardeceres  
plenos de lejana infancia y la fugaz  
memoria de los sueños. La alegría  
de ser unidad perfecta y también el  
dolor de ser para mañana un  
enjambre de insectos. ¡Si pudiera  
devolverte la vida!» («A Carlos»).

Luis Alberto Sánchez.  
**La literatura peruana.  
Tesis universitaria de  
1920.**  
Lima: Instituto Víctor Raúl Haya de  
la Torre, 2000.

Como parte del homenaje a Luis  
Alberto Sánchez (1900-1994), con  
motivo de conmemorarse este año el  
centenario de su nacimiento, acaba de  
aparecer este volumen, de indudable  
interés para los estudiosos de la  
literatura peruana.

Tras definir a la literatura colonial  
como una imitación servil de los  
escritores de esa época con  
respecto a la metrópoli europea,  
Sánchez reivindica la existencia de  
una literatura quechua o incaica, en  
la que se enraiza la verdadera  
identidad de la literatura peruana.

Sandro Chiri Jaime (Compilador)  
**Mujer, cultura y  
sociedad en América  
Latina (Vol. 2).**  
Lima: Fondo Editorial de la  
Universidad Nacional Mayor de  
San Marcos 2000.

Contando con el apoyo de la Red  
Túpac Amaru, que dirige el estudioso  
francés Roland Forgues, y en el  
marco del Programa de Formación  
Académica ALFA de la Comunidad  
Europea, cuya coordinación en la  
Universidad Nacional Mayor de San  
Marcos está a cargo de los poetas  
Hildebrando Pérez Grande y Sandro

Chiri Jaime; acaba de publicarse el  
segundo volumen de *Mujer, cultura  
y sociedad en América Latina*.

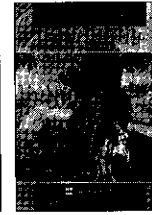
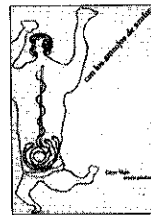
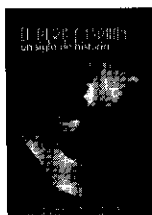
El libro contiene un conjunto de  
investigaciones en torno al tema  
«Lugar, representaciones, estatuto y  
rol de la mujer en la sociedad  
latinoamericana; su acceso a la  
educación y a la cultura».

Incluye los trabajos "Carolina  
Freire de Jaimes: La fundación del  
discurso crítico femenino en el  
Perú", de Esther Castañeda y  
Elizabeth Toguchi; "La poesía de  
Zoé Valdez", de Roland Forgues;  
"La narrativa femenina peruana  
contemporánea", de Giovanna  
Minardi; "Elemental es el canto de  
la memoria" de Modesta Suárez;  
"Pensar y escribir, obrar y  
reaccionar", de Sandro Chiri, entre  
otros artículos.

Emilio Adolfo Westphalen et. al.  
**Con los ojos de azufre.  
César Moro artista  
plástico.**  
Lima: Centro Cultural de España,  
2000.

En el mes de setiembre tuvo lugar  
-en el Centro Cultural de España-  
una exposición de la obra plástica  
del poeta y pintor surrealista peruano  
César Moro (1903-1956).

Con ese motivo se publicó este  
catálogo, que reúne las reproduc-  
ciones de la obra plástica de Moro,  
constituida básicamente de tintas,  
témperas, acuarelas, collages y  
papel sobre papel y cartón.





Los textos de presentación pertenecen a Emilio Adolfo Westphalen, André Coyné y Rodrigo Quijano.

Max Silva Tuesta

### **Hotel Sementerio.**

Lima: Editorial Leo, 2000, 3a. ed.

Reconocido psiquiatra peruano, Max Silva Tuesta nos entrega la versión definitiva de su *Hotel Sementerio*, obra que muy bien se puede comenzar a leer por cualquiera de sus páginas. Novela-abierta, podríamos denominarla porque ahí encontramos entrevistas, artículos periodísticos, crónicas, imágenes de todo tipo y, sobre todo, fino humor. En la contratapa advertimos, con justicia, la siguiente nota: «Mantener fuera del alcance de los niños».

Agustín Campos Arenas et. al.

