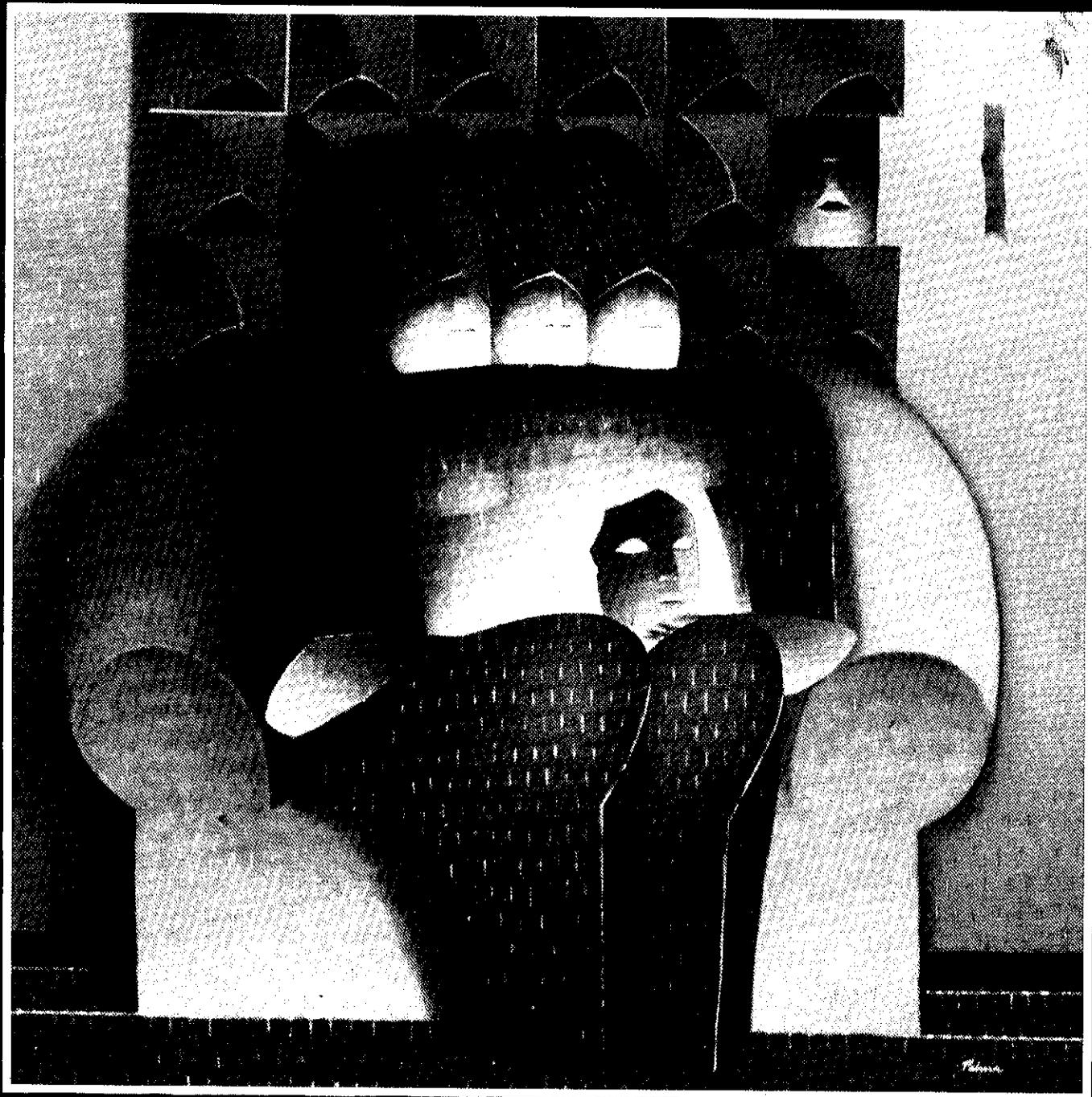


la casa de cartón

de 



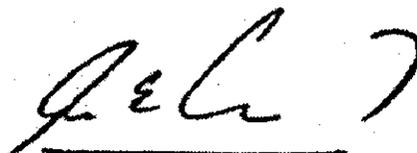
Revista de Cultura II Época N° 13

nuestros amigos

Esta edición número trece, que entregamos antes que se inicie el verano 97-98, contiene un merecido homenaje al escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña, autor de *Ñahuín*, libro que reúne toda su producción narrativa editada compuesta por *Ñahuín* (1953), *Taita Cristo* (1964) y *El cristal con que se mira* (1975). Vargas Vicuña dejó de existir el 11 de abril de 1997, había nacido en Cerro de Pasco en 1924, pero toda la vida se sintió ligado espiritualmente al valle de Acobamba, distrito de la provincia de Tarma, departamento de Junín. Le gustaba su paisaje y el hablar de su gente. La mayoría de sus relatos recogen ese ambiente y el habla de la zona. Fue un hombre bueno y sencillo. Su vida distaba de la imagen estereotipada del escritor, ligada comúnmente al ambiente académico, lleno de clases y conferencias. Más bien, a él le interesó el mundo de la radiodifusión y del teatro, su correcta dicción delataba estas preferencias.

En este número participan sus amigos Carlos Eduardo Zavaleta, Oswaldo Reynoso, Esperanza Ruiz, Manuel Baquerizo, Aníbal Quijano, José Antonio Bravo, Marcos Yauri Montero, Carlos Orihuela y Oscar Araujo León. Algunos rescatan de su memoria episodios felices de la amistad que les ofreció Eleodoro, otros lo ubican dentro de la generación a la que perteneció y finalmente algunos otros asedian su obra literaria. Mención especial merece Enedina de Vargas Vicuña, su viuda, por posibilitarnos acceder a su archivo de donde hemos tomado algunas fotografías que ilustran la presente edición.

En la sección Artes Plásticas, un grupo de críticos analiza la producción del pintor Carlos Palma (Cerro de Pasco, 1951) cuya obra se ha expuesto reiteradamente en diversas latitudes del continente, dejando muy en alto el nombre del Perú. Su pintura acusa, a todas luces, destreza y madurez. «Serenata criolla de Shakespeare» es el nombre del breve ensayo que nos entrega el profesor y escritor Víctor Hugo Velázquez Cabrera para la sección Música, mientras que el área de Cultura Peruana el antropólogo Gerardo Quiroz analiza el fenómeno del Corpus Christi en el mundo andino. Se publica, asimismo, un interesante y detallado informe en torno al apoyo que Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú, viene ofreciendo al Sector Salud de Loreto a efectos de que realice sus labores en condiciones adecuadas. Como es costumbre, la presente edición se cierra con los comentarios del poeta Luis Alberto Castillo sobre los últimos libros y revistas del medio.



Carlos E. Delius

CONFESIONES EN ALTA VOZ

Poco antes de fallecer, el pasado 11 de abril, el escritor peruano Eleodoro Vargas Vicuña (1924–1997) se confesó con su amiga Esperanza Ruiz el 4 de febrero de 1997; ella se limitó apenas a encender la grabadora, hacerle un par de preguntas y dejar que la voz de Eleodoro transcurra diáfana y cristalina. Es la voz de un hombre que está próximo al fin, un hombre que ha vivido y deja para sus amigos sus recuerdos y sus afectos. La salud está deteriorada y las energías escasean. Ésta es, pues, una confesión en alta voz. Acá la palabra sentida del artista.

L a familia

Hay un alto porcentaje de mi vida que pertenece a la vida de la comunidad. A través de los ojos, oídos y voz de mi abuela aprendí muchas cosas. Ella personifica los ojos, los oídos y la voz de todo un pueblo. Otra parte importante de mi existencia es el hecho de haber aprendido a leer cuando niño, asunto que con los años se convirtió en una carga por la importancia que tuvo para mi acercamiento a la literatura. Por entonces, yo no me percataba que lo que leía era literatura, para mí todo lo que pasaba por mis ojos se constituía en lectura normal y corriente. A los seis años de edad, por ejemplo, escuché recitar a mi hermano Víctor Vargas Vicuña, un hermoso poema de José Santos Chocano cuyos versos a lo lejos vienen a mi memoria: «Indio que asomas a la puerta de esa tu rústica mansión...». Todas estas cosas a mí me conmovían profundamente.

Hay algo paradójico en mi existencia que no sé por qué razón siempre la asocio a un árbol, con la diferencia de que yo me he movido y un árbol no se mueve. Tengo la impresión de que todo lo que me ha sucedido, ha pasado por encima de mí, junto a mí, como los vientos, como los aires, como el aliento de la gente. Siempre me he sentido un hombre fantasmado, como un hombre que no tenía existencia. Lo que realmente sustenta esta condición fantasmal, o de fantasía de la vida que he vivido, es que nunca he tenido una ambición definida, nunca he tenido la potencia ni la fuerza necesarias para imponerme una conducta y llevarla hasta las últimas consecuencias. Por ejemplo, a mí me gustaba la guitarra y por eso me matriculaba en cursos, pero apenas me percataba que los profesores no tenían ninguna atención para mí o no tenían el método necesario para enseñar, de inmediato me retiraba de las clases. Me matriculaba en infinidad de cursos, me matriculaba por ejemplo en cursillos de idiomas, en inglés; mi madre siempre estaba presta en apoyar mis inquietudes y ella luego me preguntaba pero yo nunca le di cuenta de lo que hacía. Luego ingresé a la Universidad, porque es costumbre ingresar a la Universidad, pero entré sin ningún proyecto definido. Pude haber estudiado entonces Medicina o Psicología o Ingeniería o sabe Dios qué. Pero como ahí estaba la Facultad de Educación, por alguna razón que yo desconozco ingresé a San Marcos para estudiar Educación; o tal vez porque cuando fui a matricularme para prepararme a la Universidad seguramente el que decidió allí que estudiara Educación fue, posiblemente, el director de esa Academia, el profesor Mayaute.

La Universidad

Estudí en la Universidad pero a ciencia cierta yo no tenía muy en claro lo que iba hacer como profesor. Nunca, jamás, durante ese tiempo se me ocurrió leer un libro sobre mi especialidad o desarrollar, investigar y escribir un tema sobre pedagogía. Eso es lo que se llama hacer una carrera y yo no la hice. Lo que sí sé a la perfección es que me pasé exactamente cuatro años de mi vida en San Marcos leyendo. Cuatro años exactos leyendo en la Biblioteca Nacional, en la Biblioteca de San Marcos y en la Biblioteca del Congreso. En esta última, los libros que ponían a disposición del público lector eran los de reciente edición; era algo increíble para mí. Todo lo máximo de la literatura internacional inmediatamente llegaba a la Biblioteca del





Esperanza Ruiz y Elcodoro Vargas Vicuña, en un chifa de los años 50.

Congreso, ahí leí por ejemplo a muchos escritores norteamericanos. Luego me fui a la Universidad de Arequipa, donde me pasé la vida leyendo entre la Biblioteca del Ateneo que pertenece al municipio y la Biblioteca de la Universidad. Ahí sí comencé ir a clases y dar examen. Te confieso que jamás estudié una letra para dar un examen; nunca tuve ni un libro ni un cuaderno ni una copia de apuntes de los cursos. Yo iba, daba el examen, aprobaba y pasaba de año.

Lo que yo te estoy tratando de decir ahora es que mi vida había sido, en resumen, la vida de un poeta; y yo no lo sabía hasta el momento de hacer esta suerte de balance que te cuento. El Dios que regía esa vida de poeta, a través del cristianismo o a través del budismo o hinduismo que yo desde temprano leí, o a través de los textos de Rabindranat Tagore, *Gitanjali*, *El anillo satunjala*, es decir toda la literatura oriental que leía por entonces, hicieron de mí una persona que vivía entre todos esos personajes. Yo no soñaba porque apenas leía todo se me olvidaba, tampoco comentaba con nadie mis lecturas. Cuando fui a Arequipa los alumnos de la Universidad me eligieron su representante estudiantil, durante los cuatro años que pasé ahí. De repente me vine a Lima, hacia 1947, y comencé a escribir los primeros cuentos de *Nahuín*. Desde el 27 de junio de 1947 empecé a escribir esos cuentos, el primero de ellos se llamó «El traslado». Lo escribí y lo dejé, siempre he escrito y he dejado las cosas así, un poco sueltas. Hasta que



hubo un concurso de cuentos, allá en Arequipa, y yo presenté «El traslado». Otro participante obtuvo el primer premio con un relato llamado «El viaje». Te cuento todo esto como un recuerdo precioso de aquellos años. Yo estaba entre los que seguían la literatura de José María Arguedas y de Ciro Alegría y no entre aquellos que seguían lo que podríamos llamar la literatura académica en cuanto utilizan correctamente las palabras. Algunas palabras que se hablan así, de manera particular, en la sierra, yo las puse en mi cuento tal cual se pronuncian, como un signo de identidad de esa cultura en donde yo había vivido. Todo esto fue estupendo para mí. Yo siempre releo a Rulfo y en sus cuentos he encontrado la confirmación de que lo que hice estaba bien. Mi relato —que perdió el concurso— fue descalificado porque en lugar de poner «acomodieron» puse «se acomodieron». Un catedrático me dijo que si yo estaba estudiando literatura y gramática, y más tarde iba a ser profesor, no debía escribir así. Hace unos días estaba releendo a Rulfo y detecté que él pone en uno de sus cuentos exactamente igual a lo que yo puse: «se acomodieron». La gran lección de Rulfo radica en el hecho de haber escrito las palabras tal como suenan al oído y tal como debe sonar un cuento de esa naturaleza en señal de identidad cultural.

Indirectamente, a mí la literatura me ha estado enseñando. Luego de esa experiencia jamás volví a escribir de la manera como se habla comúnmente, opté por escribir respetando las normas de la gramática. Eso fue un salto entre la prosa de Arguedas, que escribe y siente en quechua, y luego traduce al español, y la prosa de Ciro Alegría que es neutra y académica, vale decir, escribía de manera correcta pero cuando le da voz propia a sus personajes éstos hablan como suele expresarse la gente del campo. En ese contexto, diría que mi escritura sufrió una evolución en el lenguaje. Diría, asimismo, que mi producción literaria contribuye, creo yo, más que en el campo temático o en el nivel técnico, en el retrato de un modo de vida, en la construcción de una atmósfera.

Lima

Cuando regresé de Arequipa a Lima y me instalé acá, nunca pensé irme a ninguna parte. En ese transcurrir escribí la mayoría de mis cuentos. Comencé a trabajar por aquí y por allá pero sin ningún sentido de hacer, como se dice, una carrera. Y me quedé así, con toda tranquilidad pero siempre afectivo con las nuevas amistades que iba ganando. En Lima se vivía una vida paradisiaca, me refiero a los años cincuenta y sesenta; había una elegancia sin igual, la gente se comportaba con una conducta muy noble, muy amable; las calles eran un escaparate de exhibición de cómo la gente se vestía, de cómo caminaba, de cómo saludaba; hasta cuando se comportaban mal lo hacían elegantemente. Yo no sé por qué te estoy hablando de esta manera cuando en realidad quisiera decirte otras cosas, probablemente más interesantes. Te repito, mi querida Esperanza, que yo nunca tuve un proyecto de vida para llegar a hacer algo o alguien.

Durante mucho tiempo pensé que había escrito muy pocos poemas en mi vida y que sólo se habían salvado apenas unos doce o quince; sin embargo, durante buen tiempo solía escribir algunos versos aislados, en un cuaderno que tenía siempre a la mano. Un buen día se presentó por casa mi amigo Mendizábal y le mostré el cuaderno, entusiasmado se lo llevó y quién te dice





Oswaldo Reynoso, Eleodoro Vargas Vicuña y Aníbal Portocarrero (Arequipa, 1965).

que con una inmensa paciencia los pone en orden y los transcribe a máquina. No contento con eso, los presenta a un concurso y gana el premio. Todo esto sin que yo sepa nada, hasta que no le quedó otra que informarme que yo había sido merecedor de un premio de poesía, casualmente por esos textos. El destino de ese libro era perderse para siempre, pero los libros como las personas a veces toman otro camino. Algunos textos de ese conjunto habían aparecido en el *Dominical* de *El Comercio* gracias a la generosidad de nuestro amigo Hugo Bravo. Esos poemas los escribí, en el fondo, durante toda la vida desde cuando estaba en Arequipa. Hay uno de esos textos, casi como un soneto, que se publicó en la revista *Trilce* que dirigía el poeta Gibson, que fue una de las personas más estupendas que yo haya conocido en Lima. Pero, volvamos a la travesura de Mendizábal quien junta mis poemas, los ordena y hace un libro. Luego de toda esta peripecia he revisado los textos, restituyéndole algunas palabras que taché en la versión original o limpiándolos para bien. Pero al margen del libro, yo sé conscientemente que todo eso que está escrito allí ha sido mi vida. Yo me levantaba a las tres de la mañana y corregía. Cuando estaba en el Cusco, hace muchos años, escribí un poema exactamente igual al último que escribí, son como poemas gemelos. Uno es a una cosa y otro es a una persona. Incluso, Francisco Carrillo ha prometido publicar algunos poemas míos en su prestigiosa revista *Harawi*.



La vida

Tú sabes que yo desde los quince años de edad leía mucho, sobre todo cosas relacionadas con la psicología, el hipnotismo, la sugestión y la autosugestión; y más o menos a los diecisiete años a una prima mía, de manera especial, la hipnotizaba. Después en Arequipa hacía todo tipo de trabajos, a una señora por ejemplo que yo atendí dio a luz sin dolor. Aunque no me creas, yo atendí el parto, tuve que cortar el cordón umbilical, le quité la placenta y le entregué a su niña. Tenía una cantidad de habilidades que las hacía, así, al aire, así de por sí. Sin duda, que yo aprendí todas estas cosas a través de mis lecturas. En la Biblioteca de Arequipa había leído un libro reciente, por entonces, de cómo se debía cortar el cordón umbilical y todas aquellas técnicas modernas relacionadas al parto.

Como ves, toda mi vida ha sido más bien la búsqueda de otra persona con quien comunicarme, con quien conversar. Casi siempre conversaba de poesía, aunque las otras personas entendieran por poesía algo totalmente distinto a lo que yo percibía como tal. Pero lo máximo que me pudo haber pasado es haber conocido a los escritores de toda nuestra generación, a quienes yo quiero mucho y admiro. Siempre ha sido en mí natural quererlos, con una gran ternura.

A estas alturas de mi vida recién me percaté que yo no llegué, de ninguna manera, a configurar una personalidad profesional, una personalidad literaria en el sentido de que me sintiera responsable de esas «obras», por decirlo así un poco entre comillas, un poco irónicamente. Cuando vi, por ejemplo, la edición de mis cuentos completos editados por Milla Batres me gustó porque sentía que todo aquello era parte de mi trabajo; sin embargo, me pareció exagerado en esa edición el hecho de colocarle tantas fotos. Eso me molestó mucho. A pesar de aquello, yo le guardo una inmensa gratitud a Milla Batres por haber elegido mi obra y editarla con un cariño estupendo y tan formidable.

Ahora —me parece que lo voy a repetir por segunda vez— creo que yo he sido un poeta. Sobre todo, en el sentido de cómo vive un poeta, cómo ha vivido un poeta y cómo debe vivir un poeta. Al respecto, no hace mucho encontré un documento de una charla que di en la Universidad Federico Villarreal, en una de esas hojas había anotado lo siguiente: «nosotros hemos elegido la pobreza», esto me conmovió mucho. Por ejemplo, el filósofo Kant que fue un hombre muy pobre, sus amigos tuvieron que conseguirle un terno para ponérselo, eso a mí conmovía demasiado, como si yo fuera Kant. Cada persona que vivía de esa manera me parecía que era mi antecesora y que yo estaba en el camino de ellos. Pero, la ironía consiste en esto: el hecho de ser pobre a mí me calificaba como poeta, cuando lo que debía calificarme como poeta debía haber sido la escritura de la poesía, la búsqueda de la poesía a través de diversos caminos o vías o creencias. Pero lo cierto es que nunca atendí a toda la cantidad de escritura que había producido. Así que ahora estoy leyendo mis textos y tú no te imaginas la gracia que tienen algunos de ellos. El 70 por ciento puede ser que los queme, pero si se pierde el treinta por ciento restante sería de una gran pena porque hay una atención muy especial sobre los datos de la vida, de una vida que se confiesa. En el fondo, se trata de una confesión muy bella. A veces, hablo de algunos personajes, algunas anécdotas que he escuchado. Pero en general, esos textos tienen el propósito de expresar algo que he visto; pero por otro lado, tienen también el propósito legítimo de expresar algo con corrección y acercarme a esa corrección.



Gratitudes

Te confieso, mi querida Esperanza, que ahora estoy algo caído de energía, me parece que la voz está saliendo muy débil. Sin embargo, quiero señalar –para terminar– la gratitud que tengo para con Andrés Mendizábal a quien conocí cuando él era muy jovencito, por entonces era estudiante del colegio Melitón Carbajal, y en cuanto me conoció me hizo una entrevista, lo cual demostraba su interés por las letras. Con el tiempo, Andrés Mendizábal se ha convertido hasta ahora en una especie de hermano menor con quien he conversado, he viajado, he caminado; él ha madurado bastante y tiene un sentido práctico y objetivo de la vida. Mendizábal tiene la ternura, la elegancia, ese sentido antiguo de la amistad, esa manera que todavía está en algunos lugares del Perú, donde hay personas que te hablan con amor y se dirigen a ti con ternura, y que te escuchan y que te oyen con atención. Otra persona a quien guardo mucha gratitud es a Oswaldo Reynoso. A ti también, querida Esperanza, te guardo mucho cariño. Una cosa que tú no sabes es el hecho de que te escribí una carta desde Trujillo y no te la envié, es una carta de enamorado, aunque no aparezca tu nombre, esa carta es para ti. Todo esto quiere decir que yo he tenido miedo a entregarme a las otras personas. Ese miedo me ha dejado a medio camino de todas las cosas que pude haber hecho. En uno de mis poemas de *Zora, imagen de la poesía* escribo: «La eternidad está en su mirada». Entonces, la eternidad está en un verso. «No está la eternidad en una lágrima», digo en otro de mis poemas. Entonces, si la eternidad no se siente como el tiempo o el espacio sino como un sentimiento del tiempo y del espacio. Así que cuando tú tienes un sentimiento del infinito has tocado el infinito, cuando tú tienes un sentimiento de la divinidad has tocado la divinidad. Allí no hay ninguna contradicción lógica. Al darme cuenta de todo esto me siento bien. Dentro de todo este contexto, me parece que soy un hombre feliz, porque esto me permite a mí demostrar toda mi hombría. Y la hombría no consiste en soportar la vida ni en resignarse a la vida, sino a aceptar la realidad. Aceptar esta realidad supone resistir al máximo. Eso que se ha llamado una pelea, una lucha frontal frente a eso que llaman muerte, sin desesperación, con toda tranquilidad. Yo no he elegido a una persona, a un libro, a un autor. Yo no he elegido la vida que he llevado, a mí me ha sucedido todo esto. Sin embargo, las cosas que estuvieron en mis manos y junto a mí han sido legítimas. Creo que el poeta Eielson no se equivocaba cuando decía: «Yo buscaba a un dios personal y lo encontré en Rilke», tremenda frase que me emocionó mucho. Sin saberlo, yo había leído la poesía de Rilke de rodillas, como quien ora. Quiere decir que eso me pasaba a mí pero no me daba cuenta, no sabía que me estaba pasando eso. Tengo, pues, gratitud por la vida. Gratitud a esa vida que no es de uno solo porque cuando uno nace, nacen miles, nace una sociedad, nace una cultura. Y uno es todo eso. Hasta cuando uno está en el vientre de la madre, uno ya va siendo los otros. Los otros te están haciendo a ti, te están siendo ser. Desde cuando uno sale a la luz del mundo y empieza a hablar ya está más allá de todo el camino de la vida porque estás en un mundo donde te ha recibido la Vida, pero la Vida no como una cosa biológica sino como una cosa cultural, como una cosa del espíritu. Los filósofos griegos Sócrates, Platón, Aristóteles y todos sus antecesores fueron los que a mí me dieron una visión particular de la vida. Una cosa que me impresionó mucho fue la afirmación del filósofo quien decía que con solo mirar la extensión del cielo supo que la divinidad era una. El hombre es siempre uno, la humanidad siempre es una. Todo lo que acabo de decirte está dicho, de alguna manera, en esos cuarenta o cincuenta poemas míos que andan por ahí.



ELEODORO VARGAS VICUÑA, POETA

E

*¡Soy un árbol abierto al sol,
al resplandor de la alegría!*

leodoro Vargas Vicuña goza de amplio y merecido prestigio como narrador (debido, naturalmente, a sus dos libros de cuentos: *Nahuín*, 1953; y *Taita Cristo*, 1964; recopilados ambos en 1976 con el título general de *Ñahuín*), no así como poeta. De otro lado, debemos aclarar que el autor utiliza *Nahuín* para la edición de 1953 y *Ñahuín* en la de 1976. En 1959 ganó el Premio Nacional de Poesía «José Santos Chocano» —el más importante que se concedía entonces en el país— por *Zora, imagen de poesía*.

Pero el libro no fue mayormente apreciado por la crítica. No figura, por lo demás, en ninguna antología de la poesía peruana contemporánea: no está en la más extensa de ellas, *De Vallejo a nuestros días*, III, (1984), selección a cargo de Ricardo González Vigil; tampoco lo menciona Alberto Escobar, en su *Antología de la poesía peruana* (1974), no obstante haber sido Escobar uno de los integrantes del Jurado que le otorgara el premio de 1959. De hecho, *Zora* careció de la singular recepción que tuvieron sus cuentos. El mismo José Miguel Oviedo, que le dedica una nota encomiástica a su narrativa no le reconocía sino «ciertas veleidades por el verso» (1964). Juan Gonzalo Rose, con pícaro ironía, decía que cuando Vargas Vicuña escribe poesía es un cuento y al escribir cuentos hace poesía. El autor incursionará igualmente en el teatro: compuso una farsa en un acto, con el título de *No vale tentarse* (1955), que no sabemos si alguna vez se puso en escena.

Vargas Vicuña es uno de los miembros más notables de la generación del cincuenta. Cuando llegó a Lima, por los años 1952 ó 1953, procedente de Arequipa, venía envuelto en un aura de poeta. Él mismo solía repetir, en las reuniones del café Palermo, igual que Emilio Adolfo Westphalen, que todo creador literario debe vivir en olor de poesía. Lo que, ciertamente, hizo Vargas Vicuña durante muchos años.

La escasa resonancia de *Zora* habría que atribuirla a dos hechos: a la tardía edición —1964— y al reducido tiraje, que no permitió que fuera conocido por el público lector. Y a su estilo peculiar y muy diferente al de la poesía que predominaba en aquellos años. Los libros que más llamaban la atención entonces —*Poesía concreta* (1954) de Alejandro Romualdo; *La luz armada* (1954) de Juan Gonzalo Rose; *Las imprecaciones* (1955) de Manuel Scorza; y *Para vivir mañana* (1959) de Washington Delgado— eran de corte definitivamente social. En tanto que las composiciones de Vargas Vicuña respondían más a los reclamos interiores y a la meditación cósmica, con una propensión al lenguaje elíptico y secreto, más afin en esto a *Muerte cercana* (1954) del puneño Efraín Miranda, que tampoco fue acogido como se merecía. *Zora* no llegó pues en el momento preciso, como *Nabuin*, para suscitar la atención inmediata del lector.

El reciente premio obtenido por su libro *Fiesta de sol*, en el concurso nacional de poesía «Pucará 1996», en cambio, parece haber tenido la virtud de aguijonear el interés de la crítica, de los escritores y de sus amigos. El poemario fue publicado al poco tiempo, primero en la revista *Cascadas* de Huancayo (Nº 4,

diciembre de 1996) y luego en forma de libro (juntamente con *Zora*), en una edición de amplio tiraje, auspiciada por el Centro Distrital de Acobamba (Tarma), bajo el título general de *Cántaro de agua enamorada* (1997). Llegando a ser elogiosamente comentada por el crítico Ricardo González Vigil en el diario *El Comercio* de Lima.

La poesía de Eleodoro Vargas Vicuña se distingue por una impronta existencial, meditativa e intimista, con una tendencia a penetrar en los arcanos del ser y de la condición humana. Su lenguaje es sobrio y austero, relativamente culto y académico, muy distante del habla coloquial y familiar de sus relatos. Difícilmente se podrá reconocer aquí algún aliento vernacular. Lo único que le une a los cuentos es el profundo sentimiento panteísta y la presencia simbólica de las fuerzas elementales (la tierra, el agua, el sol, los árboles), empleadas como símiles, más que como objetos de descripción paisajista.

Zora es un libro de poesía amorosa. Se inspira en un personaje real que deslumbró la adolescencia del autor en Arequipa y despertó en él un amor nunca correspondido («Eres como una puerta indiferente. / No sé si se abre, no sé si se cierra. / Es como si entrara y desapareciera»). Ella es el motivo que le suscita las más hondas preguntas e interrogaciones sobre la vida, las meditaciones y los desvelos, en una especie de soliloquio enfebrecido. Para el poeta, «no hay otra realidad más evidente» que su amor por ella: «Yo no existo / sino, entonces, cuando tú me miras». Todos los referentes utilizados por el poeta, para describirla, encomiarla y ensalzarla, son tomados de la naturaleza: «Así como / la tierra, los árboles o nubes, / tú serás el signo / por quien vea el gesto interno / de las cosas y / pronuncie tu nombre verdadero». En general, se trata de versos breves, bastante emotivos, pero de corto aliento.

El segundo poemario —titulado ahora *Florida llama. Pensamiento de la noche*— reúne textos escritos en diversas épocas, algunos ya publicados en diarios y revistas, hace algunos años. En muchos casos, han sido notablemente corregidos y retocados. Son también poemas de amor, pero el libro está abierto a otros tópicos y motivos (el tiempo, la poesía, el ser poeta, Mariátegui). Tiene el mismo lenguaje, el mismo tono y la misma estructura del primer poemario. Aquí se podrá encontrar algunos poemas más extensos, escritos en prosa. Y no faltará alguno de cierto matiz surrealista, por la sucesión heteróclita de imágenes oníricas. El autor adopta, a menudo, una actitud filosófica: «El tiempo es una piedra inmóvil / Su entraña la eternidad»; «La historia es el cuento / de los muertos», que parafrasea a medias una expresión de Shakespeare.

En dos textos («Retrato de poeta» y «Con el corazón en la mano») pinta al creador de la palabra: «Tranquilo o exaltado trata de vivir poéticamente». Al nombrar las cosas —dice— él es quien descubre su espíritu: «De este modo el hombre es la conciencia, el corazón del Universo». Él es el que, finalmente, «labra con el agua





*Los poetas Eleodoro Vargas Vicuña y Demetrio Quiroz Malca, firmando autógrafos en el local del INC.
(Lima, 26 - 5 - 1971).*

de su corazón el cauce sólido de los ríos, de los árboles, los orígenes, las casas, las estaciones».

En forma inesperada, hallamos también aquí un texto dedicado a José Carlos Mariátegui: «Tú». No se menciona para nada su nombre, ni hay señal externa alguna que lo revele. El poema –como toda su poesía– recurre a un lenguaje reservado y secreto. Sin embargo, las imágenes son bastante sugerentes y expresivas: «Amándote nos agarramos a la tierra / oímos, vemos»; «Sí, ahora, todo se parece a la noche de tu pueblo». Como ya es propio del estilo del autor, los referentes poéticos se remiten invariablemente a los elementos naturales: «¿Quién dirá, convencido, si no eres o eres o no estás? / Cuando hay un vuelo seguro, un tembloroso amanecer. / Una cercanía, la flor, una ciudad, la multitud, yo. / Las casas y avenidas de tu cielo, el agua, el suelo. / Un fruto maduro, alienta, atestiguándonos tu aliento».

En los últimos días de su vida, el poeta escribió unas pequeñas notas, en las que confiesa lo mucho que le sirvió la filosofía: «me dio –dice– la vida que necesitaba para saber por qué vivía» (12-III-1997). Probablemente, el pensamiento de Mariátegui no fue ajeno a su comprensión del mundo.

UNA ENTRAÑABLE AMISTAD

*C*omencé a conocerlo de a pocos.
Siempre lo veía pasar por las calles de
Arequipa y la gente lo conocía
porque tenía a su cargo un programa
de poesía en la radio de la
Universidad San Agustín.



EL COMIENZO

La primera referencia concreta que tuve de él fue a través de mi hermano Juan. Mi hermano me contó que con unos amigos había tomado el llamado tren para la sierra –término que hasta hoy me causa gracia ya que los arequipeños, mis paisanos, se consideran habitantes de la costa– y que en la frontera entre Perú y Bolivia vio a Eleodoro en un restaurante con un poncho y un chullo, en actitud sospechosamente clandestina. Juan se acercó a saludarlo y Eleodoro le dijo que estaba de contrabandista. La sorpresa de mi hermano fue mayúscula cuando Vargas Vicuña le dijo que quería pasar de contrabando de Perú a Bolivia nada menos que sandías. Por lo general se pasa de contrabando objetos pequeños y de gran valor, las sandías eran todo lo contrario. Mi hermano Juan terminó el relato diciéndome: «Todo esto prueba que Eleodoro es un gran poeta».

*Eleodoro Vargas Vicuña
con los hermanos Reynoso,
Luis y Oswaldo, en la
campiña arequipeña
(Noviembre de 1996).*



No sé en qué día y a qué hora ni en dónde comencé a conversar con el poeta. Lo que sí recuerdo con mucha precisión fue esa noche de junio de 1949 cuando sentados en un banco de la Plaza de Armas me leyó su cuento «El traslado», y recuerdo ese encuentro por dos razones. La primera, probablemente porque el cuento estaba manuscrito en varios papeles que marcaban los dobleces puesto que éstos siempre los cargaba en el bolsillo. Había muchas correcciones. Desde entonces, en casi medio siglo de actividad narrativa, nunca he dejado de trabajar con dedicación y amor mis textos literarios, y hasta estoy por sostener que si hay que hablar de inspiración ésta no hay que encontrarla en el primer momento de la escritura sino en la plenitud de la corrección. En suma, esta actitud estética se la debo a Eleodoro. Lo segundo que me impresionó de aquella lectura bajo las estrellas de Arequipa fue el tono, digamos el dejo, que Eleodoro empleaba en este relato. Claro que en ese entonces yo era un joven de 17 ó 18 años y no entendía en su verdadero sentido lo que por intuición esa noche aprendí de mi amigo poeta.



Eleodoro Vargas Vicuña y Oswaldo Reynoso, en los extremos de la mesa, con un grupo de amigos.

Eleodoro siempre habló del sentido de la distancia en su acepción griega, la sabia distancia que debe haber entre las personas. Era amigo —amigo de verdad— pero siempre interponía una elegante y sabia distancia para conservar lo más valioso de un ser humano que es lo que en verdad se es. Era demasiado sensible, yo creo que hasta débil. En las noches de borrascas cerveceras caminando con un grupo de amigos por las calles del centro de Lima de pronto detenía la marcha y nos hacía descubrir la belleza de un balcón o de la luz de la noche y decía: «hay que tener ojos de ver». Y a veces cuando sentía intensamente la belleza de las cosas, animado por el espíritu del vegetal, lloraba. Era como las arañas frágiles que para defenderse de los agravios del mundo teje su tela. Él tejía su poesía.





Eleodoro Vargas Vicuña con César Lévano y el escultor Moreno.

La agonía del poeta Eleodoro Vargas Vicuña fue discreta y elegante. No fue aparatosa y de gran desorden como suelen ser las de cáncer terminal. Y así, discreta y elegante, fue su vida y su valiosa y original obra literaria. Durante su prolongada y lacerante enfermedad, prefirió guardar una sabia distancia frente a sus amigos y familiares.

EL TRASLADO

Son las ocho de la mañana del 11 de abril de 1997. Me despierta el timbre del teléfono. Ayer, día de mi cumpleaños, lo pasé al pie del lecho de agonía de mi compadre Eleodoro Vargas Vicuña. Durante varios meses, he visto cómo el cáncer consumía su cuerpo, mas no su espíritu de poeta. Hace días, tomándome la mano y haciendo un gran esfuerzo por hablar, me dijo: «Gracias, Oswaldo, por haberme enseñado a reír. Ya sabes, me entierran en Acobamba y nada de tristezas». Me es difícil despertar. Estuve hasta el amanecer en el bar Superba. Cerveza y cerveza. Levanto el fono. Es la señora Victoria que entre sollozos me informa que acaba de fallecer su hermano Eleodoro y que se velará en el hospital Rebagliati. Me pide, por favor, que avise a los amigos. Mis ojos lagrimean y tomo un trago de ron a pico de botella. A las ocho y media, un amigo me pide que lo ponga en contacto



con algún familiar de Eleodoro, pues tiene el encargo del director del Instituto Nacional de Cultura de ofrecer un salón del Museo de la Nación para el velatorio. Cumpló con el encargo. A las diez, me informan que la familia y dos amigos han trasladado el ataúd y la capilla ardiente del velatorio del Hospital al Museo de la Nación.

A las once de la mañana del día siguiente parto con el cortejo a Tarma. Se llega al atardecer. En esta ciudad hay una comitiva que desea que los restos de Eleodoro se velen en Tarma. La familia agradece. Pero se tiene que cumplir con el deseo del poeta. En Acobamba, los socios del Club Libertad nos conducen a su local. Se instala la capilla ardiente. Pero es tal la cantidad de gente que va llegando que se decide trasladar el velatorio al local del Concejo. Ahí, se vuelve a armar la capilla ardiente en un salón grande, oscuro y feo. Hay protestas y se busca al alcalde. Éste llega apresurado. Pide disculpas. Y nuevamente a desarmar la capilla ardiente para volverla a armar en el salón principal. Por fin, el ataúd reposa en una sala con arañas de cristal y muebles de madera negra de fino acabado.

A la mañana siguiente, se traslada el féretro a la Iglesia. Luego de los oficios, el cortejo se dirige a pie al cementerio. Después de los homenajes y discursos, se lleva el ataúd hasta un nicho. Pero se recuerda que Eleodoro ha pedido ser enterrado en una lomita que hay arriba del camposanto. De tal manera, decía el poeta, que si miras a la derecha, ves Acobamba, y si miras a la izquierda, La Floresta y hasta Tarma. Se saca el féretro del nicho y se le carga hasta la lomita. Ahí se le entierra con dos botellas de cerveza. Una negra y otra blanca. Es el pago de la apuesta que hace más de treinta años hizo con su hermano Marcelo, en el bar Palermo.

De vuelta a Lima de Acobamba veo, a través de la ventana del ómnibus, la Cantuta. De un solo trago seco la segunda botella de ron y una noche de junio de 1949, estoy con Eleodoro sentado en un banco de la Plaza de Armas de Arequipa. Me lee el cuento que acaba de escribir. Se llama «El traslado», me dice. Ha transcurrido casi medio siglo y vuelvo a escuchar su hermosa voz esa noche de cielo claro, azul, de Arequipa: «Cambiamos de lugar, aun después de muertos».



ELEODORO EN ACOBAMBA

Qué pena amanecer muerto
en un día soleado de Lima!

Su largo viaje de poeta y narrador
(y también de hombre humilde, pulcro, callado),
Eleodoro Vargas Vicuña ha vuelto por
fin a Acobamba, el pueblo que él
sentía como natal.

De ahí no saldrá, sino en sus libros,
esto es, por el aire y por la voz.

En toda la bella provincia de Tarma, Acobamba es un pequeño paraíso por el clima templado, el verdor de sus laderas, el río inevitable, y por sus pachamancas, que si bien antes se contrataban los fines de semana, ahora mesones y hostales las ofrecen a voluntad durante el año entero, pues también existe para los viajeros el atractivo cercano del santuario del Señor de Muruhuay, cuyas procesiones, en especial la de Semana Santa, Eleodoro contemplaba recogido desde niño, como el mayor espectáculo de su vida. La música de lamentos, el esfuerzo titánico de los cargadores de andas, el peso increíble de las estatuas del Señor y de la Virgen saludándose por las calles le batieron las sienes, como a todos los que, en diversos años, visitamos Acobamba.



Eleodoro Vargas Vicuña, con uno de sus sobrinos, en Acobamba, Tarma.

Tierra alegre, dulce, sin los odios ni malicias de otras partes. Todavía quedan así algunos pueblos en la sierra, y por eso es importante subrayar que Eleodoro es sólo el mensajero de los hombres humildes, devotos de la naturaleza y de las costumbres campesinas.



El escritor escuchando la voz de dos ancianas acobambinas.

Su salida, primero a Arequipa y luego a Lima, le sirvió para educarse y escribir cuentos y poemas breves, intensos, llenos de melódicos tejidos o fulgores, pero jamás para olvidarse del terruño. Como un iluminado, empezó a escribir por 1950, y cuando publicó su libro *Nahuín* en 1953, fue una clarinada para toda la generación que, si bien había empezado en 1948, en los juegos florales sanmarquinos de entonces, no conseguíamos lanzar libros por enormes dificultades editoriales. Él nos dio el ejemplo, y pronto publiqué yo, y asimismo Congrains, Salazar Bondy y Ribeyro.

Recibí la noticia de su primer libro en la Universidad de Columbia, de Nueva York. Entonces descubrí que él y yo habíamos observado y perfilado desde las mismas fechas (1950 y 1951) aldeas serranas semejantes —yo las de Ancash—, dolidas por la pobreza, el abandono y la indiferencia del centralismo. El gran mexicano Juan Rulfo estaba haciendo cosa igual, y las pruebas se hallan en el espléndido volumen de cuentos *El llano en llamas*, publicado en 1953, el mismo año en que apareció *Nahuín*, el primer libro de Eleodoro, si bien la obra de Rulfo, como es natural, sólo pudo influir en los textos siguientes de nuestro colega tarmeño. Por eso, nuestro orgullo es auténtico, ya que en el Perú, en la generación de narradores del 50,



coincidimos con Rulfo, por la sencilla razón de que habíamos observado la misma clase de aldeas serranas que padecían por entonces, y continúa padeciendo hasta ahora, en toda América Latina.

Cuando regresé a Lima en 1954 traía ya en maleta un libro de cuentos inéditos. «¡Qué bien hermano, ojalá pudiera ayudarte!», me dijo. «Pero, ¿cómo?, si ya lo hiciste, y mucho», respondí.

Luego de *Nahuín* publicó *Taita Cristo* (1963) y añadió la sección inédita *El cristal con que se mira* a la edición mayor y definitiva de *Nahuín*, que editó Carlos Milla Batres en 1976

Hay otro aspecto por señalar, ya que la crítica lo olvida a menudo. En nuestra generación hubo un grupo de experimentadores de la estructura del cuento y la novela, entre los cuales estaba él, junto con Sebastián Salazar Bondy, Sara María Larrabure, Enrique Congrains Martín, Luis Loayza, Oswaldo Reynoso y conmigo mismo; en su caso, en el cuento poético y en la presentación fragmentaria de los temas, según una sucesión de escenas dramáticas y simbólicas.

Cada vez que les hablo a mis alumnos de lo poco intelectual, de lo informal y hasta perezoso que era él, y les cuento cómo asistía a nuestras tertulias, antes y después de la bohemia que le hizo muchos estragos, no hallo cosa mejor que leerles ejemplos de sus cuentos, donde la narración y la poesía se mezclan de modo tan excepcional. ¿Dónde aprendió su maestría este lúcido informal? Washington Delgado nos explica: «No hay en Vargas Vicuña grandes frescos humanos que nos muestren la vida indígena en su rica complejidad social. No hay tampoco análisis psicológicos refinados, ni construcción de variados caracteres. Hay en cambio una densa sustancia mítica, producto, más bien, de una intuición poética genial».

Así como un día nos deslumbró con sus cuentos, así otro ganó nada menos que el Premio Nacional de Poesía con su libro *Zora*, que apenas conocían algunos, pese a que lo llevaba bajo el brazo. Y ahora, semanas antes de morir, ganó asimismo un premio de poesía en Pucará, Huancayo. Extraña y espléndida mezcla de prosa y poesía, cuyos orígenes residen en el lazo entre la naturaleza y el hombre campesino peruano, hipersensible, humilde, ritual, triste, pero también reilón, que debíamos respetar todos como hizo Vallejo.



Vargas Vicuña, Zavaleta, Ledesma y Enriquez en el Primer Congreso de Narradores (Arequipa, 1965).

¡VIVA LA VIDA, ELEODORO !*

Sa no podré verte. Pero ni tú ni yo nos habremos olvidado. Oswaldo recordaba, sin duda, cuando me llamó esta mañana diciéndome «te voy a dar una mala noticia», las noches profundas que atravesamos juntos, atorados de palabras, casi aplastados contra las rejas de la vieja provincia, casi indefensos, cuando a veces el único horizonte libre fogoneaba en tu grito de guerra:

«¡Viva la vida, carajo!».

Era el mismo coraje que buscabas preservar con palabras.

Quién va a negar, pues, esa insistencia, la continuada búsqueda de la fuerza del hombre para resistir esta sociedad, para encontrar el corazón de un mundo sin corazón, las fuentes de la alegría de una entristecida existencia.

¿No era a eso que volvías en cada palabra de *Taita Cristo*, de *Nabuín*? ¿No era para no desfallecer, nosotros, que cargábamos sin parar tu *Taita Cristo*, todos? Esa lección quedó aprendida. Nada la perderá de cada memoria de esos años, de esa gente, del Palermo. En el páramo gris que nos imponen de nuevo, no todo será ausencia.

Ya no podré verte. Pero «Añí, hermanito» no dejará de oírte: ¡Viva la vida, carajo!

(*) Texto de Aníbal Quijano escrito en Lima, el 11 de abril de 1997, día en que falleció Vargas Vicuña y que fue leído por Oswaldo Reynoso la mañana soleada del 13 de abril en el cementerio de Acobamba, Tarma, en el entierro de Eleodoro.

Eleodoro se presentó por la tarde, llegaba directo de Tarma. Con efusivos abrazos celebramos su presencia.

De pronto, empezamos a escuchar antiguas canciones de nuestros años mozos: «Maringá, Maringá ... Apaga lú Marilú, Apaga lú ... Yira, Yira ...» Ritmos que encendieron los ánimos y agilizaron los pies. Eleodoro, sin perder el estilo ceremonioso y solemne tan propios de él, se incorporó al júbilo. Cuando escuchamos los compases de Zorba el Griego, enlazamos nuestras manos formando un amplio círculo. Danzábamos frenéticamente alrededor de una transparente y hermosa piscina.

Al rato, la hija de una de nuestras amigas se abalanzó a bailar impetuosamente con Eleodoro. Él no la rehuyó; bailó algunos compases y, muy elegantemente, se apartó del ruido de bailarines. Se acercó y me dijo: Esta criatura me desbarata. No hacía mucho tiempo que lo habían operado. Muy pocos de los amigos lo sabían. Nunca quiso preocuparlos. Esta actitud de distancia la tuvo desde el comienzo de su enfermedad. La supo padecer con la mayor dignidad.

Conocí a Eleodoro en el «Patio de Letras» de San Marcos. Desde entonces tuvimos una ininterrumpida amistad. Cuando dejaba de verlo estaba de gira con sus compadres. Otras veces pasaba largas temporadas en Arequipa, Tarma, Acobamba, Cusco y Cajamarca, con el afán de recoger voces y experiencias de la gente sencilla. Él decía que ellos le dictaban sus relatos.