### **Manual para la estructuración de la tesis universitaria.**

Lima: UNIFE, 2000, 2a. ed.

El manual está orientado a solucionar asuntos eminentemente prácticos en la elaboración de un trabajo de investigación para sustentar la tesis de grado.

Desarrolla aspectos como páginas introductorias, carátula, sumario, reconocimiento, índice, introducción; capítulos de la tesis, marco teórico, resultados, conclusiones, páginas complementarias; además plantea soluciones a problemas formales como la redacción, numeración, citas y tablas de la tesis.

La publicación es de mucha utilidad para los alumnos y egresados de las distintas universidades.

Varios autores

### **Teatro colonial. Siglos XVI-XVII. Antología General del Teatro Peruano.**

Tomo II. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva Santisteban. Lima: Banco Continental / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

Durante los siglos XVI al XVII el arte dramático en el Perú tuvo una destacada producción de obras que, a imitación de las que llegaban desde

España, alternaron con ellas en las tablas.

La presente muestra del teatro colonial, en su primera parte, incluye las obras *Comedia de la Virgen de Guadalupe y sus milagros*, de fray Diego de Ocaña; *Las glorias del mejor siglo*, de Valentin Antonio de Céspedes; *El amar su propia muerte*, de Juan Espinosa Medrano; *Tres bailes*, de Juan del Valle Caviades, y *Destinos vencen finezas*, de Lorenzo de las Llamozas.

Mercedes Cabello de Carbonera.

### **Mujer, educación y literatura.**

Prólogo, selección y notas de Carlos Cornejo Quesada. Lima: Instituto Nacional de Cultura de Moquegua, 2000.

El doctor Carlos Cornejo Quesada, egresado de las aulas sanmarquinas en la especialidad de literatura, ha recopilado los artículos periodísticos de Mercedes Cabello de Carbonera, publicados en las revistas limeñas entre 1876 a 1898.

En el prólogo de este volumen, Cornejo Quesada esboza una breve biografía de la autora, ubicándola en el contexto sociocultural de la época, hostil para el desarrollo cultural de la mujer, situación contra la cual combatió Cabello de Carbonera convirtiéndose en una de las precursoras del feminismo peruano.

Gonzalo Espino Relucé

### **Literatura.**

Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal. Escuela Universitaria de Educación a Distancia, 2000

El poeta y docente universitario Gonzalo Espino ha elaborado un texto básico sobre el concepto de literatura, orientado principalmente a los estudiantes.

El autor plasma, en estas páginas, su experiencia académica como docente de la especialidad.

El libro presenta el concepto de lo que comúnmente llamamos obra literaria; trata acerca de los procesos que acompañan su producción y circulación; y, asimismo, examina las principales corrientes críticas.

El trabajo ofrece también una bibliografía actualizada en torno a

la teoría y praxis literarias peruana y latinoamericana.

Carla Prestigiacomo

### **L'Utopia dell'immortalità nei romanzi di Ramón Gómez de la Serna.**

Roma: Edizioni della Fondazioni Nazionale Vito Fazio-Allmayer, 1999.

El escritor español Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), a lo largo de su múltiple y larga trayectoria artística, exploró la modalidad expresiva de diversos géneros literarios: novela, ensayo, biografía, teatro; sin embargo el aporte por el que ha recibido mayor reconocimiento es el de las greguerías, término creado por el propio Gómez de la Serna en 1912.

A propósito de este autor español, la investigadora italiana Carla Prestigiacomo nos ofrece, en este volumen, un análisis de su obra narrativa, a través de los capítulos "Ramón Gómez de la Serna: introduzione al romanzo"; "Eros e Thanatos in *La viuda blanca y negra* e *La Nardo*"; "*El secreto del acueducto* e *Piso bajo*: due romanzi del disengano", entre otros títulos.

Trabajo crítico publicado en italiano que sin duda merece ser traducido y publicado en español.

Arturo Ríos Ramírez

### **De bellas y brujos.**

Lima: Nantu Editores, 2000.

Este primer libro del escritor moyobambino Arturo Ríos Ramírez reúne nueve relatos ambientados en la selva, en los que se fusionan lo social y lo real maravilloso, elemento este último que se desprende del rico universo mítico selvático, cuyos antecedentes literarios los encontramos en los escritores Francisco Izquierdo Ríos y Arturo Hernández.