Eleodoro con Enedina y dos de sus hijas.

Más tarde, cuando estuvo en México, nos enteramos de su amistad con Juan Rulfo, a quien convirtió en su compadre. Lo hizo padrino de su hija Luvina, nombre de uno de los cuentos de Rulfo del que Eleodoro decía ser su sombra, su otro yo.

Después viajó por Corea, Moscú, China y París. A su retorno siempre volvía al Palermo a compartir el afecto recíproco de la amistad, sin presunciones ni alardes no obstante las distinciones con que tantas veces fuera galardonado en el extranjero.

Eleodoro no era persona de grupos, sino de varios ambientes. En todos, era bien acogido. Sólo algunos amigos estuvimos muy cercanos a él: Oswaldo Reynoso, Alfredo Castellanos y Edgardo Pérez Luna, sus conocidos desde que estuviera por primera vez en



Arequipa. Alternaba con gente de teatro, en especial con Hudson Valdivia. Al psiquiatra Alberto Seguí lo consideraba su maestro. Además tuvo amistad con el pintor Alberto Dávila, el escritor Miguel Gutiérrez, con los periodistas Raúl Vargas, Maynor Freyre, el historiador Juan José Vega entre muchos otros. Todos ellos lo apreciaban. Tampoco le faltaron numerosas amigas, de toda edad, condición social y económica. En casa de algunas de ellas, se organizaban tertulias artísticas a las que devotamente concurría. Para Eleodoro, éramos su gran familia, su familia grande. «Nunca he odiado a nadie ni he estado contra nadie», me dijo una vez.



Conversando con el psiquiatra Alberto Seguí.

Después de los años de bohemia en el Palermo, Eleodoro dejó de frecuentarlo. Se dedicó por entero a dirigir el programa *Poetas y escritores de América*, por Radio Nacional. Esta actividad le daba muchas satisfacciones. La transmisión, en onda corta, le permitió comunicarse con escritores de Bolivia, Ecuador, Argentina y Uruguay. El intercambio era recíproco, como nos cuenta el poeta Aníbal Portocarrero, quien recibió varias llamadas telefónicas de Argentina de entusiastas seguidores del programa.

Siempre me sorprendió la gran disciplina que tenía Eleodoro en sus lecturas. Además de literatura leía también filosofía. Una vez me contó que él comenzó a leer a los griegos desde que era niño. Subrayaba y estudiaba fragmentos enteros hasta aprenderlos de memoria. La filosofía impregnó su discurso oral y escrito, sin que fuera su intención, así como la psicología le interesó para aproximarse a sus semejantes.

Eleodoro recitaba muy bien. Conmovía con su voz grave, sonora, de una dicción perfecta y llena de emoción. En medio del silencio de los oyentes solía empezar diciendo: «Tierra creo en ti. / Árbol creo en ti. / Toro creo en ti. / Hombre creo en ti». Hasta ahora que escribo estas líneas no dejo de escuchar su hermosa y sentida modulación: «Guardiana de las flores de estos valles, / de la paz donde duermen las palomas, / del columpio rubial de los trigales, / de las sombras», poema de Mario Florián, por el que tenía especial preferencia.

En los últimos años, su afición por la música lo motivó para estudiar canto. Con mucha dedicación logró conseguir un buen timbre de tenor. Así nos lo confirmó un amigo que en forma casual llegó a casa de la profesora de música Elsa Withembure. Allí, para su sorpresa, escuchó cantar a Eleodoro.

Nunca supimos dónde había nacido. Por mucho tiempo nos hizo creer que era arequipeño. Su edad también era una incógnita. Los años no pasaban por él. Conversábamos, algunas veces, del fervor amoroso que le inspiraban ciertas mujeres, a las que transfería su búsqueda en pos de la vida y la poesía. Pero Enedina no sólo fue su esposa sino su compañera de siempre.

Entre tantos amigos, no faltaron los alumnos de su época de profesor. Uno de ellos: Andrés Mendizábal Suárez, del colegio Melitón Carbajal, hoy día poeta, escritor y profesor universitario. Incondicional compañero de los últimos años, primero se dedicó a estudiar su obra que más tarde convirtió en una tesis universitaria. Poco después, sacados de los cuadernos de Eleodoro, transcribió un grupo de poemas. Por su cuenta sin que Eleodoro lo supiera, los envió al Concurso Nacional de Poesía convocado por el distrito de Pucará, en Huancayo.



Eleodoro con su hijo Roco.

Por eso para todos fue una sorpresa leer una nota en el diario *El Comercio*. El alcalde de Pucará trataba de ubicar a Eleodoro y rogaba a quien pudiera le avisaran que deseaban hacerle entrega del premio obtenido por su poemario *Florida llama pensamiento de la noche* (1996).

Este poemario es la expresión existencial de una vida dedicada a la poesía. Lo son también las conocidas narraciones de su libro *Nahúin*, escritas con mucha anterioridad. Su huella generosa, su personal desprendimiento su lenguaje amoroso y tierno del mundo, las personas y las cosas que lo rodeaban eran el reflejo del poeta que él había elegido ser.

La irreparable enfermedad que lo agobiaba no interrumpió las semanales visitas a mi casa. Por el contrario, junto con nuestras mutuas cuitas, escuchábamos las grabaciones musicales que tanto le gustaban, me comentaba de sus lecturas y poemas. Poemas que todavía guardaba en innumerables hojas sueltas y que alentaban sus deseos de vivir.

A Eleodoro siempre le demostré mi reconocimiento por brindarme su amistad. Sólo me faltó decirle: Gracias Eleodoro por creer en mí.

ELEODORO VARGAS VICUÑA: EVOCACIONES DEL CORAZÓN

En la década del '50, el indigenismo pasó a una nueva fase en la que se depuró lo meramente tradicional para encontrar nuevas formas narrativas y una intensificación del personaje dentro del cuadro andino. Eleodoro Vargas Vicuña fue uno de los primeros que combinó el tratamiento lingüístico del personaje con su entorno, así lo demuestran sus libros *Nahuín* y *Taita Cristo*.

Uno de los narradores peruanos más importantes de América Latina es, sin duda, Eleodoro Vargas Vicuña, dentro de la modalidad narrativa que nuestro compatriota practicó, no es difícil compararlo con el escritor mexicano Juan Rulfo, quien, además, reconoció varias veces el franco parentesco de *El llano en llamas*, del autor azteca, con *Taita Cristo*, y por supuesto, con *Nahuin*, de Eleodoro. Está de más decir que ambos escritores se conocieron y que cada vez que Rulfo vino a Lima, o Eleodoro viajó a México, se encontraron. No nos arriesgamos mucho si afirmamos que ambos fueron compadres, hermanados también por la literatura, el peculiar acto de enfrentarse al lenguaje, su filiación con los campesinos, además de rescatar, de una manera sabia y, aparentemente, fácil, el habla de los habitantes de la sierra, la manera de llegar a hacer trascendentes los valores de la vida y la muerte en sus personajes, quitándoles esa lacra que traían las narraciones naturalistas y exageradas de este primer medio siglo; haciendo, por consiguiente, más existencial y menos caricaturesca la prosa que diseñaba, tanto a los personajes como a los hechos; una cierta y especial postura neorrealista hermanó siempre la obra de Rulfo y Vargas Vicuña.

Vargas Vicuña perteneció a esa brillante «Generación del 50», aunque muchos de los autores: filósofos, investigadores sociales, historiadores, arqueólogos, poetas, dramaturgos y narradores (nacidos en-



Congreso de poetas realizado en Chiclayo, en 1966, donde se aprecia a Juan Ríos, Washington Delgado, José Miguel Oviedo, Eleodoro Vargas Vicuña, entre otros.

tre 1920 y 1935) se resistan a ser considerados como tales, dentro de una generación. Lo cierto es que los estudios que se han realizado hasta ahora han coincidido en llamarlos así, aunque, en el fondo, es verdad que no hubo generación en el sentido exacto de la palabra, tal cual la definen los pensadores como José Ortega y Gasset, por ejemplo.

Los narradores que comparten este período de creación que los agrupa en la década de los cincuentas, para dar inicio a sus trabajos como creadores, son: Felipe Buendía, Francisco Carrillo, Enrique Congrains Martín, José Durand, Jorge Eduardo Eielson, Antonio Gálvez Ronceros, Alfonso La Torre, Luis Loayza, Luis León Herrera, Manuel Mejía Valera, Oswaldo Reynoso, Julio Ramón Ribeyro, Sebastián Salazar Bondy, Manuel Scorza, Luis Felipe Angell, Carlos Eduardo Zavaleta, Manuel Velázquez Rojas, Lola Thorne, y el precoz Mario Vargas Llosa, que pertenece a esta generación aunque haya nacido en 1936.



En el malecón de La Punta, Callao.

Generación o no, es un período que da como frutos a poetas que difícilmente serán superados, como Carlos Germán Belli, Francisco Bendejú, Jorge Eduardo Eielson, Blanca Varela, Pablo Guevara, Washington Delgado, Gustavo Valcárcel, Alejandro Romualdo, Javier Sologuren, Juan Gonzalo Rose y el mismo Sebastián Salazar Bondy, además de Eleodoro Vargas Vicuña.

Muchos de los poetas y narradores se reunieron durante años en el famoso café Palermo, de La Colmena, cerca al Parque Universitario. Sin embargo, allí también iban ensayistas como Alberto Escobar y Jorge Puccinelli, filósofos como Manuel Mejía Valera y Víctor Li Carrillo; investigadores como el arqueólogo Federico Kauffmann, además de los historiadores Pablo Macera y Juan José Vega.

Eleodoro Vargas Vicuña comparte, pues, sus años iniciales en Lima con esta calidad de compañeros, no sólo de San Marcos sino también de bohemia (que en algunos casos alimenta más que las clases).



Debemos afirmar, desde ahora y para siempre, que Eleodoro nació en La Esperanza, Cerro de Pasco, en 1924, aunque él afirmaba que había sido en Acobamba, Tarma. Asimismo, señalaremos que más de una vez sus editores han colocado a veces como lugar de nacimiento Arequipa y hasta Cajamarca. Debido también a que el mismo escritor ha querido jugar con sus lectores con respecto a su lugar de nacimiento. Estudió en el Colegio Nacional Nuestra Señora de Guadalupe y luego en la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, y finalmente en la Universidad de Arequipa.

Eleodoro regresó a Lima, desde Arequipa, con el actor Hudson Valdivia, el narrador Oswaldo Reynoso y el estudiante de farmacia Edgardo Pérez Luna, decididos a «conquistar la capital»; todos serían a su turno personajes importantes en el panorama de la cultura peruana.

Los cuentos de Eleodoro se publicaron inicialmente en revistas y periódicos y en antologías, como la de Escobar, que incluyó «En la altura». Pero lo que originó una verdadera noticia en la narrativa peruana fue la publicación de su libro *Nahuín* (Lima: 1953), cuya edición estuvo a cargo de Manuel Jesús Orbegoso, con prólogo de Sebastián Salazar Bondy, quien dijo: «Sus cuentos, pequeños dramas rurales, están sustentados en la más inexorable emoción por lo propio y retratan con sinceridad y hondura la doliente existencia de esos hombres y esas mujeres de clara y candorosa plenitud que habitan las lejanías andinas. Aprecio su libro porque, además, está escrito con aquel dulce lenguaje de imágenes limpias y, a veces, de sorprendente belleza que emanan del repentino corazón del pueblo».

Rara emanación, pues, de este libro que se nutre de la tradición narrativa andina, mas no indigenista, tal vez por esa especial forma de sentir del hombre: su existencia; y también por el marco real-maravilloso que lo define; como hace Vargas Vicuña cuando le da contenido a la palabra *Nahuín*: «Yo soy la reunión de todos los hombres de mi pueblo. En *Nahuín* su habla está presente, más viva que mi propia vida, porque es palabra de su boca. *Nami* es el fruto primero, lo inicial en el orden de la creación, las primeras hojas. *Nahuín* sería entonces una sobrada voluntad de respuesta como el frescor de la yerba cristalina jugando con el agua viva». Este es el tono que sustenta también su segundo libro: *Taita Cristo* (Lima: Populibros, 1964). Años después, una versión de los cuentos fue llevada al cine por una compañía peruano-argentina.



TAITA CRISTO:
AGONÍA Y MESTIZAJE.

Después de José María Arguedas, Eleodoro Vargas Vicuña es, probablemente, quien representa con mayor plenitud y fidelidad el indigenismo moderno o neoindigenismo.

Como el autor de *Los ríos profundos*, Eleodoro Vargas Vicuña cala hondo en el espíritu del hombre andino, socava sus sueños, interpreta y reproduce su oralidad.

Y, sobre todo, proyecta una imagen agónica del indio y de su mundo; visión crepuscular anclada en la decadencia de las culturas prehispánicas en momentos de la invasión de occidente, y que también se detecta en otros escritores hispanoamericanos como Juan Rulfo.



Eleodoro posando en la «Pirámide de la Luna», el 25 de junio de 1972.

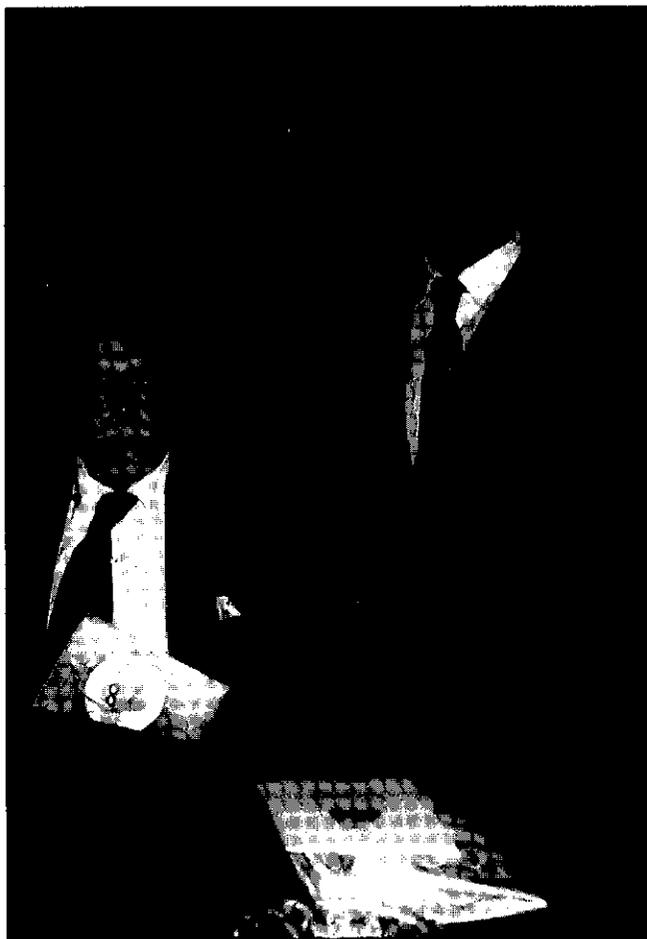
Una dimensión metafísica, asimismo, que trasciende vida y muerte, atraviesa sus cuentos:

«Y si el Alejandro está detenido, ¿no tendrá que seguir de todos modos hasta morir?»

– En su ley como debe ser». («Taita Cristo»).

La presencia de la agonía de un mundo en la narrativa hispanoamericana es acaso la asunción de una realidad inevitable, desmesurada, y como tal, signo de madurez y modernidad.

Sin embargo, Eleodoro Vargas Vicuña fallecido en abril de este año, es el gran olvidado de la Generación del 50. Este gran narrador nos legó una obra breve y hermosa, aunque tal vez inacabada. Esa cualidad de obra detenida muy temprano lo asemeja precisamente a Juan Rulfo; a quien Eleodoro tuvo la ocasión de conocer en México.



Con el poeta Enrique Peña Barrenechea.

La obra narrativa de Vargas Vicuña – apenas dos libros: *Nahuín* y *Taita Cristo* – queda como una joya de nuestra literatura.

POÉTICA DEL HABLA CAMPESINA

Vargas Vicuña pertenece al grupo de escritores latinoamericanos que crean un lenguaje literario mimético, resultante de poetizar el habla coloquial, reelaborando la oralidad del campesino y dotándola de dignidad literaria. A través de esa lengua artísticamente elaborada (mímesis), interpreta el alma, la idiosincrasia del indígena y logra retratos psicosociológicos sutiles: la ternura, la visión mágica y, a veces, socarrona de la vida cotidiana, la solidaridad, la lealtad a sus creencias y ritos, el cariño a sus animales.

Vargas Vicuña posee un manejo altamente técnico del cuento. Estilo diáfano, uso de técnicas narrativas como el «dato escondido»; la creación de atmósferas con acciones

muy lentas o casi estáticas, el manejo del suspenso, el uso perfecto de los puntos de vista y las voces narrativas, la gran economía verbal y la estructuración del relato como una totalidad portadora de significado e intencionalidad. Todo ello lo hace un maestro del cuento peruano contemporáneo.

EL 50: NARRATIVA URBANA Y NARRATIVA RURAL

Ciro Alegría (1909 – 1967), en las décadas del 30 y 40; y –mejor aún– José María Arguedas (1911 – 1969), en las décadas del 40 y 50, habían dado plenitud al indigenismo, que ya apuntaba precursoramente en López Albújar y otros.

La década del 50 marca hitos importantes dentro de la narrativa peruana. En primer lugar significa avances en el proceso de modernización reflejados en el abandono del indigenismo regionalista del 30 y 40 representado por Alegría y Arguedas de los primeros relatos; así como la presencia creciente y sistemática de la ciudad en el cuento y la novela; y la introducción de nuevas técnicas y concepciones estéticas provenientes de la literatura europea y norteamericana de la primera y segunda posguerras (Kafka, Joyce, Proust, Musil, Sartre, Faulkner, Hemingway).

Escritores representativos del 50 como Ribeyro y Zavaleta toman de autores como Kafka y Faulkner no sólo nuevas técnicas narrativas, sino que –sobre todo Ribeyro con respecto a Kafka–, asimila inéditas concepciones de «realidad ficticia» que enriquecen los relatos.

Tanto Ribeyro y Zavaleta, como Congrains y Reynoso –también narradores del 50– comienzan a situar el escenario de sus acciones en Lima: urbe caótica que sufre las crecientes migraciones de la sierra (favorecidas durante el «ochenio» odriísta). Se forman barriadas, se tugurizan la capital y los distritos.

El aliento épico de Alegría o el drama intenso del indio arguediano ceden ante las



ambiciones de arribistas burócratas, individuos anodinos de la empleocracia ciudadana, jóvenes universitarios, invasores de tierras que fundan los primeros cinturones suburbanos, y delincuentes de Surquillo, Callao y La Victoria. Los personajes campesinos, pongos, encomenderos, gamonales o terratenientes han compartido su galería privilegiada.

Sin embargo, pese a la presencia sistemática de la ciudad en la narrativa del 50, los temas indigenistas no desaparecen, sino que evolucionan dialécticamente, cultivados por escritores como Zavaleta (que alterna ambos mundos), Vargas Vicuña, y Arguedas que en esta década publica sus mejores obras (*Diamantes y pedernales*, 1954; *Los ríos profundos*, 1958) que superan al regionalismo tradicional y se sitúan dentro de lo que en la siguiente década (el 60) se conocería como la «Nueva narrativa hispanoamericana»; término acuñado por el escritor mexicano Carlos Fuentes en un sofisticado ensayo.

EL AÑO DE TAITA CRISTO

En 1964 Eleodoro Vargas Vicuña irrumpe con un libro: *Taita Cristo*, que comprende un conjunto de relatos de ambiente rural que por su acento íntimo, casi confesional, recuerda el «Warma-Kuyay» de Arguedas. Este breve libro recoge vivencias intensas y dramáticas de habitantes de comunidades andinas. *Taita Cristo* ha sido comparado repetidas veces con *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. Ambos diseñan en sus cuentos una atmósfera poética, ligeramente onírica (sin llegar al surrealismo) y una deliberada vaguedad que deja cabos sueltos hacia dimensiones metafísicas, propias de la concepción animista del universo que poseen el campesino latinoamericano: «El la mira como se puede mirar lo que no existe» (*Taita...*).

El libro reúne los cuentos «Taita Cristo», «La Pascualina», «Pobre Negro», «Tata Mayo», «En la altura», «Ojos de lechuzas», «El desconocido» y «Memoria por Raúl Muñoz Mieses».

En «Taita Cristo», el primer relato que da título al libro, se narra el desarrollo de una fiesta religiosa tradicional: la procesión de Cristo en Viernes Santo. La ceremonia sagrada actúa como hilo unificador de las diversas manifestaciones de los feligreses—trágicas, dramáticas y cómicas— que permite apreciar sus elementos éticos y axiológicos de índole mestiza. Lo andino y occidental en la fiesta sagrada adquieren unidad y permiten al pueblo identificarse a sí mismo.

La procesión del Dios mestizo, cristiano, significa lo permanente, lo que retorna cumplido el ciclo social, y permite a los poblanos, desnudar sus esencias y pulsiones que normalmente permanecen ocultas, sin oportunidad de afluir.

SEXO Y RELIGIÓN

El sexo y la religión pertenecen al grupo de pulsiones que durante la procesión parecen aflorar con energía y frescor de juventud.

Es necesario recordar que la irrupción traumática de occidente en el *oclo* (centro, meollo, pecho) de la civilización andina comportó una estruendosa colisión de valores culturales dentro de los cuales la religión, los



Eleodoro en 1942, poco antes de cumplir los 18 años.



dogmas éticos del cristianismo al mestizarse con los dioses tutelares andinos, dieron por resultado —luego de la resistencia— un *corpus* de creencias mágico-religiosas con sus respectivos sistema de «premios», «castigos», y tabúes. En ese sistema habría que enmarcar la ascensión del sexo dentro de la cultura indígena luego de la conquista y tras irse moldeando y modificando el proceso de mestizaje.

En «Taita Cristo» la fusión de sexo y religión permite al hombre demostrar su virilidad. La procesión es acto de amor y desafío: para cargar el anda se debe reunir a atributos similares a los de un buen amante: joven, fuerte, vigoroso, es decir, todo un hombre. Cargar la cruz es, pues, acto que prueba la hombría, la fuerza, el poder, no sólo del individuo aislado, sino de su estirpe («raza de fuertes»).

La procesión, además de evento religioso es evento social, el cual, como todo acontecimiento público, permite la confrontación e interrelación de jóvenes de ambos sexos. Surgen atractivos que, en el marco de una religiosidad mestiza, descubren vivencias conflictuadas que terminan en el sentimiento de culpa propio del choque entre un dogma racional y dominante (cristianismo) y una religión mágica, panteísta y dominada (andina) que no se manifiesta, ni practica sus rituales, ni muestra sus iconos; sino que subyace latente bajo la forma de atavismos. Predomina, pues, la cristiana: «El verdadero camino de la cruz, nuevamente un hombre está sufriendo. Lo vemos». («Taita Cristo»).

Lizardo, el hijo de Alejandro Guerrero (cargador del anda), es quien marca el punto de encuentro de los elementos primordiales en «Taita Cristo»: agonía, sexo y religión mestizos. Es un adolescente que descubre casi al mismo tiempo el erotismo, la fe y la muerte. Él se vuelve cargador del anda de Cristo en reemplazo de su padre (herencia atávica), que cede la posta porque su cuerpo anciano y desgastado ya no da más. El concepto de estirpe y herencia es un atavismo arraigado en la cultura andina y se manifiesta de diversas mane-

ras; en este caso, el hijo hereda el lugar del orgulloso padre debajo del anda divina. Lizardo, pues, ya tiene edad para cargar al Cristo en la procesión, y, además: «— Su manera también ha cambiado —decían—. Hasta enamora».

El florecimiento, la maduración sexual va acompañada de la religiosidad como si se quisiera atenuar una culpa nacida de la doble vertiente india e hispana.

«Cierto es que los jóvenes se preocupan por la de la virgen, ya que con ella van las maltoncitas, las que cantan. Las que del año atrás a hoy, ya saben reír con esta cara».

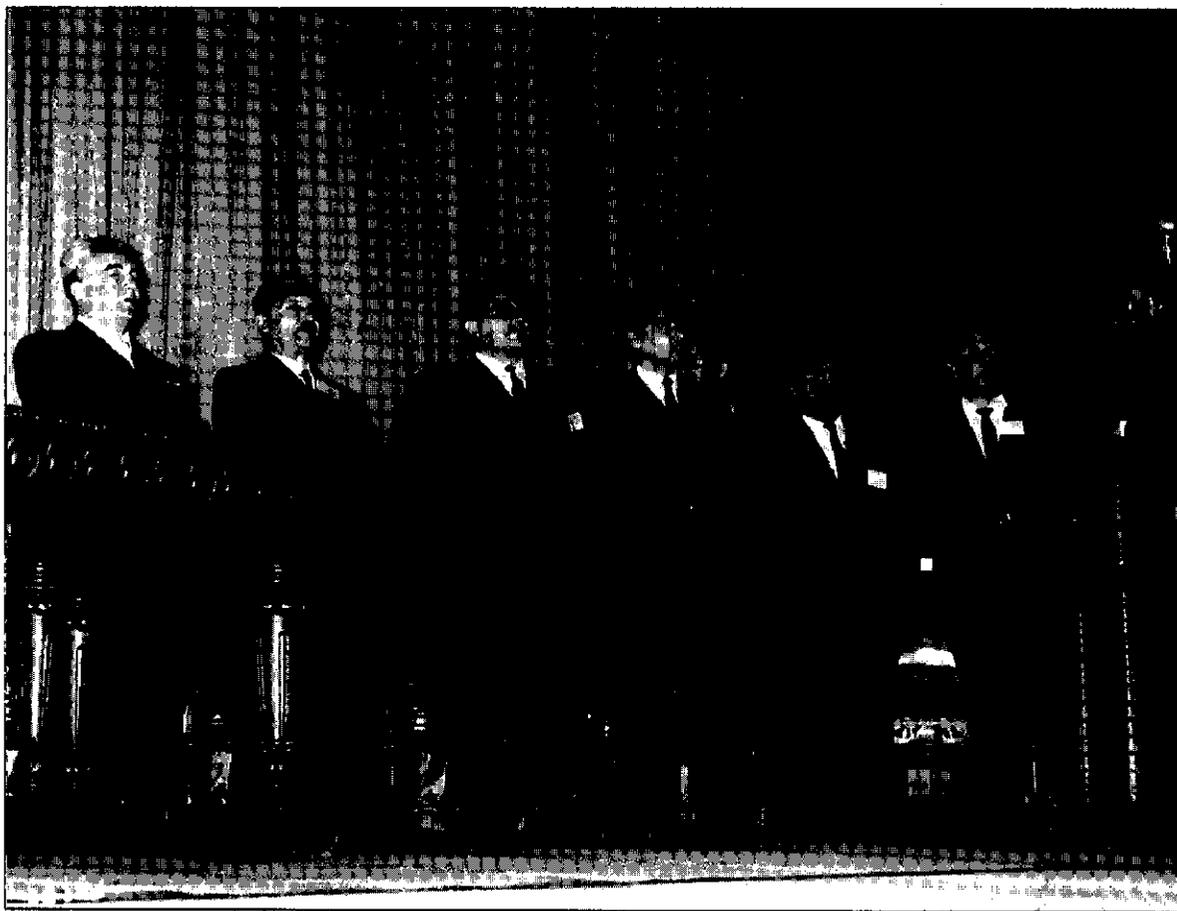
Dentro de la procesión, incluso, hay jugueteos, *flirts*: «los jovencitos con candibolas golpean. Con 'Juan Alonso' prenden los cabellos. Lo que es mejor para los enamorados que disimulados acarician. Y ellas riéndose, no molestándose».

FILOSOFÍA DE ALTURAS

El trauma de la conquista incorporó en el hombre andino la visión fatal y resignada ante los sucesos. La llegada de los españoles coincidió con el crepúsculo de sus dioses y de su frondosa cultura. Cenit cuyos resplandores han perdurado encarnados para siempre en su idiosincrasia, como una impronta.

Hay en *Taita Cristo* un *corpus* de ideas sentenciosas que los mismos personajes piensan o comentan: «Cuando se cuenta se olvida uno de la verdad. Parece que se quisiera inventar aunque no se quiera. Será porque la vida nunca es completa». La mayoría contiene un tono melancólico, de honda sabiduría; y muchos son de estirpe cristiana, sobre todo los que expresan resignación: «Cómo es el tiempo ¿no? Da que reír. Da también que sufrir»; «Porque llorar es el modo de este pueblo»; «¡Suceden las cosas!»; «Así es el asunto». El hombre manifiesta no sólo su elemental y transparente filosofía, su duda ante los misterios de la vida y la muerte, sino también su certeza dentro de un mundo donde lo que ocurre es de necesidad fatal; es un trazo in-





Primer Encuentro de Narradores Peruanos: Ciro Alegría, José María Arguedas, Oswaldo Reynoso, Tomás Escajadillo, Eleodoro Vargas Vicuña y Porfirio Meneses (Arequipa, 1965).

equivoco del destino humano.

Recordemos que César Vallejo, en su poesía, reflexiona con dolor, hondura, resignación, que se origina en una forma de pensar y concebir la vida, digamos, mestizamente. Es una reflexión muy propia de la mezcla del cristianismo con el espíritu andino. Y lo leemos en Arguedas, obviamente, más que en Zavaleta o Alegría. Y más aún, el acto de reflexionar de esa manera nos remite a Rulfo, otro narrador mestizo.

«Taita Cristo» es la versión andina-hispana de la pasión de Cristo. Reflexión antropológica, cultural y social.

El espíritu del grupo, de comunidad, se percibe en la asunción del pueblo como protagonista y testigo de una pasión humana, de una agonía. La voz narrativa de apa-

riencia por momentos indefinida, en realidad está recogiendo la visión múltiple del conjunto humano: «Estamos en un espacio en donde si alguien se pertenece, será este hombre, sintiéndose vivir a través de nosotros, como si nos llamáramos por su nombre y contestáramos afirmando o no». Esta voz narrativa en primera persona plural no viene de, ni nombra a dos, tres o más sujetos, sino que es la expresión de todo el pueblo, presente en el ánimo de la fiesta religiosa. Una forma indefinida de sujeto, poco usada en narrativa, también da idea de grupo anónimo: «se quisiera averiguar quién es el culpable. Y quién ha de decirlo». Hay un aliento a *Fuenteovejuna* propio de la narrativa con tema popular.

LA AGONÍA... (¿CON ÉXTASIS?)

Taita Cristo tiene como elementos primordiales la agonía y el mestizaje. Los per-





Eleodoro en foto carnet, 1950.

sonajes principales de *Taita Cristo* son seres solitarios, extraviados en un mundo mestizo, religioso; atormentado por las reflexiones que le suscitan las ocurrencias. Son personajes que descubren tendencias metafísicas, filosóficas; inmersos también en sentimientos de culpa frente al sexo, el amor, a la religión; aferrados a sus mitos andinos que les sirven de sostén. En todo caso se sostiene con la religión y el mito ante los embates del amor, del sexo, de la vida misma, de la agonía del existir. En todos los cuentos persiste la historia de una agonía.

En el cuento que da nombre al libro la muerte del hijo que se creía preparado (Lizardo) y la pasión agónica, heroica del padre (Alejandro), resucitan, en un tiempo y una civilización distintas, un idéntico ritual de sacrificio... sólo que a la inversa: el padre sufre por el hijo y se humaniza al inmolarse. Es el padre y no el hijo quien padece por la humanidad y ofrenda su sangre.

«Pobre Negro» es la breve historia de un animal (un asno). Revela el sufrimiento solidario y la identificación del mundo andino con sus animales: La asunción del dolor ajeno. Como casi todos los cuentos de *Taita Cristo*, se percibe en éste una energía latente y expectante que emana de las acciones contenidas, casi detenidas, lo cual aumenta el drama y la tensión e intensidad del relato. La economía verbal confiere fuerza y cierto matiz de ambigüedad que proporciona una idea

de cabo suelto que se debe atar. Como ya lo mencionamos, esos cabos sueltos se deben al uso de la técnica del «dato escondido».

La humanización de los animales por parte del campesino se ve en la actitud de entregar al burro herido su indumentaria para que se proteja del clima. Así mismo, los miembros del santoral cristiano se tornan dioses tutelares del mundo andino y hasta de los animales: «—San Antonio está a tu cargo».

En «Pobre Negro», Dios castiga el orgullo a través del pobre animal que antes fuera víctima agonizante.

Continuamente las acciones de los personajes son aureoladas por acciones paralelas que suceden fuera del tiempo y del espacio del relato y que actúan como iluminaciones: «(Entre dos sombras había sucedido una desgracia, como quien dice que había alumbrado el día sólo para eso)».

En «La Pascualina», la niña Casimira (narrador-testigo) experimenta un proceso de maduración acelerada ante la muerte de Pascualina. Casimira reflexiona: «Allí me di cuenta lo que es ser nada». Los sucesos parcos y exigüos pero intensos y tiernos, crean una atmósfera suspendida entre el dolor y la ilusión. Pascualina es una niña pobre que recibe una muñeca por Navidad de manos de Casimira, que le hace creer en Papá Noel. Pero Pascualina muere ahogada lavando su juguete en la acequia grande. Y Casimira quema la muñeca en su chacra y arroja las cenizas al río. La muerte de Pascualina había sido anunciada por el extraño canto de una gallina. Los elementos se repiten: La Navidad propia del imaginario occidental se mezcla con la creencia supersticiosa del canto del ave anunciadora de un deceso. Pascualina tiene que morir para que Casimira sea adulta de pronto.

Marcelo en «Tata Mayo», es un adolescente que recién conoce el sexo (abundan los personajes núbiles que aprenden el amor).

Este conocimiento del sexo y el posterior embarazo de su novia le suscitan reflexiones extensas: «Me quedé solitario, remirando el río. Viéndolo irse muy seguro. Diciendo, pensando, repitiendo. 'Ellos pasan, avanzan. Yo me quedo' (me sentía detenido en el mismo lugar, en la misma tarde de todos los tiempos, en mí mismo). Veía pasar las nubes, al ganado, a la gente muy fresca que recorría las calles. Y me decía: "Dondequiera vayan, no pasarán de allí. Ni irán más allá de donde están". Como si quisiera encadenar lo pasajero, lo andante a mi esfera confusa y atontada».

En este hermoso cuento, el río simboliza lo perdurable, aquello que lo ata al recuerdo, a la vida misma. La orilla del río es el lugar donde se amaron, donde la Sila resultó embarazada. El río representa, en suma, el hogar de Marcelo: visión original, pues en Alegría o en Arguedas, los ríos siempre representaron lo mudable, lo transitorio, lo cambiante.

«En la altura» es una historia de incesto; el sexo nuevamente genera sentimiento de culpa. El relato crea una atmósfera estática e intensa. El paisaje transfiere las fuerzas necesarias al hombre para ir en busca de la mujer. Hombre y naturaleza se encuentran en íntima comunión. La dimensión metafísica cuestiona los límites entre vida y muerte: «Se puede morir de pronto, carbonizado por un rayo y continuar sin darse cuenta, despierto en la otra vida, en donde dicen que todo es subir».

El hombre acaba de descubrir un doble delito: adulterio e incesto. La culpa también es doble y ni Dios la limpia; la naturaleza también es agónica: «Cada noche las plantas agonizan, las tiende el frío vencéndolas hasta el amanecer. Si no mueren, la luz del sol que ni siquiera asoma, las levanta más fuertes. Sus hojas medio quemadas, se dan un aire de vigor que se resiste al fracaso. Mirándolas se entra en el día acompañado de un anuncio que está por rebelarse».



*En la Plaza San Martín
con Enequina, 1962.*

Pasaje misterioso, lánguido, que recuerda algunos momentos de *Los ríos profundos*. El dolor grande de saberse traicionado, humillado, en medio de un incesto, hace que el hombre se refugie en la naturaleza: «Así resistí junto al trigo, viví el tiempo de la helada, fui vegetal como el quishuar».

«Ojos de lechuza» es la recreación de una leyenda popular («El tuco y la paloma»); y es, además, reflexión sobre la muerte: «Había mañanas amenazantes que crecían al revés como si fueran noche». «La gente iba como quien se iba para siempre. No se sabía si de un momento a otro habrían de dejarnos». Se fusionan la magia del hombre andino y la meditación occidental. También se unen la agonía y el mestizaje.

En «Memoria por Raúl Muñoz Mieses», la naturaleza agoniza al comienzo: «Un mundo seco. Un aire solo y quieto. Unos árboles roncós. A esto le llaman sequía». Pero luego se traslada al aspecto humano: «Pero es algo más. Una negación de todo lo que se quiere. Una fuerza para el desarrollo, es ahora una fuerza para aplastar lo voluntario. (...) Y así es. No es la muerte sino la agonía. Agónicos somos. Lo sabemos».

Nuevamente la comunión íntima entre hombre y entorno natural aureoleados por la agonía que los hace partícipes del mismo aciago destino: el del hombre; un ser agónico.

LA ESTRUCTURA
DEL CUENTO DE
VARGAS VICUÑA

*L*a unidad artística del cuento de Eleodoro Vargas Vicuña proviene de la relación funcional de diversos elementos cuyos orígenes más próximos estarían en el relato costumbrista, la tradición indigenista, la narrativa oral, el cuento modernista y la experiencia vanguardista.

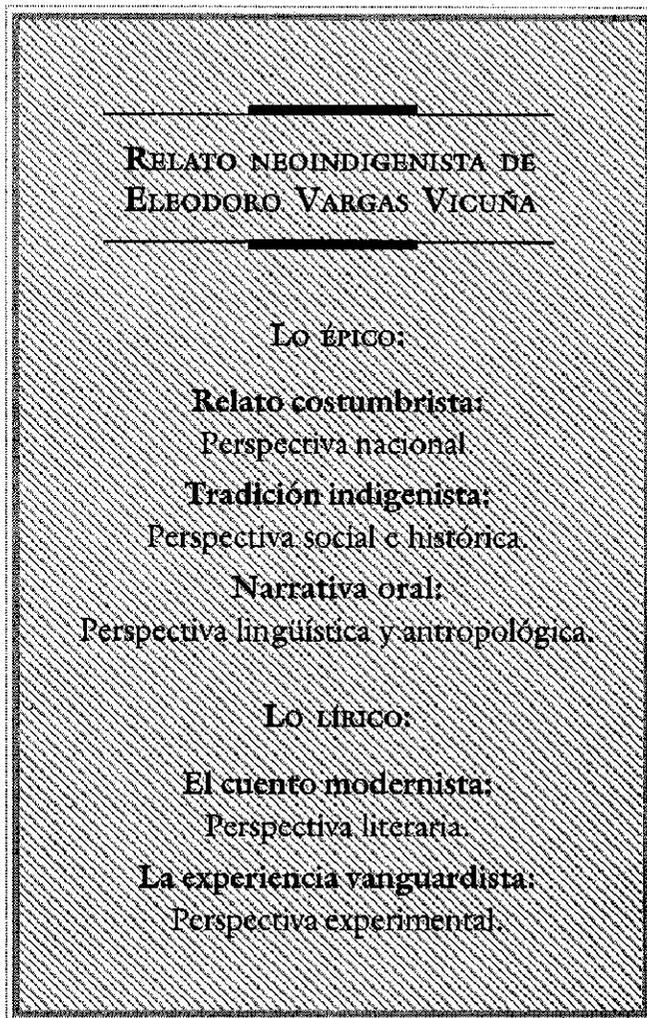


estas filiaciones se deberían respectivamente la perspectiva imaginaria nacional (peso de realidad local); la perspectiva crítica y reivindicativa con respecto al destino histórico del pueblo indígena; la perspectiva lingüística y antropológica dirigida hacia la testimonialidad; la perspectiva artística fuertemente ceñida a la rica tradición clásica castellana; y la asimilación (muy parca por cierto) de técnicas narrativas contemporáneas. Igualmente, estos rasgos serían los que contribuyen directamente a la plasmación de dos planos heteróclitos que equilibradamente determinan la naturaleza global del estilo: lo épico y lo lírico.

El esbozo de este cuadro indudablemente no deja de ser una hipótesis no demostrada de manera cabal, sin embargo resulta una forma pertinente para identificar y relacionar los elementos más generales y evidentes de la estructura artística de los breves relatos que conforman *Ñahuín* y que representan a una de las realizaciones neoindigenistas personales más prestigiosas y fundacionales de su década.

COMPOSICIÓN

La presencia constante de un narrador en primera persona, el marcado predominio del raconto en el tratamiento del tiempo narrativo y la decidida brevedad textual, determinan un esquema simple de composición que raramente varía en sus lineamientos básicos.



Normalmente el cuento se inicia con un párrafo introductorio cuya función será la de presentar y contextualizar la fábula central. Puede adquirir diversas modalidades, tanto en su extensión como en la formulación que le confiera la naturaleza protagónica y las intenciones del narrador. Así encontraremos introducciones *extensas* (como la de «La Pascualina», cuento que incluso hace una ampliación a modo de semblanza mediante una llamada a pie de página), *concisas*: «Amanecido el jueves se quedó parada mirando el cementerio. Después del Miércoles de Ceniza precisamente, cuando se ahogó don Leoncio Vega, por salvar a la ternera flor de haba que estaba hundiéndose en el río», o muy *breves*: «Suelo de lluvia, de barro, de transitar imposible, estaba la tarde esa vez»

Igualmente podrán diferenciarse las introducciones formuladas por el *narrador-testigo*: «Alrededor de don Teófilo Navarro no queda sino contagiador aire entristecido. Su casa, pura pampa quedó después del huaico —agua de mala entraña— que lo tumbó todo»; y las formuladas por el *narrador-protagonista*: «Yo quisiera contarte desde la primera ocasión de la fatalidad. Hasta la fecha tengo tres vidas como el gato [...]».

Al bloque introductorio continuará el desarrollo lineal y completo de la fábula que constituye el cuerpo del relato, la que generalmente aparecerá como un acontecimiento pretérito (*raconto*). De ahí que la historia irá casi siempre antecedida por una frase que explicitará la naturaleza evocativa del relato, y que en algunos casos contará incluso con el apoyo ortográfico de los dos puntos: «El caso fue así: [...]» o «Mamá había ordenado: [...]».



Con el pintor Alberto Dávila.

El desarrollo de este segundo bloque abarcará la parte más extensa del texto y en consecuencia centralizará los hechos fundamentales de la intriga. La perspectiva seguirá siendo siempre la del narrador en primera persona, sea éste *protagonista*, que relata acontecimientos personales («Yo no sabía qué hacer para conseguir un regalo») o *testigo*, que refiere hechos protagonizados por la comunidad a la cual él pertenece («Nosotros no nos atrevimos a pensar. Sentimos lástima. Sentimos también culpa») y si se da el caso, muy raro por cierto, de la intervención de un narrador en tercera persona, éste se situará en un nivel de *equiscencia*, es decir,

en el mismo plano del personaje a quien sustituye. Un ejemplo de esta excepción se produce en el cuento «En tiempos de los milagros»: Allico, el *narrador-protagonista*, casi al finalizar el relato pierde el control del discurso para dar lugar a un narrador en tercera persona que servirá de presentador de un diálogo de la comunidad donde Allico reaparece como un personaje más. Veamos:

«Por la tarde un grupo de sombras comentaba. Don Juanito Avellaneda hablaba:



Con un grupo de amigas y admiradoras.

– No regresé los toros porque no había acabado de curar al Castaño que estaba espinado. Lo vi desde el camino que lindan las chacras. Con el barro hasta la rodilla quería caminar. Se esforzaba, pero no podía. En medio de la huerta, desesperado, con los brazos como de espantapájaros, gritando ayuda. Entonces caliente: “Ya es hombre”, dije. “Que sepa para experiencia”.

– Pobre Allico. Como si de propósito lo hubieran hecho los duendes.

Y más tarde, de regreso que los halló, Alejandro termina de contarles:

– Los choclos se desgranaban en lágrimas. Una sombra los apretaba, los ahogaba, los iba tendiendo, poniendo el suelo blanco como cal».

Al respecto, debemos señalar también, que Vargas Vicuña suele usar frecuentemente los diálogos tanto más para sustituir al narrador que por su utilidad en el desarrollo de las acciones propiamente narrativas. Esto nos explica por qué la mayor parte de diálogos no constituyen intervenciones enfrentadas entre sí, sino más bien frases breves y anónimas que van integrándose en un solo parlamento pronunciado por el protagonista colectivo: la comunidad.

IDEAS FINALES

La narrativa indigenista se integra a las corrientes literarias que mejor reproducen el carácter conflictivo de la sociedad peruana contemporánea. Asimismo, se manifiesta en dos corrientes secuenciales: *el indigenismo ortodoxo*, caracterizado por su visión definitivamente exteriorista y mesiánica del problema indígena, y *el neoindigenismo*, cuyo ideal esteticista se halla fuertemente ceñido a una indagación

(Sigue en la página 48)



C

ambiamos de lugar aun después de muertos. Que no podemos quedarnos aunque protestemos.

El celador había ordenado y tenía que cumplirse, por eso, al panteón fuimos para cambiar de nicho a la tía María. Sus hijas, mi mamá y las que la conocieron. Para mí sería la primera vez que vería su ataúd.

Se llevó agua bendita de la misa que se dijo a su nombre. En la tarde con sol y viento, por el camino se levantaba el recuerdo como polvo.

Nadie iba sino bordeando, arrancando ramas, yerbas y una que otra flor que se ocultaba. Yo quería una tuna, la cogí para llevarla.

Anduvimos en silencio, que para llegar a la muerte basta. Abrió la puerta don Hermógenes. Llave grande y pesada para puerta grande de eucalipto. Era para conmoverse ver encima en el dintel hombre y mujer agobiados cómo lloraban. Cómo recordaban la muerte de su hija.

Llegados, todos se persignaron. Algunos intentaron llenar de palabras al Padre Nuestro olvidado. Había para querer, pero yo no sé qué cosa. El nicho viejo, con los cascajos que se caían, fácil fue abrir.

Y todos quisieron ver más. Adrián y Francisco se acomodieron. El cajón fue saliendo. Se le sacó como si le cubriera toda-

Colta

vía toda la sombra de tantos años y telarañas. Tenía algunas partes huecas, podridas

- Le ha goteado agua -decían.

- Es el tiempo -agregó Esther, cubriéndose la cabeza con el pañolón. Yo no quise pensar que por ahí entrarían gusanos o se saldría ella por las noches.

Ya en el suelo se le roció con agua bendita. Y rezar fue todo el acontecer que nos unía. Orábamos. La que sabía alzaba la voz, yo le repetía. Nos sentamos. A qué apurarse. Y estábamos que ni conversábamos. Humeando el cigarro nomás o hinchando con la coca los carrillos.

El panteón está en declive. La parte de arriba es lo que se dedicó para los nichos nuevos. Allí estaba el de la tía María, comprado con ahorros de tres cosechas.

Subimos. Los cargadores subían a paso de procesión: dos para arriba, uno para atrás. No es que pesara, ¿o pesaría? No podían apurarse. Yo quería que fueran rápido, pero como algo que debiera durar

Islado

también. Tenía la conciencia en el pecho que me descontentaba.

De la llegada, a ponerla en su nicho, esto debió de ser: Que todos querían, o como yo, qué lo que se quería y lo que no. Pero hubo llanto de doler. Hubo gentes en la loma (aquello que se veía desde la carretera) que se movían como cuando se entierra.