A propósito de este conjunto de relatos, Róger Rumrill destaca, en el prólogo, el uso dosificado e inteligente del humor.

Carlos Castañeda La Fontaine

### **Augusto el fornicario.**

Lima: Editorial San Marcos, 1999.

Novela de corte costumbrista, *Augusto el fornicario* constituye un fresco de la sociedad peruana durante gran parte del período republicano.

Carlos Castañeda La Fontaine, magistrado de reconocida trayectoria pública pero de quien no se conocen antecedentes literarios, relata la historia de un microcosmos social en el que se reproducen el apogeo y la decadencia de un orden social, representados en la familia de Augusto Cisneros, personificación del egoísmo, el machismo y la degradación moral.

Las esporádicas y breves referencias históricas enmarcan el relato, al cual el autor ha sabido dotar de una trama narrativa que provocan el permanente interés del lector por llegar a conocer el desenlace final de la historia de los personajes.

María Cristina Desiderio - Loretta Fratelle y María-Serena Zagolin (editoras).

### **Ripensando a Federico García Lorca**

Roma: Bibliotheca, 2000.

El volumen recoge las exposiciones presentadas en el congreso "Ripensando a Federico Federico García Lorca, que como parte de las actividades conmemorativas por el centenario del nacimiento del poeta español se realizó en Roma en 1998.

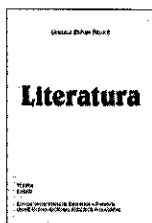
Los trabajos aquí reunidos, que abordan tanto la poesía como el teatro del escritor hispano, buscan - según afirman las responsables de la edición- brindar al lector de hoy una aproximación crítica de la obra lorquiana. Se leen artículos de María Caterina Ruta y Enrica Cancelliere, de la Universidad de Palermo.

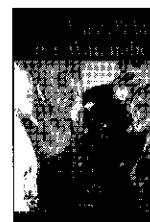
### **Walter Rodríguez Céspedes Neoplasias malignas de cabeza y cuello.**

Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos / Facultad de Medicina, 2000.

Este libro es el resultado de las observaciones realizadas por el médico peruano Walter Rodríguez, a lo largo de sus 45 años de actividad profesional en el Perú como en el extranjero.

El autor hace una revisión exhaustiva de los distintos tipos de localizaciones de las neoplasias malignas. Describe la evolución de la etapa competitiva de la cirugía con la radioterapia, el proceso de complementación entre ambas técnicas,





*El avaro*, libro inicial (1955) de Luis Loayza, reúne siete relatos sumamente breves, además de unas líneas introductorias.

A diferencia de la tendencia mayoritaria de la narrativa de la Generación del 50, que daba preferencia a la temática social, los relatos de *El avaro* se ubican en un universo más bien abstracto, ajeno al contexto histórico, sostiene Édgar Álvarez en el prólogo, quien considera a Luis Loayza entre los narradores más destacados del grupo generacional mencionado.

Alberto Cuadros Román

**Los pasos oscuros.**

Lima: Lluvia Editores – Asociación Peruano-Japonesa, 2000.

Con el libro *Los pasos oscuros* el escritor Alberto Cuadros, ya fallecido, obtuvo el primer premio del IV Concurso Nacional de Cuento 1997 de la Asociación Peruano-Japonesa del Perú.

Ubicados en el campo del tema fantástico, los relatos de Cuadros se caracterizan –a decir de Wáshington Delgado– por su sobriedad y limpidez expresiva.

Alonso Rabi Do Carmo

**En un purísimo ramaje de vacíos.**

Lima: El Caballo Rojo, 2000.

Despojada de todo exceso y ajena a los coloquialismos y confesionalismos, la poesía de Alonso Rabi se caracteriza por la búsqueda de una expresión decantada.

En su poemario *En un purísimo ramaje de vacíos* el poeta celebra el amor, donde la corporeidad del ser amado simboliza también el ser esencial de la poesía:

"La muchacha era azul y voluble como el oleaje./ Cantaba los trazos de una mañana suave sobre la hierba / y su voz tenía la íntima tristeza de todas las distancias" («Contemplación II»).

Marita Troiano

**Extrasístole**

Lima: Carpe Diem Editora, 1999.