Ajenos, los chicos correteaban por abajo. Mientras, se abrió el cajón. ¡Miramos!

Del silencio; de un grupo de pechos ahogados; de nuestras cabezas que le cubrieron el cielo; de aprisionada por nuestra ternura, estaba allí.

La tía María estaba allí. Estaba su esqueleto. Su ropa de la tía María. Sus zapatos de hule intactitos. Sus cabellos frescos. Sus huesos. Su humedad. Sus límites. Su pobre carne reseca. Su tierra. Su silencio. Su alma.

¿Su alma? ¿Estaba el alma de la tía María? Lo que dijimos no cuenta. Todo de ella.

¿Pero esperaríamos que hablara? Y nos buscábamos en los ojos casi culpables: ¿Dónde la tía María?

De su ataúd a mis ojos. De mis ojos a otros ojos. Nos enredábamos pupila y corazón de buscarla. Estaba allí. Pero ¿dónde? Preguntábamos a fuerza de llanto, de soledad. A fuerza de querer estallar casi. Unos, entregados al silencio. ¿Yo?

Como sombra se cerraba, con agua bendita, con flores, con nuestro cariño, la cubrimos nuevamente. Sentíamos la tarde como un gran sepulcro en donde penábamos.

Esther contó en la merienda:

– Cuando me fui detrás del nicho, no sé qué pasó. ¡Sentí un frío! Después, que me jalaron del traje. Asustada, bajé corriendo, pero ya no tuve pena. Todo se habíaclareado.

Don Pancho, que comía desganado, dijo:

– Allí estuvo ella. ¿Y no haberla visto?

Luego, como apagarse el lamparín, cerró sombra que nos separó del pueblo.

Eleodoro Vargas Vicuña

antropológica del universo andino y el proceso de integración sociocultural del país.

Eleodoro Vargas Vicuña pertenece al neoindigenismo, corriente que al lado de la narrativa urbana, se desarrolla en la década de los cincuenta. La narrativa de Vargas Vicuña funda sus principales méritos artísticos en su extraordinario tratamiento del lenguaje (plano de la expresión).

Su lenguaje personal (estilo literario) resulta de una experiencia recreativa del dialecto castellano andino del distrito de Acobamba (Tarma), norma local en cuya estructura se observa la copresencia del quechua.

El neoindigenismo de Vargas Vicuña, puesto de manifiesto principalmente en su esforzado trabajo de lenguaje, además de aprovechar los recursos propuestos por las particularidades dialectales de su universo referencial (vocabulario, formación de palabras, modelos sintácticos, dichos y giros populares), recurre también a la retórica castellana clásica, en especial a las figuras que le permiten poematizar el relato desde el lado de la musicalidad exterior y la economía del lenguaje (ritmo, sonoridad, sintaxis), denominadas también figuras de dicción. La inserción de imágenes y metáforas en la construcción poética del lenguaje cumple más bien un papel intensificador y lumínico, antes que el de un determinante fundamental de la concepción del estilo.

La unidad artística del cuento de Eleodoro Vargas Vicuña da evidencias de elementos originados en el relato costumbrista, la narrativa oral, la tradición indigenista, el cuento modernista y una débil presencia vanguardista o experimental. Sus relatos mantienen un esquema básico de composición que raramente varía en sus lineamientos fundamentales.



Eleodoro Vargas Vicuña compartiendo un pasacalle en Acobamba.

ASEDIO A UN RELATO DE ELEDORO VARGAS VICUÑA

Eledoro Vargas Vicuña es el traductor de una realidad bastante compleja. Su opción, por tanto, ha lidiado entre dejar sumida en el silencio a una extensa zona humana, o comunicarla.

El resultado de este dramático proceso, ha sido la creación de un universo literario, el cual es inteligible gracias al mito y a la poesía. Esta propuesta, nos lleva a la necesidad de un replanteamiento de la crítica para comprender su obra, y junto con la de él, la de otros escritores quienes por provenir de la región andina, han sido considerados unilateralmente como indigenistas o neoindigenistas.



*Eleodoro en el patio de la Universidad
San Agustín de Arequipa, 1996.*

fluye un olor que evidencia la existencia de lo desconocido que «Algún día» llegará. La escena del huerto es sugerente.

Allí lo desconocido asume varias formas. Es el agua que al correr hace pensar el ¿de dónde? y el ¿a dónde?, que origina la duda: «Y ese perderse, ese no saber, era como perderme yo mismo». Por un instante Gonzalo es la encarnación de lo desconocido. Es «lo otro», a cuyo descubrimiento contribuye el muro: «La pared detenida allí, como límite entre dos extraños territorios». La pared es realmente un límite entre el Origen y el Destino, entre el Yo y el no-Yo, entre lo Uno y los Otros, entre Hombre y Naturaleza. Pero entre estas realidades aparentemente separadas hay un elemento de enlace: la puerta, que en algún momento amenaza abrirse para dar paso a la sorpresiva irrupción de lo desconocido. La puerta no se abre y así el misterio sigue como tal, el niño retoma la duda, ahora más grave: «Pero antes, antes, ¿a dónde estuve?», y

deviene obsesivo el presentimiento de la llegada del desconocido al que se fuerza por imaginarlo: «Cómo miraría. O qué hablaría, que él quería oír [...]». Instancia más adelante, lo desconocido se convierte en abstracción.

No sólo es ya nostalgia o búsqueda, sino deseo por descubrir o redescubrirse a sí mismo, afán del más allá. Ese «más allá» de su solar, que aún no es accesible, porque lo atan lazos que teme romper: «Saltarás, correrás, allí mismo quedarás»; pero que sí es accesible a través de las palabras que dijo el desconocido: «Me iré de este pueblo. A donde nadie me encuentre». Aquí comprobamos que el padre ha muerto y, al mismo tiempo, que la muerte no significa sólo muerte, sino también desarraigo, otra forma de muerte, una muerte dentro de la muerte. Y de súbito, la muerte es también el presentimiento del exilio. «Tengo pena de no estar aquí». «Una música que añoro. Un pueblo lejano, detrás de los cerros, pero más lejos. Un pueblo de donde me trajeron a este lugar en que he nacido». Luego nos encontraremos en medio de un contrapunto de hechos. El llanto de las guitarras, la canción entonada en un rincón, el paso del tiempo, las lluvias. Todo coincide con la crisis de un alma que crece pensando en el futuro. Futuro y desconocido son entonces la misma cosa. Empieza a asomar el presentimiento de la ausencia, que se dibuja cada vez más en cosas mágicas, en gestos y hechos insólitos. El protagonista revisa el pueblo, lo memoriza para recordarlo, lo contempla desde una colina y piensa: «Puede que ahora me vaya». Por último la ausencia se define coincidiendo con el crecimiento del niño que anhela tramontar las montañas que atenazan a su pueblo. Y allí el camino, claro testigo de lo que ha pasado, de lo que pasa y pasará; y más allá, el espacio abierto a todas las posibilidades, a todos los sueños y ausencias, a todas las nostalgias y diversas formas de agonía. Entonces, ese sentimiento de exilio no es sólo tal sino, en sentido más profundo, la búsqueda de la identidad. El autor sabe que, de ser hallada, el padre y el hijo constituirán una cabalidad histórica: «Ahora es cuando empiezo a ver. Me doy cuenta: Como si yo fuera mi padre». Búsqueda que es una incitación a nosotros mismos.

EL RIGOR EN
LA PINTURA DE
CARLOS PALMA

Palma es, en la cultura peruana, un apellido ilustre. Uno de sus más famosos literatos, don Ricardo Palma, lo llevó en el pasado siglo y a comienzos del presente. Clemente y Angélica, sus hijos, continuaron la tradición. Carlos Palma no tiene nada que ver con ellos, sin embargo.



El pintor Carlos Palma con uno de sus óleos.

No es de su familia, es pintor y, a diferencia de los anteriores, limeños y muy criollos, Carlos Palma (1952), nacido y criado en Cerro de Pasco, la ciudad más alta del mundo y la más importante entre las ciudades mineras del Perú, es un auténtico representante del mundo andino. Andinos son, en efecto, los ocres y los violetas, los rojos y hasta los verdes, que a veces, salpicando sus lienzos, atraen momentáneamente nuestra mirada para volverla más tarde a sumergir en las texturas terrosas de sus cuadros de mediano y gran formato. Andinos son también el contenido, el espíritu y el mensaje que el pintor quiere transmitirnos.

Mas, si andinos los colores y andino el contenido de sus cuadros –esos espacios de significación que con depurado esmero crea y recrea el artista–, sus técnicas se entroncan con una tradición occidental que, desde el Renacimiento, presenta el cuadro como un espacio de resolución de conflictos, la superficie plana en la que el artista libra sus más encarnizadas batallas. Palma es, en este sentido, un estratega riguroso, alguien que planea con precisión casi matemática el desarrollo de sus cuadros y que precisa, aun cuando la enmascara, la fábula que subyace en ellos, la historia secreta de esas figuras redondas y calientes en forma de poltronas o las más escuálidas y desnudas presentadas como maniqués. Hay, en efecto, historias misteriosas agazapadas en ellas, esperando que alguien las descifre. Y hay, sobre todo, una voz angustiada que pugna por dejarse escuchar y que en los cuadros de Palma se convierte en haz luminoso, centro visual inevitable que hierde



Óleo de la serie «Imágenes del fruto y la luz».

nuestra mirada con la fuerza de un alarido llegado de las profundidades del tiempo (de esa historia que todos cargamos, aun sin saberlo, sobre nuestras espaldas).

Algo de ese hieratismo que trasciende de la pintura de De Chirico, de quien el artista andino se siente deudor, hay en muchos de los hallazgos de Palma. Para empezar el mismo rigor estático de sus figuras humanas, rigor intencionalmente buscado, inmovilismo que sugiere la muerte, pero, sobre todo, el ámbito sagrado en el que la muerte se desenvuelve: la eternidad, el tiempo sin tiempo, o –aun mejor– el no tiempo que contiene todos los tiempos. Por metafísica, la pintura de Carlos Palma es terriblemente humana. Lo andino en ella se transforma en universal.

El rigor de Palma es, en consecuencia, doble: rigor mortis de su pintura metafísica y rigor geométrico –nada tan próximo a la muerte como la geometría– en busca de la divina proporción áurea anunciada por Vitrubio y heredada por los renacentistas. En ningún caso es Palma un pintor complaciente de un gusto mediocre y burgués. El suyo es un arte ambicioso que aspira a la permanencia. Toca temas trascendentales y habla desde su condición del hombre andino que aspira a ser universal. Contemplar sus obras constituye, por éstas y otras razones, una experiencia estética memorable.

LA EVOLUCIÓN
PICTÓRICA DE
CARLOS PALMA

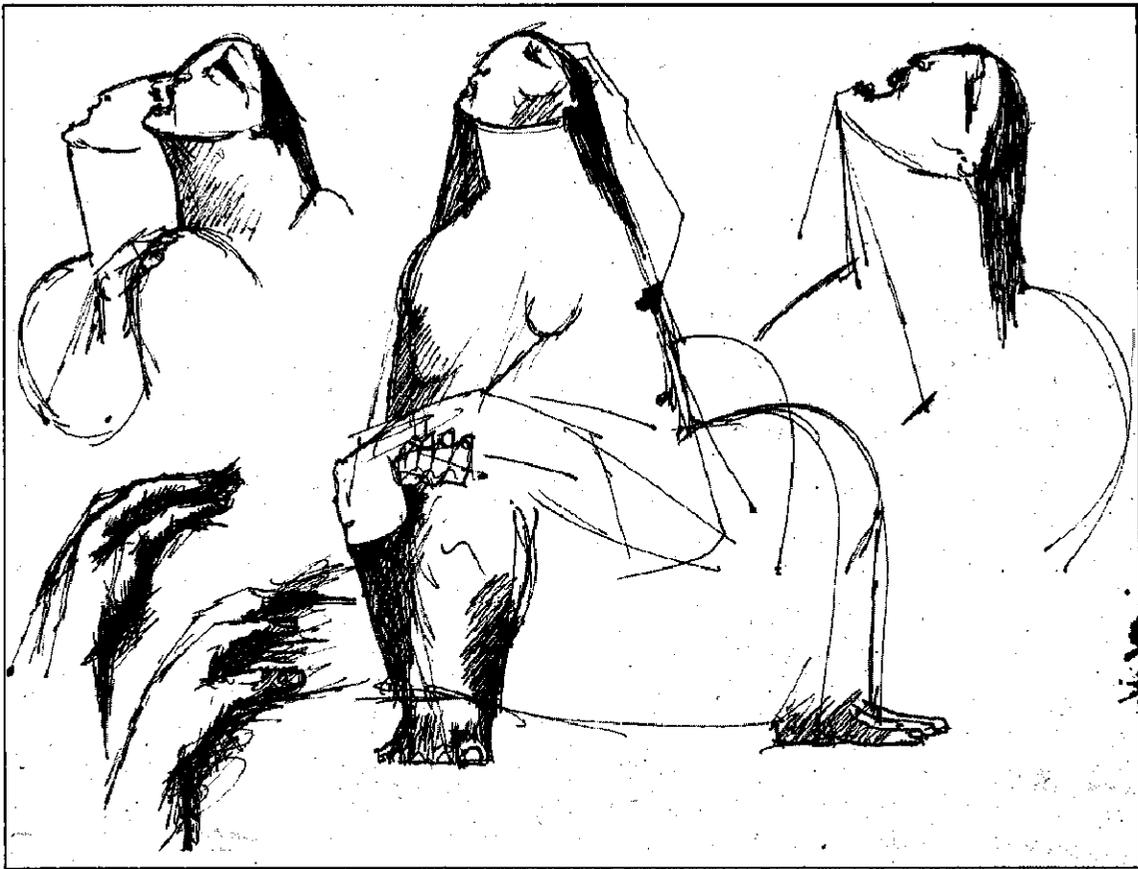
Carlos Palma es un poeta que ha elegido el lenguaje plástico para exponer su mundo interior; se graduó como pintor en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Lima, con Medalla de Oro. «Más allá del canto» es el título del cuadro que llevó a Palma a ser galardonado con el Gran Premio de Pintura «Augusto N. Wiese», el año de 1979, cuando egresó de la Escuela en mención.



(De izq. a der.) Acompañado de su señora, Jorge Castilla (director de la galería Sur de Punta del Este, Uruguay) al lado de Carlos Palma e Irma Florián, esposa del artista peruano.

Un año después, en noviembre de 1980, para su primera exposición individual, el maestro Milner Cahahuaringa, quien había sido su profesor a lo largo de toda su carrera académica, dijo: «Palma, inmerso en la problemática social, encontró imágenes del ande: como los campesinos, los mineros, etc., que le impactaron e hicieron mella, soportándola en carne propia, es decir, la vivió, por eso la siente así y se comprometió en plasmarla»; pero ya para entonces –un año después de su graduación– la iconografía trágica, de su primer cuadro premiado, había sufrido una decantación, que pasaba de lo anecdótico a una necesidad de síntesis en la que se apreciaba la urgencia de trabajar más con los esfumados y las transparencias, en la constante de musiqueras, para lo cual Palma persiste en el tema de la música y las flores: el silencio, la voz, el canto, la sinfonía, la melodía, serán palabras claves para rescatar desde allí su sólida temática, en un marco andino que siempre lo sostuvo e impulsó su creación.

En 1984 Palma vuelve a exponer sus cuadros insistiendo en el tema de las musiqueras, con instrumentos de cuerdas en escenarios de ensoñación y de misterio, poniendo de relieve los opulentos encantos del desnudo femenino de nuestras



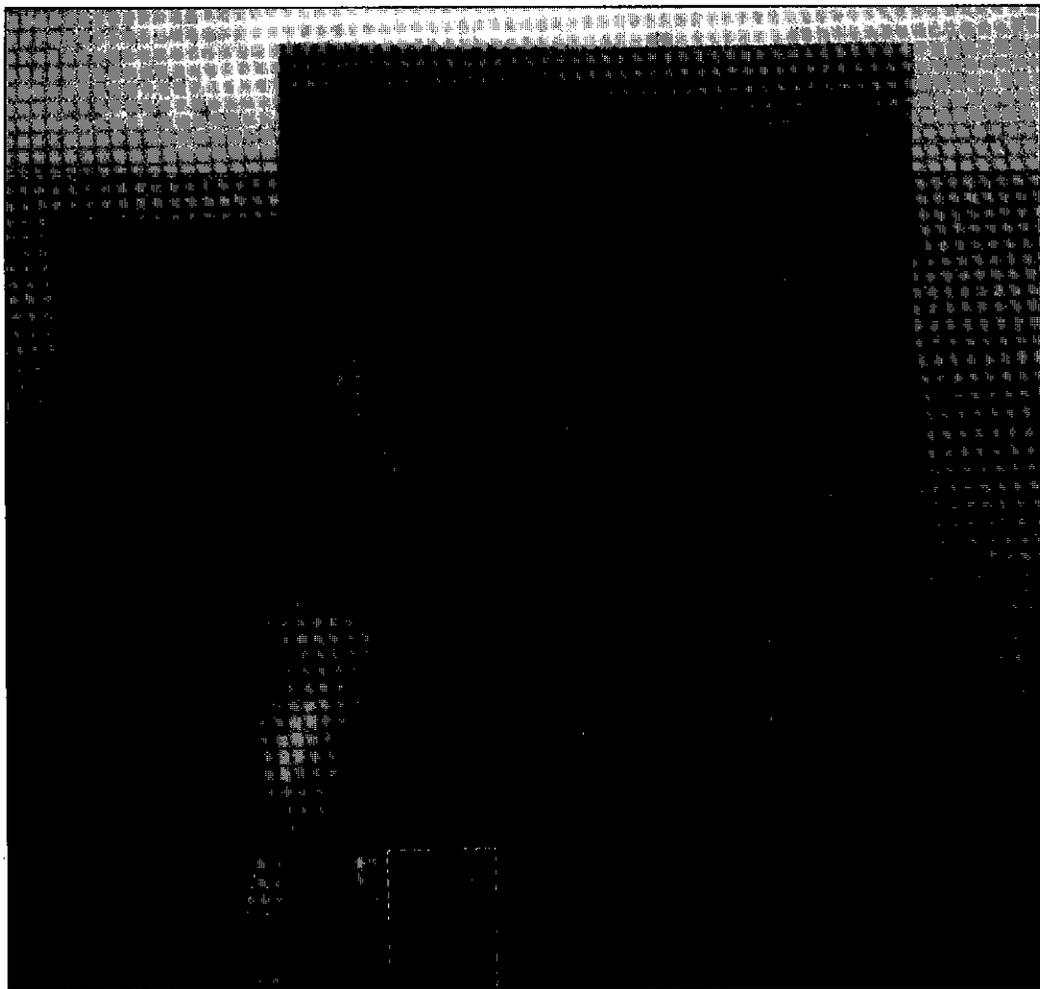
Apunte a plumilla.

mujeres andinas, con fondos que semejan paisajes estrellados e infinitos desde donde se insinúa una propuesta mítica o mágica, que otorga al espectador una sensación extraña, misteriosa y remota, y hacen pensar en una cantera infinita y rica, del pintor Palma, desde la cual se extrae iconografías real-maravillosas; aquí las frutas y la luz serán su constante más visible en las mujeres musiqueras.

Dos años después, en 1986, Palma expone en la prestigiosa galería «Camino Brent» donde vuelve a abrumar con imágenes cosmogónicas y antropogónicas, pero, de otro lado, muestra su altísima preocupación por la técnica del tratamiento del óleo encima del lienzo y el rescate de la luz, porque las formas surgen a través del contraste y es también en esta exposición donde retrata eso que se llama la quietud de elemento animado y que después será la propuesta de sus futuros cuadros. Aquí, Palma, se divide *en y hacia* su propio proceso, por un lado el mensaje cotidiano de sus fruterías; y, de otro, el inmovilismo, la sensación estática de lo que será su pintura «metafísica».

Su pintura ha ido, pues, evolucionando: de la presencia mítica andina a tra-





Óleo «El ser fragmentado».

vés de una propuesta robusta de la figura humana, a la originalidad de lo real maravilloso. En su última exposición trabajó una iconografía que no era ni onírica ni surrealista, imposible de calificar y encasillar; se trataba de una propuesta que abría un espacio más bien hacia la ausencia del tiempo, con valores enigmáticos, con una visible sustancia trascendente, pero carente de un referente real y concreto y, sin embargo, allí estaba presente la figura humana, reedificada por el mundo interior del artista, lo que hace suponer que Palma se encuentre más cerca a una pintura metafísica.

Últimamente Carlos Palma asume el riesgo del gran formato y, en algunos casos, el recurso seriado de rostros que, en un cuadro en especial, llega a cincuenta imágenes, dentro de cubículos, que se agravan o iluminan, siempre con tonalidades sepías, que el artista equilibra, fragmentando los cuerpos de sus personajes, anteponiendo o interponiendo planos de franjas bien dispuestas.

Veamos qué nuevas sorpresas entregará el pintor cerreño al público y a la crítica especializada antes de que culmine el presente siglo. Estaremos atentos.



OPINIONES SOBRE LA PINTURA DE CARLOS PALMA

« Carlos Palma, con oficio perfecto, profesional, de gran estilo, pinta las figuras de los dioses iluminados por una luz rasante, con sus máscaras rituales aguardando en silencio.

Dotados de una intensa carga poética, los espíritus del maíz, de los volcanes, las fuerzas arquetípicas de las montañas, emiten su energía como formas humanas construidas de luz y sombra, con ocre, rojos, azules y violetas, con rostros misteriosos ocultos bajo los cascos guerreros. Carlos Palma estructura los personajes lográndolo con maestría, en un lenguaje que se eleva sobre las cumbres de piedra y nieve».

ÁLVARO DONOSO

« En la obra del pintor Palma sobresale el misterio, confirmado a través de un relato que consigue adentrarse por sus cuerpos múltiples, sin encarar la posesión carnal. Porque la anatomía es un pretexto, únicamente, para apoyarse y describir un mundo que se nos ocurre, aunque más allá de nuestra frontera, totalmente universal.

El artista peruano integra un todo a la manera de un relato quizás aparentemente dramático pero sosteniendo sus raíces de identidad. Raíces fuertes, que defiende, sin duda, a través de las veneraciones a progresivas instancias que delatan su interior sensible».

MAYLING CARRO AMORÍN

« La obra de Carlos Palma tiene al hombre como centro, con evidente preocupación por él y análisis profundo detrás, perfectamente universalizado.

Así, en una primera mirada veremos grandes cuerpos plásticamente tratados al modo escultórico. La fuerza de impacto de estos cuerpos viene dada por el uso de la luz y por los cortes que los fragmentan y que se refuerzan con una llamativa y acertada línea entrecortada en blanco».

MARÍA SOLEDAD MANSILLA

« La utilización que hace Palma de líneas de punto (límites virtuales), la acentuación de los centros de luz en bocas y narices, o en su fantasmagórica ausencia insinuada como gesto de grito silencioso, los ojos ocultos por planos a modo de vendas, mantos o tocados, la ubicación de estos elementos-personajes perfectamente acomodados, disciplinados formales, en sillas o asientos a modo de semiceldas, permiten ser tomados como indicadores o señales de un discurso severo».

ELIDA ROMÁN

« Carlos Palma, al igual que algunos pintores de su generación, abre una posibilidad clara en el derrotero de la pintura propiamente peruana. Y es esa pintura que sigue los lineamientos de una tradición, la que con su paciencia y respeto puede llegar a ser verdadera y plásticamente revolucionaria».

JOSÉ TORRES BOHL

LA TÉCNICA PLÁSTICA DE CARLOS PALMA

*D*esde sus inicios, Carlos Palma reveló un malestar y un esfuerzo por no caer en un naturalismo asfixiante. Poco a poco se libera de la pesadez del volumen y la anotación descriptiva; los personajes ya no son una silueta fijada por la rigidez del contorno, el modelado desaparece, la forma se vacía y aligera.



*El pintor Carlos Palma, en Asunción,
flanqueado por el embajador japonés Takahisa Sasaki y
el embajador de México Roque Gonzales Salazar y esposa,
acreditados en el Paraguay.*

Así, el trazo cobra flexibilidad y fluidez, proscribiera casi la ilusión de profundidad según las líneas de fuga horizontales y verticales. Palma estructura a los personajes de manera que cada uno surge sin ninguna jerarquía. Este singular pintor ha aceptado el riesgo en cada uno de sus cuadros; cada uno de ellos representa una experiencia creadora y una aventura plástica donde convergen todos sus fantasmas. Ellos se presentan como estremecimientos, como instancias poéticas, como vibraciones vitales, voces pictóricas que emergen para dialogar con el espectador a través de los significados de las obras donde la energía creadora del pintor y de los materiales se funden en una sola verdad.



Aguada

Sus figuras, pues, devienen en personajes iguales, fantasmales; cubiertos con obispaes mitras, ocultando sus ojos, como rigurosos jueces que dictan sentencias con silenciosa quietud. La vibración de las partes inclinadas confiere a la superficie una secreta palpitación en el lienzo.

Es cierto, sin embargo, que el color, la línea y ese signo, parecen engendradas por una turbia energía nocturna, en la que el pintor se limita a guiar y a conducir hasta la eflorescencia. Para Palma se trata de liberar al hombre del sueño, de extraer lo desconocido de su envoltura nocturna y dejar que salga la luz de la esperanza.

SERENATA CRIOLLA DE SHAKESPEARE

*«Mañana que me vaya...» se lamenta
un Romeo rural cantando a ratos...
César Vallejo*

H

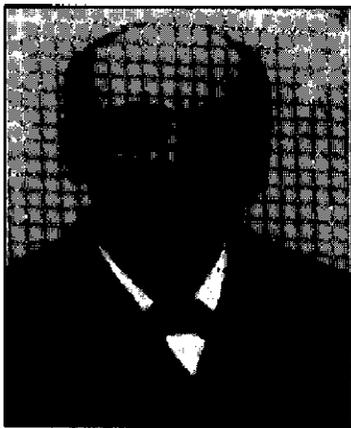
acia 1550 el piemontés
Mateo Bandello fijaba en sus *Novelle*,
para siempre y sin saberlo, el modelo de
amor que muchos años después
llamaríamos «romántico».

Calcando sobre la pareja grecolatina de
Pyramo y Thisbe, nos daría noticia de los
amores trágicos de Giulietta Capuletti y
de Romeo Montague.

C

laro que para que hablemos ahora, cinco siglos después, de esa pasión, fue necesario que Shakespeare vistiera a estos jóvenes con esa finura psicológica y esa belleza poética tan suyas y que todos le agradeceremos. Su drama *Romeo y Julieta* habría sido redactado en 1595 y fue publicado en 1597.

Desde entonces mucha tinta ha corrido y los nombres de esta pareja se han vuelto paradigma de la pasión y del desencuentro amoroso. Anotemos también, de paso, que su dosis hay de amor-martirio, visiblemente inspirado en el amor *udrí*, aquella virtud de la teología musulmana que otorgaba el paraíso inmediato a quienes morían de amor, y tan influyente en la poética provenzal – si recordamos las características del amor cortés – y aún en el mismísimo Dante (cf. *Inferno*, segundo círculo: Francesca de Rímini, y *Paradiso*: el encuentro con Beatriz), hasta el pensamiento prerrenacentista italiano.



Poeta y traductor
José Arnaldo Márquez.

Luego de un largo olvido, el romanticismo del siglo XIX volvería a considerar el destino de estos amantes, ya bajo la óptica del yo anhelante de infinito. Hacia 1870 Tchaikowsky repensaría este amor en una bellísima fantasía obertura.

Pero, también las artes menores reflejan el proceso de una sociedad, nos avisa Cortázar, y quizás con más precisión que las grandes artes, que deben conglobar, cifrar y sintetizar. Así, el romanticismo se expresó en las sinfonías, pero también en los *lieder*, en las óperas, mas también en las serenatas. Cunde su fórmula rebelde y tormentosa por toda Europa. Hacia 1830 está instaurada en América y en 1850 ya campea en Lima. Una pléyade de poetas surge bajo el signo de Schiller y Byron. La bohemia de Lima cuenta, entonces, entre sus cofrades tanto al vate lacrimoso como al pensador sereno. Al lado del pintoresco bufón aparece el enamorado cantor. Hay serenatas por doquier. Junto al gusto ramplón se siente el aroma exquisito del buen vino: Se traduce a Virgilio pero también a Byron.





César Miró.

Arnaldo Márquez (1832-1903) es uno de estos elegidos de las musas: limeño, pensador, inventor, poeta y excelente traductor. Su fino oído lo guía y enriquece la lengua cotidiana, tanto en la soledad de su estudio –Darwin, Spencer– como en la bohemia lírica y festiva. Abunda en tertulias y pascanas y es voz cantante bajo un balcón o junto a la tapia de una huerta. Cae la noche limeña y se ha de saludar la belleza de alguna doncella. Los rivales no son mudos y se ha de recurrir a lo más graneado del magín criollo. De pronto, ante el apuro de la improvisación, aparecen Romeo y Julieta

en plena serenata:

– Anuncia la alondra la mañana,
es la hora de partir mi dulce amor.
– No es la alondra, la aurora está lejana
es el canto sutil del ruiseñor.
Toda la noche en la granada
con su canto nos viene a arrullar. *
No, no es la alondra, la aurora está lejana
es el canto sutil del ruiseñor.
– *Canta la alondra, mi bien amada,
la luz de la mañana va a rayar.*
– *No, no es la alondra, la aurora está lejana
es el canto sutil del ruiseñor.*

He aquí el texto original (acto III, escena V, 1–7):

Juliet: Wilt thou be gone? it is not yet near day:
It was the nightingale, and not the lark,
that pierced the fearful hollow of thine ear. *
Nightly she sings on yond pomegranate-tree:
Believe me, love, it was the nightingale.

Romeo: It was the lark, the herald of the morn,
no Nightingale...

¿Así habrá sucedido? ¿Quién otro pudo haber interpolado entre nues-



*Pedro Bocanegra,
compositor chiclayano.*

tros más antiguos vales esta endecha amorosa? El maestro dominicano Pedro Henríquez Ureña nos confiesa en su *Letras castellanas*: «José Arnaldo Márquez traduce a Shakespeare incomparablemente...».

¿Cuántos de nosotros hemos oído estos versos en alguna serenata provinciana? ¿Cuántos hemos sido arrullados con ellos? ¿Cuándo comenzaron a cantarlo nuestros abuelos?

Alguna vez escuché algún comentario del vate Manuel Acosta Ojeda otorgando la autoría a no sé qué otro bardo. También ha opinado, tangencialmente, el maestro César Miró. La hemos oído en la varonil voz de Matallana con evidentes corrupciones, ** y Miranda Tarrillo se la atribuye a Pedro Bocanegra...

¿Habrán más versos para esta serenata? ¿Será el valse su ritmo original? ¿Cuál es su ámbito geográfico y social? Sin duda algún lector tiene datos preciosos... Quizás alguien pueda confirmar —o refutar— esta hipótesis. Queda abierta la polémica.

De lo que sí estamos seguros es del encanto que sentiría el gran inglés si lo despertáramos de su sueño inmortal con esta serenata. Estar, así, vivo en la voz de los pueblos es, sin duda, la verdadera gloria.

NOTA:

* «que penetra la sensible oquedad de tu oído», en el original inglés. Es evidente el buen gusto y la sencillez de «con su canto ...». Lo primero habría desdicho por lo alambicado y retórico, acá, tan fuera de lugar.

** «anuncia las dos de la mañana» / «toda la mañana bajo la enramada».



Rómulo Varillas en apunte de Carlin.



LA ALONDRA

A - nun - cia
To - da

la_a - lon - dra la ma - ña - na.
la no - che en la gra - na - da

es la ho - ra de par -
con su can - to nos

7 tir mí dul ce_a mor.
vie - ne a - ru - ñar.

No_es la_a - lon - dra, la_a_u - ro - ra_es - tá le - ja - na.

13 es el can - to

su - til del rui - se - ñor.

Can - ta la_a - lon - dra,

19 mí bien a - ma - ña,

la luz de la ma - ña - na va_a ra - ñar.

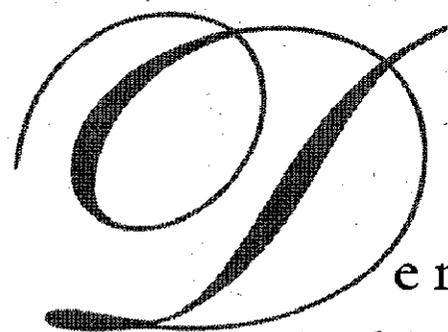
25 No, no_es la_a - lon - dra,

la_a_u - ro - ra_es - tá le - ja - na

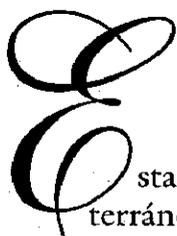
es el can - to su -

31 til del rui - se - ñor.

EL CORPUS CHRISTI EN EL MUNDO ANDINO



e no haberse presentado las circunstancias históricas en que el catolicismo tuvo transitoriamente su sede pontificia en la ciudad papal de Aviñón, durante cien años, las expresiones populares de la festividad mayor de la cristiandad, el Corpus Christi, no hubieran conservado los rasgos de las fiestas propias de la Provenza, donde se sitúan esta ciudad y la de Vienne, desde las cuales se lo organizó por primera vez en la forma de procesión y de semana festiva.



Esta región, central en la Europa mediterránea y ciertamente dotada de una personalidad cultural mucho más honda que la poseída por la población de la propia Roma, tan disturbada a lo largo de los siglos, le dio su fondo jocoso y lúdico, como continuación de los ritos de renovación de la naturaleza. Por su parte, los factores coyunturales derivados de la política papal (alejamiento de su antigua capital para buscar protección en Francia contra el imperio alemán, de excesiva injerencia en la política de la península italiana) influyeron en la fiesta dándole una espontaneidad acusada, pues se eludió la pompa tan censurada y se atuvo al sentido ornamental del pueblo.

Estas circunstancias habían generado, por su efecto en la vida pública, actitudes religiosas en el seno del clero (recreadas con tal brillo por Umberto Eco en su famosa obra *El nombre de la rosa* que me exime de su descripción, limitándome a recomendar una relectura atenta de tan bella novela, y en su obra de tesis *Los secuestrados de Altona* por el filósofo Sartre). El mismo concilio de Vienne, en 1311, que instauró la gran fiesta probó que se trataba de una administración eclesiástica proclive a favorecer los intereses del estado francés, a cambio de una mayor independencia (pues extinguió la orden templaria para beneficio del rey Felipe V El Hermoso, que ambicionaba los cuantiosos bienes adquiridos por los monjes guerreros en las cruzadas).

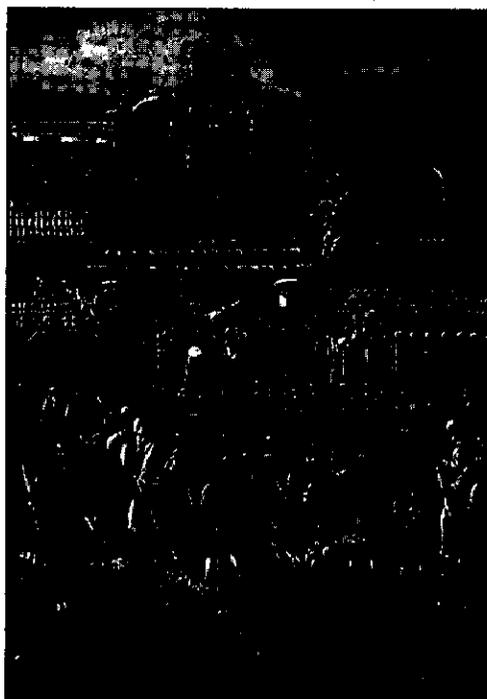
Para levantar la desprestigiada imagen de la Santidad terrestre fue indispensable, por

una parte, promover un culto público que se alejara del boato mundano, ante los concentrados reproches de parte de los sectores espiritualistas (representados por la orden franciscana y su movimiento de mendicantes) contra la ostentación personal de los príncipes de la Iglesia, y por otra buscar arraigarlo en las prácticas festivas mejor socializadas, a fin de que los dogmas fueran recibidos con

fervor de masa. Dentro de las costumbres de las ciudades del Mediodía francés halló el papa Juan XXII en 1314 los gestos dramáticos suficientes para construir la gran celebración, octava incluida. Se halla en su planeamiento sencillez y espontaneidad, debidas a que desde el principio las formas artísticas se confiaron a los medios simples de que disponían las cofradías y los gremios, constituidos por menestrales. Significa este nuevo ritual, por ello, la adopción de anclajes en la realidad mucho más libres que lo acostumbrado y, como veremos, su arraigamiento como práctica en la península ibérica explica las

posibilidades con que llegó a contar el barroco español para su afirmación.

La oportunidad en que lo hizo reviste carácter de crisis, pues la migración papal estaba a punto de fracasar ya a la muerte de su predecesor, Clemente V, quien habiéndola efectuado en 1309 ya en 1311 (en el mencionado concilio) era su preocupación idear la forma de incrementar el ritual de este modo, buscando una fuerza y popularidad nuevas. Dos años y medio, nada menos, permaneció vacía la silla de Pedro antes de que se eligiera al astuto Jacques de Euse para continuar la



Procesión del Cristo Crucificado (anónimo, pintura limeña del siglo XVII).

política independiente. Esa renovación llegaba, pues, muy en su tiempo.

No es extraño, entonces, ese apoyo que buscó desde entonces la curia en las prácticas más representativas de la mentalidad de los pueblos. Se dan en la gran ocasión del Corpus Christi, síntesis que no tiene parangón en la fecunda historia de los sincretismos religiosos, ya desde esta primera expresión pública. Llegó a tener tanto vigor la imagen del sacramento que la gran ciudad de Turín, en medio del su crecimiento como encrucijada del naciente mundo moderno, optó por esta denominación, dedicándose al Santo Sacramento.

La fiesta del Corpus Dómine o Cuerpo del Salvador había sido creada medio siglo antes como fruto a largo plazo de un sueño, tenido por una religiosa francesa, Juliana de Monte Cornelio en el que vio a Cristo transfigurado en toda su gloria pero con unidad de naturaleza en su parte divina con la humana, imagen que era ya una síntesis dentro de las polémicas de la época, como lo percibió el juez eclesiástico (que llegó a ser el papa Urbano IV, de corto reinado, de 1261 a 1264 pero que alcanzó a plasmar esta fiesta como respuesta a los herejes), el cual no descansó hasta universalizarla, con la bula *Transitonem* que la creó. El encargo de escribir el oficio que en la correspondiente misa se reza y canta al mayor teólogo de la curia en aquellos momentos, Tomás de Aquino, prueba el deseo de instituir una base fundamental, y el resultado fue halagüeño, pues destaca en el ritual romano su belleza (del jueves siguiente a la dominica de la Santa Trinidad). Está escrito, tanto la oración de la secuencia como el himno, cuya fuerza expresiva y mensaje sintético lo han hecho preferido por siglos (el *Tantum ergo*), en verso latino, compendioso y de armonía poco traducible. Su alada musicalidad al ser cantado, pues para eso se hiciera, han debido impregnar el espíritu de las loas usuales entre los fieles de la procesión y, asimismo, las obras dramáticas alusivas a los misterios religiosos, llamadas autos sacramentales, que con motivo de la fiesta se hacían.

Las diversas cofradías que tenían a su cargo, en abierta competencia, la preparación de los altares ante los que pasaba en su recorrido el cortejo seguían, año tras año, pautas muy bien pensadas por el clero católico y discurrían (en todos los sentidos) bajo la influencia de conceptos ordenados en una argumentación sólida lógicamente y bella en su presentación. Sin embargo, esta fiesta era democrática y en última instancia un ejercicio de la libertad atávicamente conservado desde las épocas arcaicas, como se advierte en la parafernalia popular que adoptó el monstruo marino provenzal, la tarasca (que se vinculó a Santa Marta, saliendo así del paganismo), los gigantones españoles (de los que en la ciudad de Lima existió también versión femenina, la gigantilla), los papahuevos o gigantes/enanos, los parlampanes o monigotes charlatanes, los mojigones burlescos y los diablos (sí, demonios también) que aquí en América se subieron al carro.

Como objeto didáctico el mensaje de Santo Tomás estuvo bien acompañado. La mencionada visión proporcionó un muy útil símbolo: la encarnación humana del hijo de Dios y la promesa de la redención por su pasión de la culpa del pecado original, del que sólo este cuerpo y el que en su gestación lo llevara se habrían preservado, llevan lógicamente a su apoteosis (parusía). Al vincularse el ritual a todos los aspectos de estas creencias resume el núcleo de las prácticas católicas, pues el Cuerpo Sacramentado es el Dios verdadero transustanciado en pan y vino humanos, que es necesario consumir en comunidad para salvarse en la vida eterna. De hecho, la evolución de la misa medieval había ido dando creciente importancia a la exposición del Santísimo (con preponderancia del pan eucarístico, es decir, el cuerpo propiamente dicho, y olvido del vino), haciendo patente la sacralidad, y le confería la primacía del orden temporal, resultando una absoluta instancia de convicción entre la asamblea de los fieles.

La autoridad del mensaje reside en las formas directas que adquiere éste, que habla de la promesa de la salvación eterna en el paraíso tras la muerte corporal. En sus bellas lí-



neas se compendia el misterio de la consagración del pan y su ofrenda. Siglos después, cuando con la contrarreforma vino el mundo hispano a comprometerse medularmente en la defensa del dogma (ligado, como se ve, a este complejo de ideas religiosas) de la Inmaculada Concepción, se reforzaría esta ya tan clara doctrina, pues hallaría su complemento arquetípico este culto al cuerpo divino humanizado con la sublimación de lo femenino que fue su vehículo, y tal evolución estaba prefigurada en las expresiones tomasianas.

Por tanto, al favor de las condiciones imperantes en Europa, recibió en el siglo XIV forma cristalizada un ritual en el que el conjunto urbano debía participar activamente porque se requería el concurso corporativo para mantener la procesión general. Esta forma fue moldeada, con sutil sentido de lo dramático, sobre las supervivencias de los cultos locales, como es el caso de los grandes aparatos móviles y parlantes figurando seres extraordinarios, la tarasca y los gigantes, que son respectivamente escenografías creadas en los dos centros primarios de la fiesta: el área mediterránea de Francia y la de España, con las ciudades de Aviñón y Barcelona, respectivamente.

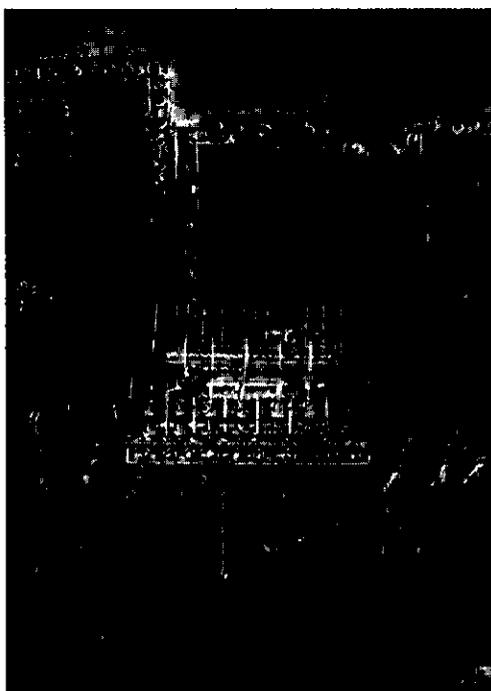
La relación con el conjunto urbano se debe a esa necesidad de incorporar a la procesión los altares callejeros y los grandes carros ornamentados, incluso los teatrales (especie de escenarios móviles que bien podían exigir varios de ellos) que dieron inicio en las ciudades españolas al gran arte dramático, y las figuras, cuya construcción exige organización y habilidad manual, además de grandes deseos de una adecuada representación en el desfile. Como expresión del espíritu de las ciudades, pues, se aseguraron el concurso de las fuerzas vivas, y en reciprocidad éstas hallaron

cabida en sus demandas de participación en el reparto interno del poder local. Por ello, estas formas ceremoniales colectivas tuvieron rápido auge y lograron una persistencia tan notable que, cuando con el correr de los siglos el cambio de las circunstancias llegó a hacer indeseable que las expresiones democráticas tuvieran ese grado de espontaneidad, pues interferían con el mensaje religioso y hasta con la administración absolutista disfrazada de liberalismo, hubo que dejar al paso del tiempo la dura tarea de extirpar la tradición, en cada lugar en que se intentó.

Destaca, históricamente, la importancia de tales festividades en la gestación de un espíritu nacional en la península española, por la circunstancia crucial de que el genio de Calderón de la Barca se volcara a la creación de autos sacramentales. Mucho del talante represivo que en el siglo XVIII adquirió la festividad popular es correlato de la severa actitud de este gran ideólogo del imperio divino, para el que esta vida era sueño y además era necesario, a la salida del gran teatro que es, en realidad, el mundo, devolver al vestuario los trajes y máscaras que se nos diera a la entrada para participar en el reparto con nuestros modestos roles en la obra que Dios

mismo dirige. Su didáctica aún el medievo, cuya simbolización perpetúa, y el barroco ferviente en el que busca trascendencia dentro de la sensualidad al tiempo de negar que ésta sea un fin de la humanidad. Tal contraste, de evidente conflicto, marcó el destino de esta cultura en sus relaciones políticas internas.

Su paso a las colonias sudamericanas conservó las pautas corporativas del culto popular, base de su atracción para los gremios de cada oficio constituido y para todo tipo de instituciones de las que existían en el espacio



*Procesión del Santo Sepulcro
(anónimo, pintura limeña del siglo XVII).*

ubano. En la fiesta, juntamente con la renovación de la vida espiritual, los cuerpos cívicos tenían ocasión de ver a los demás y de hacerse ver de ellos. La sociedad se reflejaba en el espejo procesional, experimentando su autocomplaciente reciclaje organizacional mediante el paso de revista que significaba la procesión para todas las autoridades, cuyos puestos en ella guardaban una prelación celosamente defendida y cuyo prestigio se alimentaba por las realizaciones ornamentales con que habían contribuido al lustre de la misma. Estas últimas, que se ha venido a nominar obras de arquitectura efímera por su corto lapso de vida, han sido a su vez el modo de conservación del barroco en el arte ornamental popular, a pesar de la misma variedad estilística a que su continuo hacerse y rehacerse las condiciona. Su belleza, tanto como la propiedad del efecto de producir una impresión de magnificencia a que se las dedicaba, era un instrumento más en la lucha por el poder que se entablaba en la estela del paso divino en las ciudades y, el caso de las colonias españolas, con su doble (o triple) estamentación de "repúblicas" aumentaba la magnitud de este contraste de la piedad con el siglo.