Poesía exultante, surgida del trance dionisiaco; exclamación de Afrodita al acceder a la plenitud; es-

tallido y desborde del fluir verbal; éxtasis de la bacante en la culminación del plenilunio. Catarsis de los sentidos o exploración del origen, todo esto y mucho más dicen los versos de Marita Troiano en su libro *Extrasístole*.

Carlos Oquendo de Amat

**5 metros de poemas.**

Lima: Arteidea, 2000.

Gracias al esfuerzo del poeta Jorge Luis Roncal, director del sello editorial Arteidea, podemos reencontrarnos ahora con los *5 metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat, en una versión facsimilar del libro original –desplegable– publicado en 1927 y reeditado con las mismas características gráficas por Petroperú en 1980.

"Los poemas acéntricos que vagan por los espacios subconscientes, o exteriorizadamente inconcretos son hoy captados por los poetas, aparatos análogos al rayo X, en el futuro los registrarán", dice Oquendo en una nota, palabras que definen el arte poética de su autor.

Miguel Gutiérrez

**Kafka: Seres inquietantes.**

Lima: Editorial San Marcos, 1999.

Lo que nos ofrece Miguel Gutiérrez en este libro no es la visión del crítico literario o del investigador, sino la del lector apasionado de la obra del escritor alemán nacido en Praga.

Miguel Gutiérrez escribe, desde su lectura, acerca de los valores estéticos y humanísticos de la obra narrativa de Kafka, a quien considera uno de los novelistas más emblemáticos del siglo veinte.

Rafael León

**La China Tudela: Antología de sus crónicas.**

Lima: Apoyo, 2000.

Rafael León, por encargo de la China Tudela, ha realizado una selección de sus crónicas periodísticas publicadas en un semanario entre los años 1995 y 1999.

Más leída que los análisis de coyuntura política y tanto como las páginas sociales de la revista donde aparece todos los jueves, las crónicas

revelan el subconsciente colectivo de ese sector social que eufemísticamente se ha dado en llamar segmento A.

Gladys Calderón

**La casa limeña. Espacios habitados.**

Lima: Edición de la autora, 2000.

La casa constituye el espacio primigenio del hombre. En ella se producen las primeras vivencias y el aprendizaje. Microcosmos social, la casa es el lugar donde se fijan los primeros rasgos de identidad afectiva, socioeconómica y cultural.

Es a propósito de este elemento imprescindible de la existencia humana que la historiadora peruana Gladys Calderón ha realizado un trabajo de investigación referido al hábitat humano, titulado *La casa limeña. Espacios habitados*.

El libro se compone de cuatro capítulos. En el primero, "Espacio y sociedad", Calderón describe y analiza los cambios producidos en el área ocupada por la ciudad, desde su fundación en 1535 hasta finales del siglo XX; el lento crecimiento demográfico que fue generando el ensanchamiento urbano, hasta concluir en el acelerado aumento poblacional con la llegada de los inmigrantes provincianos a mediados del siglo.

Asimismo, la autora observa el paulatino desplazamiento del sector acomodado hacia zonas apartadas, en búsqueda permanente de un ambiente acorde con su *status* socioeconómico. Hace notar la ruta seguida por este sector social desde el inicial Dameró de Pizarro hasta la actual zona residencial en los áridos cerros de Las Casuarinas.

En el segundo capítulo, "La casa limeña en el tiempo", se refiere a las características exteriores de las viviendas. Analiza la evolución de los estilos arquitectónicos a través de las etapas históricas: en donde se ponen de manifiesto las tendencias de la moda imperante en las metrópolis, como el estilo colonial, francés o norteamericano. También se reseña el cada vez mayor interés de las constructoras por la vivienda multifamiliar, puesta en práctica en los conjuntos residenciales surgidos en varios distritos limeños.

En el tercer capítulo, "El espacio

doméstico, espacio humano", la historiadora nos conduce hacia el interior de la casa, sea ésta la residencia solariega de una familia acomodada, la vivienda de clase media o de los barrios obreros, o de los típicos callejones de un solo caño. Calderón nos muestra los suntuosos salones, dormitorios, cocinas y baños de una familia adinerada, recargados de adornos y muebles; pero también recorre los mismo ambientes en las casas de los sectores medios y pobres.