Y tal, pues, es la importancia en tierras americanas de la grandiosa festividad, escenario de una confrontación histórica y soterrada. Esta realidad se hizo más intensa en los pueblos mixtos, incluidas las capitales como Lima o el Cusco. Especialmente de este centro artístico se conserva una serie pictórica que toma por asunto la procesión, en no menos de 16 lienzos, en los que con fervor y unción se recrea los hechos vividos, organizando su relato desde la óptica de (y por) los intereses particulares de los grupos dirigentes de la parroquia de Santa Ana, que se reclamaban descendientes de la etnia ecuatoriana kañari, instalada como mitma a la entrada de la capital por los españoles. Toda la secuencia, entonces, tiene este correlato sin dejar de ser fiel testimonio de los otros fundamentos de la nacionalidad inka tal como la reconstruyeron en el siglo XVII los grupos cusqueños, a los que pertenecían los santaneros. Así las panacas inkas se muestran circunstanciadamente en la parroquia en que se agruparan al ser reduci-

das (es decir, en los otros pueblos vecinos del Cusco), cuyas advocaciones de patrones del santoral católico tienen una lúcida intervención, acompañando a cada santo representativo el jefe de la panaca con la vestimenta étnica y ocupando el sitio de honor de su parroquia.

No han tenido tanta fortuna con las obras de arte las demás experiencias históricas del Corpus Dómine en los Andes centrales, por lo que debemos atenernos a las supervivencias que fueron mencionadas en las descripciones de la época, como las danzas de pallas, ingas y diablos. Destaca en esta muestra cusqueña el raro hecho de que el único cuadro al que se le ha mutilado la parte inferior (donde iba característicamente representado el bajo pueblo y, en varias ocasiones, los propios oferentes de la obra pictórica eran sucintamente retratados), el que corresponde a la parroquia de San Cristóbal muestra el vestigio acusador de la práctica del mojigón, que era la viva expresión de la licencia de agredir en público: una vara que llevaba atadas a su extremidad vejigas de rumiantes hinchidas, con las que el loco oficial de la procesión golpeaba las caras de quienes miraran demasiado a la tarasca, es decir, a la mujer que en ella iba y que representaba la carne mundanal.

La identificación dentro de una colonia con rasgos étnicos por la representación de los mismos cobra un carácter distinto en estas confrontaciones, que se ven forzadas a adquirir un talante festivo y dialogante, ya que participan de la misma ceremonia, dirigida por la Iglesia y constituida sobre una común adoración. El autorreconocimiento pasa por la previa aceptación entre los vecinos, distintos entre sí por la definición estamental de las sociedades corporadas, como es el caso de las colonias americanas, de una clasificación dentro del grupo global, y una determinada compartición del espacio social y el urbano. Se concentra la tensión (y la intención) en las diferencias, sin llegar a una ruptura abierta, pues por ser general a todos los sectores estancos de la población la pretensión de obtener preeminencia en el lucimiento se daba lugar a una competencia que, sin embargo, no

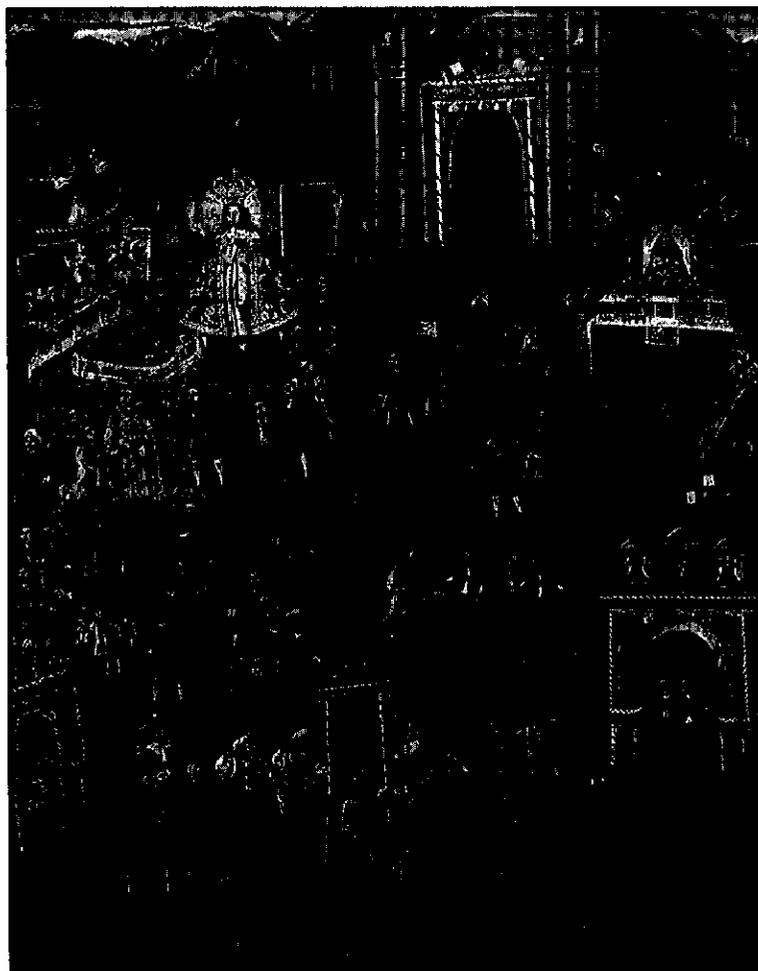


sobrepasaba los límites del estamento ni alteraba las alianzas entre éstos. Por ejemplo, existía una fuerte colaboración entre los amos de esclavos con las cofradías que integraban éstos, cuyas comparsas se presentaban con las joyas prestadas de las señoras de la aristocracia. De esta manera el sentido del prestigio era sostenido por el propio sector dependiente sin que resultara conflicto de esta subordinación, de hecho evidente.

Sólo en la capital del virreinato parece haberse producido la difusión (y conservado hasta el pasado siglo) de la intervención de los personajes parlantes, como gigantes, papahuevos y par lampanes (término que, desgraciadamente, Palma no llegó a proponer para su registro en el *Diccionario* de la RAE, pese a que lo usó repetidas veces) o de la tarasca, que pasaba por ser la figura del monstruo Leviatán y llevaba en su lomo a una representación femenina y ataviada a la última moda, de los peligros mundanos que, justamente

por eso, era un modelo buscado de contemplar (lo que procuraba estorbar ese personaje autorizado a golpear con los mojicones inflados a los mirones, o alargando los portadores escondidos dentro del dragón, mediante unas tenazas, el cuello retráctil para arrebatarse el sombrero al curioso, lo que quizá tuviera una explicación en la exigencia de ir con la cabeza descubierta en este acto religioso). Llevaba esa mujer elegante, llamada por ello la Prosti-

tuta de Babilonia, el atuendo y tocado que todos deseaban copiar. Justamente la acusadora presencia en uno de los óleos de Santa Ana del Cusco de la traviesa y malintencionada silueta del instrumento de la censura, el mojicón de brillantes vejigas hinchadas, es la prueba de que la curia española difundió en América esta conflictiva práctica. El resto del continente se restringía a la exhibición de los santos patronos y a los altares respectivos.



«Procesión de la Virgen el día del Corpus».
Escuela Cusqueña, siglo XVIII.

La fiesta anual se instaló desde muy temprano en las ciudades y pueblos. Fue objeto de adaptación de los calendarios religiosos nativos y su énfasis en una preparación cuidadosa que reposaba en manos populares cautivó a quienes tenían interés en sincretizar sus cultos propios o, a la inversa, propició que las formas usuales de éstos pasaran a las nuevas costumbres. Los orfebres competían en este nuevo uso sagrado del metal precioso, que tan delicados diseños obligaba a ejecutar; todas las artes, mayores y

menores, participaban de su realización pues la procesión, como se percibe bien en los óleos de la serie, transforma la ciudad entera en un gran escenario.

Destacan en la historia sucesos que ocurrieron en el día del Corpus, como la toma de la propia ciudad del Cusco por los hombres de Diego Centeno, en 1547, que eran sólo la mitad que los pizarristas, pues el caudillo ha-

bía jurado llevar al día siguiente la vara del palio (que protege del sol a la custodia, que tradicionalmente es la única cubierta, todos los demás no pueden llevar sombrilla ni sombrero) o morir esa noche. En 1814 se produjo el otro hecho de armas, en Chuquisaca, que se enlutó en el llamado Corpus Triste pues el brigadier Goyeneche, tras derrotar a los patriotas, fusiló a quince de ellos, uno a uno, al tiempo de recorrer él con sus tres mil soldados los altares de la procesión que obligó a los vencidos a que de todas maneras la realizaran. Un hecho de sangre de dura recordación enlutó Castrovirreina en 1666, cuando estalló con motivo de la mayordomía de esta fiesta el conflicto latente en la escisión entre mineros criollos y españoles y, al querer el pretendiente criollo desairado arrebatarse el guión o cruz alta al elegido por el cabildo cayó el propio cura portador de la custodia, que quedó rota, abatido por una bala perdida. Se atribuye a este hecho la desaparición de la plata en las minas de la región. La primera granada producida en un huerto limeño, en 1557, de gran tamaño dice la crónica, tuvo el honor de ser paseada en las andas del Santísimo, prueba de la identificación de los símbolos nacionales castellanos con ella.

La ocasión de dejarse ver fue también aprovechada por los cultos no cristianos, que participaron de modo encubierto siguiendo la tradición de la tarasca. La propia Danza de las Tijeras gestó sus formas actuales al calor de este acompañamiento, percibido por la curia como una sumisión: al igual que el monstruo salido del mar, que se limitaba a danzar oscilando su enorme masa a saltos en el atrio de la iglesia, el dánzaq andino permanecía mudo al final del cortejo. Pero no era lo mismo para los gigantes, motivo de la algazara, pues éstos confesaban abiertamente sus culpas y su deseo de reconciliarse con el Salvador. Cuando en 1817 el alcalde de Lima decidió que no convenía que se pasearan los gigantes (quizá porque los curas los mandaron hacer con las figuras de los odiados insurgen-

tes, y así se les hacía propaganda a San Martín, Cochrane, O'Higgins, etc.) los limeños se le opusieron y lo apodaron el Voltaire Chiquito. Al final, tras recurrir al propio virrey con argumentos que hubiera podido suscribir el papa creador de la fiesta (que «los diablos hacen un acompañamiento inocente a la Magestad [divina] y el pueblo ve gozoso que le rinden parias; y los gigantes, sin aterrar a la infancia, hacen más grande la concurrencia»), logró que salieran en la procesión de Cuasimodo hasta cuatro gigantes (entre los que suponemos que estaría la gigantilla) y los papahuevos, pero no así los diablos, lo que indica que no eran bien vistos.

Es notable que en la regocijada capital de los virreyes se abusó, entre otras cosas, de la parafernalia de esta fiesta religiosa. Tardes de toros y de festejo de las órdenes religiosas fueron solemnizadas con estos juegos, que en otras partes estuvieron restringidos al culto. El contentamiento popular era, por lo que se ve, un objetivo más importante que la regulación de las costumbres. En cambio, la austeridad de las provincias limitaba a los festejos religiosos la expresión de sus fiestas públicas. Y se advierte que en la evolución de éstas durante los subsiguientes períodos históricos hasta nuestros días ha devenido el viejo barroquismo en una simplificación de elementos sin abandonar los ideales de ambiciosa ostentación, que se consigue ahora con adornos florales, luminarias de brillos espejeantes y recurriendo a los soportes textiles de manufactura local, en las que el talento reemplaza al lujo. Pocas impresiones pueden comunicar una más rotunda imagen del poder celestial que la visión del propio cielo azul serrano, masivamente reflejado en una cruz totalmente constituida por las formas cuadrangulares superpuestas de los espejos caseros de una población, rodeando al rostro de Cristo como los rayos de la clásica custodia, que en su modestia los reúne en el altar portátil para seguir viéndose en ellos las caras.

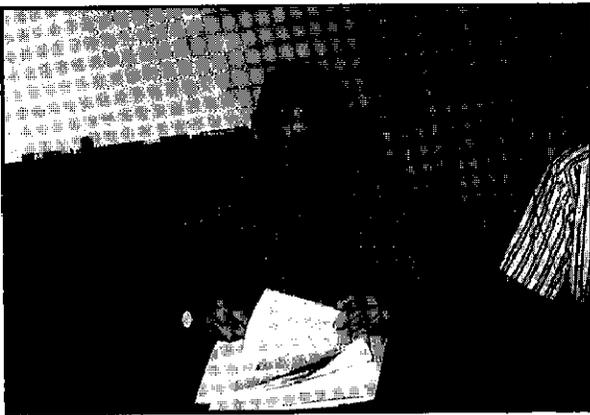


OXY APOYA LABOR DEL SECTOR SALUD DE LORETO

El pasado 4 de setiembre Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú, OXY, firmó un importante convenio con la Dirección Regional de Salud de Loreto, a efectos de apoyar la labor de este sector con el fin de beneficiar con asistencia médica a más de diez mil pobladores de las comunidades nativas asentadas en las riberas de los ríos Tigre, Corrientes-Macusari y Pastaza.

De los 10,000 pobladores beneficiados con este programa, aproximadamente tres mil viven dentro del Lote 1-AB operado por OXY en la Región Loreto.

Por las condiciones geográficas de la zona, los profesionales médicos y paramédicos que dependen del Ministerio de Salud suelen movilizarse por vía fluvial en embarcaciones que generalmente carecen de combustible necesario como para otorgar una atención adecuada a los nativos de la región.

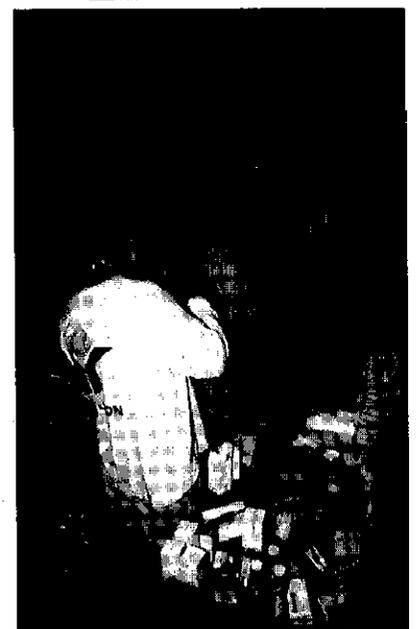


Doctor Humberto Gómez Calderón, gerente de RR. II. y Comunidades Nativas de OXY.

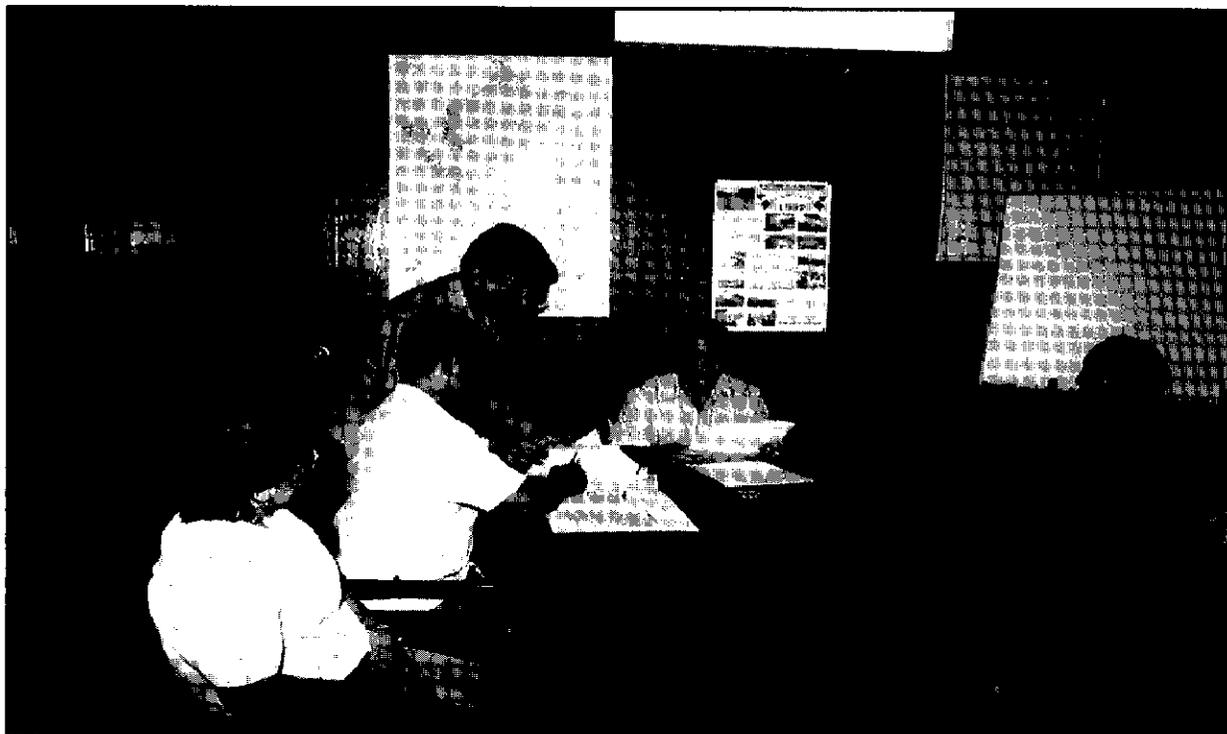
Con el fin de mejorar las condiciones de trabajo del personal médico se ha firmado este convenio con la Dirección Regional de Salud, Región Loreto, en el marco de cooperación que caracteriza las labores de proyección social de OXY.

¿Pero en qué consiste realmente este tratado? Sin duda que el objetivo central del presente convenio apunta a la prevención de la salud con el fin de disminuir la morbi-mortalidad general e infantil, con especial énfasis en la atención de enfermedades infecciosas e inmunoprevenibles. Se pretende, asimismo, desarrollar acciones específicas con la intención de impulsar programas preventivo-promocionales, dando prioridad a la atención del grupo materno infantil. En esencia, el convenio tiene pues la finalidad de vigilar y controlar la presencia de transmisores de malaria y otras enfermedades propias de la zona.

Como ya se señaló, diez mil lugareños que habitan las cuencas hidrográficas de los ríos Tigre, Corrientes-Macusari y



Médico asistiendo a comuneros.

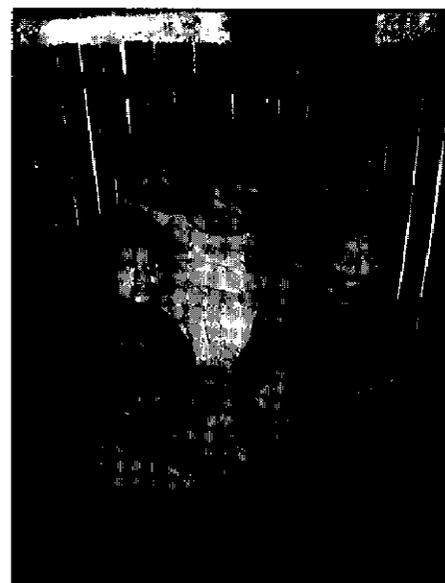


Doctor Carlos Calampa del Águila, jefe de la Dirección Regional de Salud de Loreto (izquierda), señor Tomás Reátegui, presidente del Gobierno Regional de Loreto (centro) y doctor Humberto Gómez Calderón de OXY (derecha).

Pastaza, organizados aproximadamente en treinta comunidades, podrán de ahora en adelante gozar de mejor servicio médico gracias a las facilidades de orden logístico que OXY se compromete a cumplir durante el tiempo convenido.

Asimismo, la Dirección Regional de Salud de Loreto se compromete, por su parte, a reforzar las charlas educativas dirigidas a la población, intensificar la capacitación de los promotores de salud de cada comunidad nativa, seguir brindando cada vez y mejor la atención médica general, poniendo especial énfasis en la vacunación de menores de cinco años, el control prenatal a las gestantes, así como el tratamiento de malaria y tuberculosis, y la atención odontológica –como era de esperarse– continuará intensivamente.

Las visitas médicas integrales a las poblaciones nativas de cada una de las cuencas hidrográficas se harán tres veces al mes, teniendo una duración cada una de ellas de siete días continuos como mí-



Mujeres y niños tienen prioridad en la atención médica.



nimo. La ejecución de todo este proyecto se inició el pasado setiembre y culminará en mayo de 1998.

Es conveniente señalar que las autoridades de las comunidades nativas y los médicos jefes de los establecimientos de salud de las zonas a intervenir serán informados periódicamente de las acciones que se cumplan en el ámbito de sus jurisdicciones por la Dirección Regional.

Por su parte, Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú, proporcionará el transporte aéreo Iquitos-Andoas-Iquitos del equipo médico; gasolina y aceite para los viajes que se realicen por vía fluvial; víveres secos para viajes; alimentos y hospedaje temporales en campamentos de OXY cuando se encuentren en tránsito por el Lote 1-AB.

Entre las comunidades nativas beneficiarias del presente tratado se encuentran, entre otras, San José, Plantanoyacu, Pijuayal, Antioquía, Pampa-Hermosa, Paiche Playa, Andoas Viejo, Lomas Tipishca, San Juan, Mashuinza, Titiyacu, Andoas Nuevo, Huagramona, etc.

Finalmente, cabe mencionar que dicho convenio fue suscrito por el doctor Humberto Gómez Calderón en representación de Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú, y por el doctor Carlos Calampa del Águila en representación de la Dirección Regional de Salud, Región Loreto.



Se da atención preferencial al grupo materno-infantil.



Más de diez mil pobladores son beneficiados con este convenio.

EX-LIBRIS

Luis Alberto Castillo

Jack Canfield y
Jacqueline Miller
Amor al trabajo
(*Anécdotas y estrategias para
fortalecer la dignidad y
reanimar la vitalidad en
el trabajo*).

Bogotá: Mc Graw Hill –
Asociación de Empleados de
OXY Perú, 1997.

La presente publicación es una edición especial elaborada para la Asociación de Empleados de Occidental Peruana Inc., con motivo de celebrar su décimo noveno aniversario.

El libro recoge un buen número de testimonios de personas que, desde distintos niveles dentro de la estructura de una empresa, dan cuenta de sus experiencias laborales relacionadas con la realidad interior de cada una de ellas.

El amor al trabajo al que alude el título tiene que ver más con el estado anímico de todas y de cada una de las personas que conviven en el centro laboral y con la compensación espiritual. Se refiere asimismo al nivel de autoestima del trabajador, aspectos que no son tratados en los pactos ni en las leyes laborales, sino que son propios de la coexistencia diaria en el trabajo.

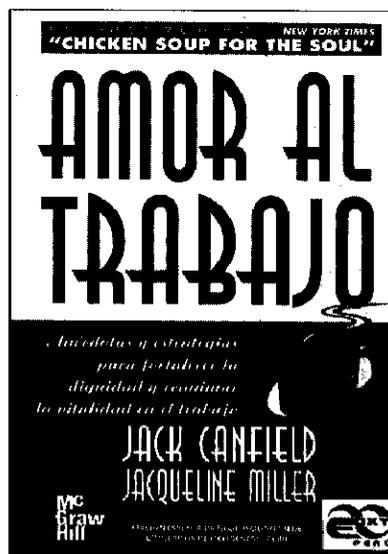
Los autores del libro –prestigiosos especialistas en el tema– han reunido textos escritos por presidentes de empresas, ejecutivos de nivel intermedio y por empleados que narran sus experiencias y anécdotas, en los que destacan sus logros en la superación de los problemas que se presentan en la cotidianidad, donde el afecto, la sonrisa y el gesto amable pueden ser más eficaces que el «memo» o la actitud autoritaria del jefe.

José María Guallart S.J.
La tierra de los cinco ríos.
Lima: Fondo Editorial del
Banco Central de Reserva del
Perú – Universidad Católica,
1997.

Resultado de sus investigaciones en la zona del Cenepa, ubicada en las provincias de Bagua y Condorcanqui, en el departamento de Amazonas, el sacerdote jesuita José María Guallart ha escrito un importante estudio de esta región que hace algunos años fue escenario de un conflicto con el Ecuador.

El ensayo tiene dos partes: la primera se refiere a la geografía física del área: geología, orografía, flora y fauna. La segunda trata acerca de la geografía humana: demografía, hábitat, y diversos aspectos económicos y sociales de las comunidades nativas y otras formaciones humanas que viven en la zona.