En el cuarto capítulo, Calderón anota sus conclusiones, en las que puntualiza las principales características del hábitat humano según el orden social imperante.

Finalmente, destacamos el carácter orgánico del presente trabajo de investigación de Gladys Calderón, que ha reunido diferentes elementos para ofrecernos una visión integral de la vivienda limeña a través de la historia.

Varios autores

**Juannco, el pájaro enamorado.**

Piura: Radio Cutivalú-CIPCA, 1997.

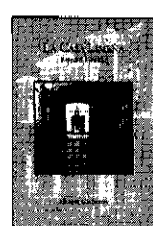
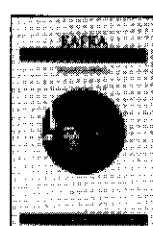
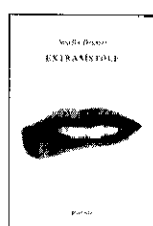
El Centro de Investigación y Promoción del Campesinado y Radio Cutivalú, de Piura, han venido organizando, desde 1990, el Concurso de Cuentos y leyendas de la región Grau, certamen que busca canalizar las inquietudes literarias del poblador rural piurano.

Los relatos ganadores de dichos concursos han sido publicados todos los años, como es el caso de este libro, que recoge los textos premiados en el concurso de 1997. Los cuentos y leyendas incluidos son fiel expresión de la idiosincrasia campesina, en la que se funden la profunda religiosidad con las concepciones mágico-míticas. Dichos relatos contienen una diversidad de giros idiomáticos, y en ellos están presentes elementos como el humor, el erotismo y el arraigado sentimiento trágico del hombre del campo.

Javier Díaz Albertini

**Nueva cultura de trabajo en los jóvenes de la clase media limeña.**

Lima: Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial, 2000.



para llegar luego a la quimioterapia. Expone, asimismo, sobre los efectos cancerígenos que producen el consumo del tabaco y el alcohol.

Alberto Escobar  
**Mural: Poesía Completa.**  
Lima: UNMSM, 2000.

Con prólogo de Marco Martos y nota introductoria de Carlos Eduardo Zavaleta, el Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos ha hecho bien en publicar la poesía completa de uno de los críticos literarios más importantes del Perú, Alberto Escobar (1929-2000). El presente volumen recoge los poemarios *De misma travesía* (1950), *Cartones del cielo y de la tierra* (1951) y *Diario de viaje* (1958). Como se recuerda, nuestra revista le dedicó su edición número 15.

Gerald Taylor  
**Estudios lingüísticos sobre Chachapoyas.**  
Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Francés de Estudios Andinos, 2000.

El quechua chachapoyano es el tema que aborda el investigador europeo, autor del libro que incluye además un léxico castellano-quechua inédito, cuya finalidad es la de permitir la comparación con otras variedades del idioma andino.

El trabajo de Taylor se compone de estudios sobre fonología, morfología y contexto dialectal.

Para el autor, el quechua de Chachapoyas –sobre el cual viene trabajando desde 1968– constituye una de las variantes más originales y menos conocidas del conjunto lingüístico de este idioma.

Armando Yarlequé  
**Las serpientes peruanas y sus venenos.**  
Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

El biólogo peruano Armando Yarlequé es uno de los estudiosos que más conoce sobre el tema de la serpiente, especie de la que se considera un defensor por el papel que ésta desempeña como conservadora de la ecología. Su experiencia de treinta años en el tratamiento de los

reptiles avalan su posición en defensa de esta especie.

El presente trabajo de su autoría describe las características generales de las distintas clases de ofidios existentes en el Perú, las condiciones de su hábitat y la clasificación de las serpientes venenosas.

Yarlequé analiza, asimismo, los diferentes tipos de veneno producidos por las serpientes y sus correspondientes antídotos y tratamientos.

Revista **Yachay.**  
N° 4. Lima: Revista de Filosofía, UNMSM, agosto de 2000.

El vocablo quechua *Yachay* ubica al lector acerca de la orientación de la propuesta filosófica por parte del grupo de jóvenes filósofos sanmarquinos que animan esta publicación.

Este número contiene los artículos "Disolución del sujeto, historia y ética en Gianni Vattimo", de Miguel Ángel Polo; "De existencia, existencial y existencialismo" de Saúl Rengifo; "Migración, globalización e identidad en la Europa de hoy", de Claudio Chipana", entre otros textos de reflexión en torno al pensamiento contemporáneo.

**Banca de desarrollo. Paradigmas en el nuevo milenio.**  
Lima: Secretaría General de Alide. División de Estudios Económicos, 1999.

La Asociación Latinoamericana de Instituciones Financieras de Desarrollo presenta su estudio de la dinámica socioeconómica de América Latina y su relación de dependencia con los centros de poder económico internacional.

Hecho el balance del papel desempeñado por las entidades crediticias, Alide examina –en el presente trabajo– las posibilidades de desarrollo en la perspectiva del nuevo siglo, teniendo en cuenta la condición periférica de la región, en el contexto del fenómeno de la globalización.

Roberto Rodríguez y Rob Rix (editores)  
**Changing Reels: Latin American Cinema Against the Odds.**  
Leeds: Trinity and All Saints University College, 1997.

En noviembre de 1996 se llevó a cabo, en la ciudad inglesa de Leeds, el congreso "Cine latinoamericano en los años 90", parte de cuyas ponencias presentadas en dicho certamen han sido incluidas en este volumen.

Especial mención merece la exposición "Tan duro de vivir, tan duro de morir: el cine en el Perú de los 90", de Christian Wiener, quien elabora un diagnóstico de la situación del cine en nuestro país en el que precisa las causas, el estado de la crisis y ofrece los posibles remedios para superar el mal.

Entre las exposiciones incluidas también figuran: "Del cine testimonio al cine testamento: el cine político argentino de 1980 a 1990", "La desnacionalización de la pantalla", "Una poética light: amor y salvación en *El lado oscuro del corazón*, de Eliseo Subiela".

Adolfo Vienrich  
**Azucenas quechuas / Fábulas quechas.**  
Lima: Ediciones Luz, 1999, 3a. ed.

Discípulo de Manuel González Prada, Adolfo Vienrich (Lima, 1867-Tarma, 1908) fue uno de los primeros intelectuales peruanos en asumir una posición en defensa de la identidad cultural y de reivindicación social del hombre andino.

Autor de numerosas investigaciones sobre la cultura andina, Vienrich sostiene la existencia de una literatura quechua, basado en obras conocidas como el *Ollantay* y en las canciones recopiladas gracias a su profundo interés por el folklore; trabajos que han sido recogidos en este volumen.

José Watanabe  
**El guardián del hielo.**  
(Selección de Piedad Bonnett).  
Bogotá: Grupo Editorial Norma, 2000.

*El guardián del hielo* da título a la antología poética, que reúne textos de los volúmenes *Álbum de familia* (1971), *El huso de la palabra* (1989), *Historia natural* (1994), y de su último poemario: *Cosas del cuerpo* (1999).

Esta publicación reafirma el interés que existe más allá de las fronteras de nuestro país por la poesía de José Watanabe.

Los versos del poema que da nombre al libro rezan: «Y coincidimos en el terral / el heladero con su carretilla averiada / y yo / que corría

tras los pájaros huidos del fuego / de la zafra. / También coincidió el sol. / En esa situación cómo negarse a un favor llano: / el heladero me pidió cuidar su efímero hielo. // Oh cuidar lo fugaz bajo el sol... // El hielo empezó a derretirse / bajo mi sombra, tan desesperada / como inútil. // Diluyéndose / dibujaba seres esbeltos y primordiales / que sólo un instante tenían firmeza / de cristal de cuarzo / y enseguida eran formas puras / como de montaña o planeta / que se devasta. // No se puede amar lo que tan rápido fuga. / Ama rápido, me dijo el sol. / Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino, / a cumplir con la vida: / yo soy el guardián del hielo».

Violeta Váscones  
**Destellos de luna. Un lugar, un tiempo.**  
Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000.

Embargada de nostalgias y recuerdos de la infancia, para muchos la mejor época de la vida, la escritora piurana radicada en Lima, Violeta Váscones, nos entrega un conjunto de narraciones en las que pinta los paisajes porteños de su Paíta natal.

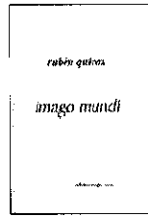
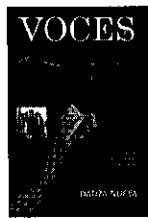
Cargada de remembranzas del mundo familiar, Váscones trae a nuestra imaginación el tiempo perdido de la niñez, a través de un relato ágil y elegante, recreando el paisaje marino pleno de reverberaciones, colores y aromas.

Edgardo Rivera Martínez  
**Ciudad de Fuego.**  
Lima: Alfaguara, 2000.

Las nouvelles éditas *Ciudad de fuego* (1979) y *El visitante* (1977), y la inédita *Un viejo señor en la neblina* conforman el presente volumen.

Estas tres novelas cortas comparten atmósfera, personajes e historias vinculadas a lo fantástico y misterioso, y en donde destacan las permanentes alusiones a las diversas manifestaciones artísticas.

Luis Loayza  
**El avaro.**  
Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas - Instituto de Investigaciones Humanísticas de San Marcos, 2000.



El sociólogo peruano y docente de Universidad de Lima, Javier Díaz Albertini, sostiene que los jóvenes de finales de los noventa se nutren de una ideología económica basada en el individualismo, el esfuerzo personal, la competencia; y cuyo estilo de vida tiene su fundamento en el consumo, hecho que explica, de alguna manera el surgimiento de una nueva cultura de trabajo que comienza a cuestionar los antiguos esquemas socioculturales basados en las escalas socioeconómicas.

A propósito de esta evaluación, el profesor Díaz Albertini realizó una investigación en torno al universo juvenil de la clase media que incursiona laboralmente en los establecimientos de comida rápida o autoservicios, actitud representativa de un tránsito cultural hacia la modernidad en el contexto de la globalización.

Lady Rojas-Trempe y Catherina Vallejo (editoras).

**Poética de escritoras hispanoamericanas al alba del próximo milenio.**

Miami (EE UU): Ediciones Universal, 1998.

El estudio interpretativo de la obra poética de las mexicanas sor Juana Inés de la Cruz y Aline Petterson; Salomé Ureña de Henríquez, de República dominicana; las escritoras portorriqueñas del siglo XIX; la argentina María Elena Walsh; las chilenas Astrid Fugellie y Soledad Fariña; y las peruanas Cecilia Bustamante y Rosina Valcárcel, permiten profundizar en el conocimiento de la naturaleza subjetiva de la escritura de las autoras mencionadas.

Asimismo, los trabajos reunidos en este volumen permiten una aproximación a las connotaciones estéticas, filosóficas, eróticas y lúdicas de las escritoras hispanoamericanas motivo de los análisis críticos incluidos.

Cinthya Vich  
**Indigenismo de vanguardia en el Perú. Un estudio sobre el Boletín Titikaka.**

Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000.

La estudiosa de la literatura peruana Cinthya Vich se propone, en este libro, reconstruir a partir del análisis detallado de la revista *Boletín Titikaka*, los diferentes aspectos que caracterizaron el debate intelectual en el Perú y América Latina durante las primeras décadas del siglo XX.

La autora destaca el importante aporte del grupo puneño Orkopata, liderado por Gamaliel Churata, al surgimiento del indigenismo, al mismo tiempo que lo hacía el grupo de intelectuales limeños cohesionados alrededor de la revista *Amauta* que dirigía José Carlos Mariátegui.

Revista  
**Logos latinoamericano.**

Año 4, N° 4. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1999.  
Editor: José Carlos Ballón.

En este cuarto número el filósofo Julio César Krüger reflexiona "Sobre el pensamiento filosófico latinoamericano"; a su vez, José Carlos Ballón contribuye con su artículo "De Aristóteles al mundo moderno". Contiene también los aportes eruditos de los semiólogos Santiago López Maguñá y Miguel Ángel Huamán: "Visiones de la naturaleza en la obra de J.C. Mariátegui" y "Tradición narrativa y modernidad cultural peruana", respectivamente. M a r c o Martos, con sus "Poemas irreverentes" rompe lanzas por la poesía. También colaboran M. Voxler, F. Rivera y Ricardo Falla.

Revista  
**Voces.**  
Año 1, N° 4. Revista Cultural. Lima: setiembre-octubre 2000.  
Directora: Amelia Comejo.

Contiene sendas reseñas sobre la exposición de la obra pictórica de César Moro en el Centro Cultural de España, y la retrospectiva de la pintura de Tilsa Tsuchiya organizada por la Fundación Telefónica en el Museo de Arte.

Páginas más adelante, se rinde un homenaje al poeta César Calvo, recientemente fallecido; además se incluyen notas sobre las actividades culturales llevadas a cabo en el bimestre setiembre-octubre.

Gregory Zambrano  
**Desvelo de Ulises y otros poemas.**  
México: Ediciones Fin de Siglo, 2000.

El poeta y catedrático venezolano, Gregory Zambrano nos envía su cuarto poemario desde el Distrito Federal de México. Ahí leemos: «En este bosque que se llena / de acuarelas / la noche permanece. / La luna al fin se posa / en los ojos de esa muchacha / que cree que mi silencio / es un error de calendarios. / En ella descubro los olores nuevos / y la pulpa de la certeza». («Declaración»).

Revista  
**Hueso Húmero** N° 36.  
Artes y Letras. Francisco Campodónico Editor / Mosca Azul Editores. Lima: julio 2000.  
Directores: M. Lauer y A. Oquendo.

Los poemas de Américo Ferrari abren este trigésimo sexto número de Hueso Húmero, que incluye una selección de *Hollywood*, poemario de Xavier Abril y textos poéticos de Camilo Torres, el peruano, y de José López Luján. Contiene, asimismo, artículos de José Quesada Machiavello, Gregorio Martínez, Slavoy Lizék y Fernando La Rosa.

De otro lado, Peter Elmore aporta al debate sobre la poesía peruana y Rafaela León escribe sobre el mundo familiar de Martín Adán. Se incluyen también las cartas de Allen Ginsberg y Rafael Alberti a Sebastián Salazar Bondy, entre otros temas.

Rubén Quiroz  
**Imago mundi.**  
Callao: Ediciones Caparazón, 2000.

Estudiante de Filosofía y dinámico promotor cultural, Rubén Quiroz publica su primer conjunto de poemas donde los ecos de la vanguardia y el romanticismo se entremezclan: «estación desolada por tus dedos yuyo / y esas garzas llegan columpiándose alunadas / un antiguo espectador se calla en burbujas / asomando en la tarde que derramas / y ebrios en el bosque nos tumbamos».

Revista  
**Girabel.**  
Lima: setiembre 2000.  
Directores: Renato Gómez y Paul Guillén.

Los responsables de esta publicación nos entregan un volumen que reúne poemas de Carmen Ollé, José Carlos Irigoyen, Diane Di Prima, César Moro, Derek Walcott, Adam Zagajewski, Robert Desnos y Yuri Gutiérrez, con un diseño gráfico libre, que hace prevalecer—sobre cualquier otro criterio referencial—la belleza de los textos.

Revista  
**Favilla.**  
Revista de Literatura y Lingüística. Volumen I, número 1. Lima: PUCP, octubre 2000. Editores: J. Peña, C. Saucedo, C. Peña y José Huisa.

Editada por los alumnos de la especialidad de Literatura y Lingüística, la revista *Favilla*, en éste, su primer número, recoge interesantes artículos de análisis e interpretación literaria de Marcel Velázquez, Carla Almanza, Ricardo Sumalavia, y los trabajos sobre temas lingüísticos correspondientes a Pablo Carreño, Lidia Chang y Carlos Molina. En el área de la creación incluye una breve selección de poemas, relatos y traducciones pertenecientes a los alumnos y recién egresados de la especialidad.

Revista  
**Ajos & Zafros.**  
N° 2. Lima: octubre de 2000.  
Directores: Víctor Coral, Marcel Velásquez, Agustín Prado, José Cabrera.

Número que se las trae. En sus 230 páginas, contiene sendas entrevistas a Susana Reisz y Peter Elmore, ensayos sobre los orígenes del cuento moderno, los estudios de género, la narrativa de los 90; también abundantes e inteligentes reseñas, traducciones, una selección de textos creativos y la hemerografía completa de la revista *Harawi* (1963-2000).