El trabajo del sacerdote jesuita constituye un invalorable aporte científico, que descubre para el lector una parte importante de nuestro país.



Edgar Allan Poe
El cuervo.
Lima: Pontificia Universidad
Católica del Perú, 1997.

La colección El Manantial Ocul-
to, que auspicia el Rectorado de la
Pontificia Universidad Católica del Perú y
dirige el poeta Ricardo Silva-Santisteban,
nos entrega en edición bilingüe el célebre
poema de Edgar Allan Poe (Boston, 1809–
1849): *El cuervo*, en la autorizada versión
castellana del poeta venezolano Juan An-
tonio Pérez Bonalde, y prologada por José
Luis Gastañaga.

Es preciso, en primer lugar, señ-
lar el acierto –una vez más– de Ricardo
Silva-Santisteban, al dar a conocer el poe-
ma de Poe en nuestro medio, desconoci-
do para muchos de los lectores peruanos
de poesía, no obstante su trascendencia.

«¡Oh, profeta –dije– o diablo! Por
ese ancho combo velo / de zafir que nos
cobija, por el mismo Dios del cielo / a
quien ambos adoramos, dile a esta alma
adolorida, / presa infausta del pesar, / si
jamás en otra vida la doncella arrobadora
/ a mi seno he de estrechar, / la alma vir-
gen a quien llaman los arcángeles Leonora!
/ Dijo el cuervo: «¡Nunca más!»

La presente edición comprende
también *Filosofía de la composición*, texto del
mismo Poe que más que explicación sobre
la génesis del poema es la formulación de
su arte poética. En él dice, por ejemplo:
«La belleza de cualquier tipo, en su supre-
mo devenir, invariablemente provoca lá-
grimas en un alma sensible. La melancolía
es pues el más legítimo de los tonos poé-
ticos».

La pulcra y bella edición del vo-
lumen –características de la colección El
Manantial Ocul- viene acompañada por
los grabados de Edouard Manet que ilus-
traron la edición francesa de *El cuervo* tra-
ducida por Mallarmé. «Quoth the raven,
'Nevermore'».



Francisco Carrillo
Diario del Inca Garcilaso
(1562-1616).
Lima: Editorial Horizonte, 1996.

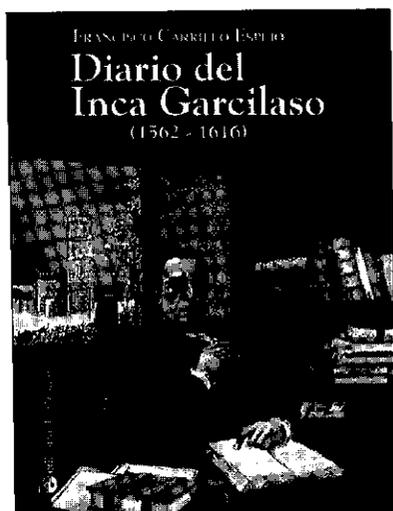
Garcilaso comenzó a escribir su diario en 1562, en Madrid, y lo continuó más o menos ininterrumpidamente, hasta poco antes de su muerte. Un generoso dé-rigo entregó el cartapacio con los manuscritos a Francisco Carrillo, en una de sus visitas a la catedral de Córdoba, en 1989. En él se encontraron papeles de notaría y transacciones económicas, apuntes para los libros que Garcilaso iba escribiendo, pensamientos, rasgos autobiográficos, diálogos, reflexiones que afloraban de sus lecturas, cartas o fragmentos de ellas, proyectos de poemas, etc.

Sin embargo, como ya usted—querido lector—lo supone, este diario debe su existencia a la creatividad de Francisco Carrillo, reconocido autor también de los libros de relatos *Keiko San*, *Egekik*, *Unas vacaciones perdidas*, y estudioso de la literatura peruana.

En las páginas de este testimonio de la vida de el Inca Garcilaso se hallan referencias a sus orígenes, en los que desde una primera identificación con sus ancestros españoles va trocándola por la de sus antepasados incas.

Pero el autor de *Comentarios reales de los Incas*, célebre también por sus traducciones de *Diálogos de amor*, de León Hebreo, deja constancia asimismo de sus vivencias personales así como de otras diversas observaciones sobre la sociedad de su tiempo.

Una entretenida manera de aproximarnos a la vida del primer peruano, histórica y culturalmente hablando.

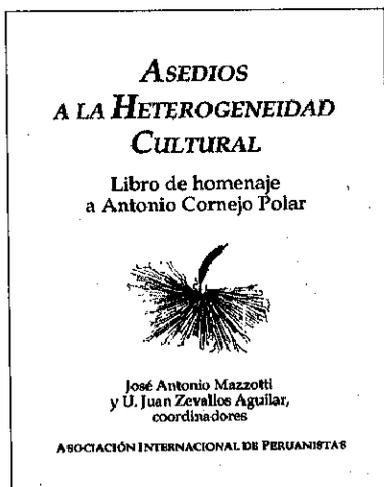


Pedro Ortiz
Introducción a la Medicina: El examen clínico esencial.
Lima: Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.

Lo que plantea el autor de este libro es que el examen médico debe ir más allá del uso del estetoscopio y los análisis. El médico tomará en cuenta—afirma Ortiz—al paciente en tanto realidad individual y a la enfermedad como realidad social.

El médico y profesor sanmarquino Pedro Ortiz entrega un libro no estrictamente técnico, sino un texto que intenta superar—en palabras del propio autor—las limitaciones del idealismo, mecanicismo, naturalismo o pragmatismo, sobre la base de criterios y principios sólidos, entre los cuales destaca una concepción correcta de la esencia humana, un modelo topológico de los sistemas que conforman el individuo, o la personalidad concreta, un conjunto de estrategias apropiadas para la atención de los pacientes según el tipo de problema clínico presentado.

Orientado sobre todo a los estudiantes de medicina, la importancia del tema y el adecuado tratamiento en la exposición lo convierte en libro de recomendada lectura para todos.



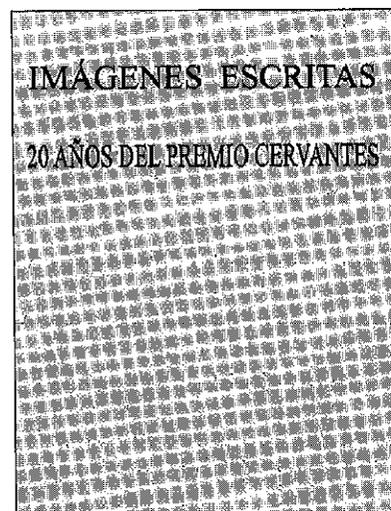
Varios
Imágenes escritas: 20 años del Premio Cervantes.
Madrid: Universidad de Alcalá—*El País*, 1997.

En 1996 se cumplió la vigésima edición de la entrega del Premio Cervantes a los escritores de lengua castellana, y se cumplieron también 450 años del nacimiento del autor de *El Quijote*, efemérides que han motivado la publicación de este volumen.

Además de la conmemoración de tan significativas fechas, la importancia de esta publicación radica en la posibilidad de conocer lo que piensan los galardonados sobre el libro más representativo de la literatura en idioma castellano: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y de su no menos ingenioso autor, don Miguel de Cervantes Saavedra.

Entre los premiados figuran escritores latinoamericanos cuya mención no requiere de mayores adjetivos: Alejo Carpentier, Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Octavio Paz, Ernesto Sábato, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Adolfo Bioy Casares y Mario Vargas Llosa, y escritores españoles de la importancia de Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Rafael Alberti, Gonzalo Torrente Ballester, Miguel Delibes, Camilo José Cela, entre otros.

En su discurso de agradecimiento durante la entrega del Premio, Borges dijo: «...me conmueve mucho el hecho de recibir este honor de manos de un rey, ya que un rey, como un poeta, recibe un destino, acepta un destino y cumple un destino y no lo busca, es decir se trata de algo fatal, hermosamente fatal...».



Estuardo Núñez
*Las letras de Francia
y el Perú.*

Lima: Centro de Producción
Editorial de la Universidad
Nacional Mayor de San
Marcos, 1997.

Desde el Siglo de las Luces hasta el surrealismo, las letras francesas han tenido presencia significativa en nuestro país.

Al respecto, Estuardo Núñez nos detalla este proceso intercultural en las páginas de su libro *Las letras de Francia y el Perú*, de reciente aparición.

Si bien Núñez inicia su investigación en el siglo XVI, con Montaigne (1533-1591), la influencia más notoria que tuvo la cultura francesa fue la de la Ilustración, por medio de Voltaire y Rousseau, quienes tuvieron gran influencia en los criollos americanos que determinó su posterior acción independentista.

A lo largo del siglo XIX, escritores como Víctor Hugo, Baudelaire, Verne, fueron los principales iconos literarios para los escritores peruanos.

En el presente siglo, la literatura francesa, a través de Apollinaire y luego el movimiento surrealista se hizo presente en el Perú, donde Xavier Abril, Martín Adán, Oquendo de Amat, Moro, Westphalen, asumieron con brillantez los movimientos vanguardistas.

Una vez más la visión lúcida de Estuardo Núñez, uno de los más grandes estudiosos de la literatura peruana, se ha materializado en un libro de singular valor para el conocimiento de la cultura peruana.



Eleodoro Vargas Vicuña
Cántaro de agua enamorada.
Acobamba, Tarma: Naupamarca
Editores, 1997.

Aunque más conocido por su obra narrativa, Eleodoro Vargas Vicuña también escribió poesía, como lo muestra la edición de este volumen: *Cántaro de agua enamorada*, título que reúne los poemarios *Zora*, *Imagen de la poesía*, con el cual obtuvo el Premio Nacional de Poesía Fomento a la Cultura José Santos Chocano 1959, y *Florida llama pensamiento de la noche*, Premio Pucará 1996.

La poesía de Eleodoro Vargas Vicuña es sencilla, clara y transparente. Sus imágenes tienen la luz y el color de los paisajes andinos.

«O eres / un sentimiento que / me llega / como a esos árboles / de los cielos / la oculta / ternura de la tierra».



José Antonio Bravo
La quimera y el éxtasis.
Lima: Luis Alfredo Editores,
1997.

El mítico pueblo de Saña vuelve a ser escenario de la obra narrativa de José Antonio Bravo. Anteriormente publicó *Cuando la gloria agoniza* (1991), relato que se desarrolla también en este lugar.

La quimera y el éxtasis narra y describe la vida social del pueblo de Saña inmediatamente posterior a la época de la conquista. Es el periodo de encauzamiento político de la dominación española, cuando empiezan a darse las ordenanzas dispuestas por la Corona.

La ficción reúne a personajes representativos de las tres principales vertientes que forman el Perú: española, indígena y africana. En expresión de su actitud reivindicativa con las dos últimas, el autor adjudica a Juan Catacora e Irene Mayo—sus mayores exponentes—poderes y atributos de mayor reconocimiento. En cambio atribuye rasgos negativos a la mayoría de los personajes de la elite dominante, como crueldad, codicia, hujuria y locura, así como el desenlace de la tragedia, la que se produce en la familia de Francisco José Rodríguez de Villafuerte.

La destreza narrativa de José Antonio Bravo se hace nuevamente evidente, en el manejo de la tensión en las diferentes historias que convergen en este relato, el que destaca, asimismo, por la recuperación del elemento idiomático y la vasta información histórica y antropológica de la que se ha nutrido el autor.



Rafael Varón y Javier Flores
(coordinadores)

Arqueología, antropología e historia en los Andes.

Homenaje a María Rostworowski

Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú-Instituto de Estudios Peruanos, 1997.

La etnohistoria, una de las ramas innovadoras de la historiografía peruana, tiene en María Rostworowski a una de sus más caracterizadas exponentes.

No obstante su condición de autodidacta, el rigor científico de sus investigaciones le han granjeado un alto prestigio en las esferas académicas especializadas, dentro y fuera de nuestro país; reconocimiento y aprecio que se refleja también en la gran acogida que tienen sus obras así como en la atenta lectura por parte de las nuevas promociones de historiadores.

Este reconocimiento se expresa, asimismo, en su incorporación como miembro de distintas organizaciones culturales, los diversos cargos de dirección que tuvo a su cargo, así como en las distinciones, premios y becas recibidos.

Con idéntico propósito, el BCR y el IEP se unen a este homenaje, a través de la publicación de un volumen, que reúne trabajos de un grupo de historiadores vinculados de alguna manera con la fecunda labor que como etnohistoriadora ha desarrollado María Rostworowski.

La vida y obra de la homenajeada, su entorno familiar y sus inicios en la investigación etnohistórica, bajo los auspicios académicos de Raúl Porras Barrenechea, y una extensa bibliografía dedicada al mundo andino constituyen la primera parte del libro.

Los ensayos que integran el volumen han sido distribuidos de acuerdo a un criterio temático: fuentes y problemas heurísticos; tecnología y recursos naturales; los incas; estudios regionales y locales; mentalidades; y propuestas teóricas y metodológicas.

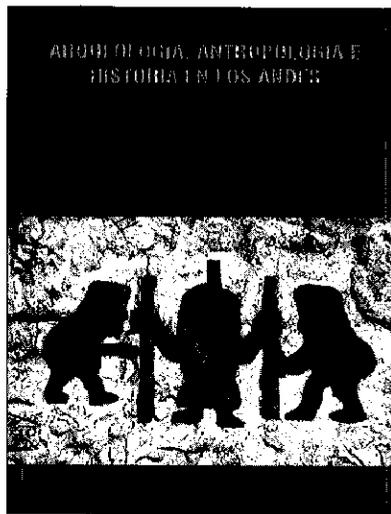
Todos los autores incluidos gozan de merecido prestigio, sin embargo, para graficar el nivel, mencionaremos, entre otros, a G. Lohmann Villena, D. Bonavia, C. Monge, J. Rowe, T. Zuidema, N. Wachtel, J. Murra, L. Millones, F. Pease.

María del Carmen Cuba
El castellano hablado en Chíncha.

Lima: Escuela de Posgrado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996.

El afroespañol en el Perú es un tema aún no estudiado, no obstante su gran importancia para el desarrollo de la lingüística afrohispanica. El estudio de la profesora sanmarquina María del Carmen Cuba muestra las características más relevantes del castellano de Chíncha en los aspectos fonético-fonológico, morfológico y sintáctico.

Resultado de una investigación desarrollada entre 1994 y 1995, el trabajo describe cada uno de los rasgos de este dialecto peruano, en el cual no sólo hay rasgos afrohispanos sino de dialectos de procedencia quechua y otras lenguas aborígenes. Contiene también una selección de relatos breves que revelan la cosmovisión e idiosincrasia de la etnia negra chinchana.



J. A. Mazzotti y Juan Zevallos
(editores)

Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar.

Michigan: Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.

La obra de Antonio Cornejo Polar ha tenido –y tiene– un vasto reconocimiento en los ámbitos literarios del país y el extranjero. Sus aportes a la crítica literaria han trascendido su objeto inicial hasta convertirse en instrumentos de análisis de la cultura latinoamericana.

El concepto de heterogeneidad es precisamente el más importante de sus postulados, el cual ha generado gran interés entre las jóvenes generaciones de investigadores, quienes lo han adoptado como uno de sus principales sistemas teórico-metodológicos.

Asedios a la heterogeneidad cultural reúne un número considerable de trabajos de escritores latinoamericanos, en los que se han aplicado, precisamente, la conceptualización propuesta por Cornejo Polar.

En la primera sección del libro se ubican los trabajos que abordan el marco teórico del concepto de heterogeneidad cultural. Escriben Raúl Bueno, Martín Lienhard, Roberto Fernández Retamar, entre otros.

En la segunda parte se encuentran los trabajos en los cuales han sido aplicadas las propuestas teórica-metodológicas, como en los estudios de Rolena Adorno, Raquel Chang-Rodríguez, Sara Castro-Klaren, Julio Noriega, Carlos Orihuela, y muchos más.

Finalmente, la tercera y última sección acoge reseñas de David Sobrevilla y Mabel Morana sobre las últimas publicaciones de Cornejo Polar, y cierra con las polémicas sostenidas por ACP con Roberto Paoli y José Ignacio López Soria.



Jorge Heredia
Ritual.
 Fotografías.
 Amsterdam: Sitti Writers
 Editores, 1997.

La muestra fotográfica de Jorge Heredia (Lima, 1958), reunida en el volumen titulado *Ritual*, está compuesta por un conjunto de vistas –tomadas con una cámara de juguete– desenfocadas y borrosas.

Lo que prima en las imágenes es la mirada de quien oprime el obturador. Heredia utiliza la cámara fotográfica para expresar su emotividad más que para reflejar la realidad, y el resultado es del mejor nivel artístico, pues a través de este medio se nos transmite intensidad poética.

«Los espacios cuadrados poblados –escribe H.M. Sittig en la presentación del volumen– con densas oscuridades, puntos iluminados y sombras fugaces de figuras que casi abandonan el encuadre funcionan como meros retazos de nuestra memoria».

El conjunto fotográfico corresponde al período 1990-1996, en el que Heredia se dedicó a trabajar con máquinas defectivas. La mayoría de las vistas han sido tomadas en diversos lugares del Perú; otras lo han sido en ciudades europeas, especialmente Amsterdam, donde reside Heredia.



Luis Hernández
Una impecable soledad.
 Edición, estudio y notas de
 Edgar O'Hara.
 Lima: Ediciones de los Lunes,
 1997.

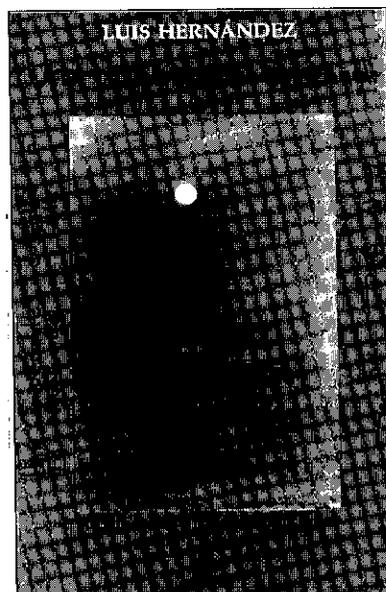
Un extraordinario trabajo bibliográfico el realizado por Edgar O'Hara, para rescatar un nuevo poemario de Luis Hernández: *Una impecable soledad*.

La edición completa de este poemario, cargada de notas, es, sin duda, de incalculable valor para los estudiosos de la poesía peruana, y más específicamente para los interesados en la obra de Hernández.

O'Hara no ha escatimado esfuerzo para ofrecer el texto más fiel al original publicado hasta el momento, con una detallada información acerca de las referencias y menciones vinculadas sobre todo a la música, las que abundan en el poema.

«Se necesita hacer la taxonomía cultural de la obra de Hernández; esto es, una concienzuda y paciente labor de esclarecimiento de referencias al interior de sus cuadernos y libros previos», dice O'Hara. Y por otro lado, se hace imprescindible también la publicación de su poesía completa, que permita a los jóvenes tener acceso a tan significativa obra.

«Poetas entre neuronas, 250 mg. de terramicina, y algo que no aguanto en otros ni en mí: el sufrimiento. Es así que el vuelo lírico hoy está ausente. Y el misterio de la poesía lejano» (L. H.)

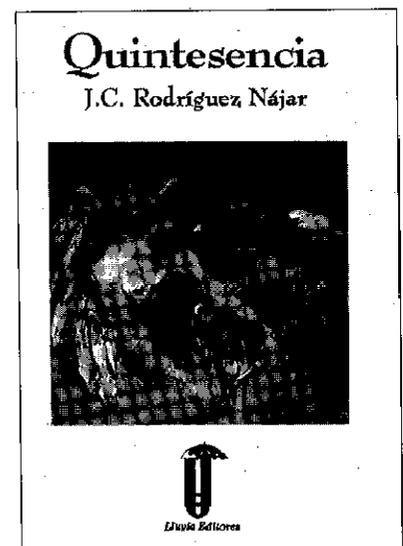


José Carlos Rodríguez Nájjar
Quinteseñcia.
 Lima: Lluvia Editores, 1996.

José Carlos Rodríguez fue miembro fundador del Movimiento Hora Zero, junto a Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz, los líderes del grupo. Luego Rodríguez viajó a París, donde residió durante 25 años. Ahora nuevamente está en el Perú.

Quinteseñcia es una selección de textos publicados anteriormente, con diversos títulos, los que han tenido una circulación limitada en nuestro país. El poemario está dividido en «Warachicuy poemas», «El Dorado», «Romances de amor profano seguido de oráculo» y «Adagio, poemas para ser leídos a media noche», en los que da forma a expresiones que traducen cierto aliento épico, así como a textos de evidente tono lírico.

Si el arte poética horazariana privilegiaba el exteriorismo y el vitalismo, no sucede lo mismo con la escritura de Rodríguez, no obstante su genuina militancia en dicho movimiento. En su caso ha optado por la mesura verbal y el dominio de la efusividad, lo que no limita su intensidad sino que le otorgan el sabio equilibrio, propio del orfebre de la palabra.



Borka Sattler
Doña Tránsito Abril.
 Lima: Editorial Hispano-Latinoamericana, 1997.

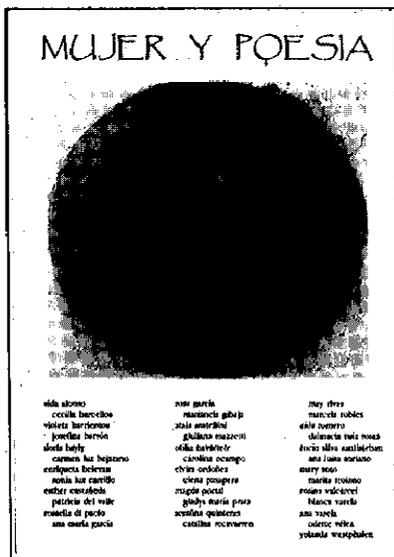
Esta novela corta de Borka Sattler, basada en un personaje real de la Ciudad Blanca de principios de siglo, puede ser considerada como una novela de costumbres, en la que se advierten también algunos rasgos del llamado realismo maravilloso.

Tránsito Abril, la heroína de la novela, al tiempo que reivindica el rol de la mujer en la sociedad peruana, representa a la clase social terrateniente de Arequipa.

El relato cae algunas veces en el maniqueísmo, que lo asemeja mucho al género telenovelesco de nuestros días, con sus personajes buenos y malos así como en la descripción física de los protagonistas, donde los «héroes» responden a cánones de belleza de evidente connotación racista.

La novela contiene –asimismo– pinceladas de humor, como el guiño que le hace a la pintura –recordemos que la autora dirige una conocida galería de arte– al incorporar a la ficción la figura real del pintor arequipeño Teodoro Núñez Ureta.

El erotismo tiene también destacada presencia en esta novela, cuyas limitaciones técnicas no impiden disfrutar su lectura, pues la autora ha logrado compensarlas con creces en la recreación y descripción de las costumbres y situaciones, dándoles auténticos sabor y color locales.



Juan Cristóbal
Poblando los silencios.
 Lima: Arteidea Editores, 1996.

Poeta de dilatada trayectoria, su obra ha obtenido diversos galardones dentro y fuera del país, es conocido también por su célebre verso: «Cuando bebíamos las cervezas eran azules», incluido en un poema dedicado a su dilecto amigo el poeta chileno Jorge Teillier.

Y como la cerveza, la poesía de Juan Cristóbal es también copiosa, y su sabor cambia con las horas y los días. Porque en éste, su poemario más reciente, nos embriaga con el ámbar de la nostalgia, incendia praderas, o –pleno de sugerencias– celebra la espléndida belleza de las «muchachas que me hablaban maravilladas de la luna»; porque, como nos dice en otro de sus versos: «Hay que estar preparados para todo / Inclusive para las tardes tristes del domingo».

Varios

Plaza San Martín.

Lima: Municipalidad de Lima, 1997.

Hasta hace poco lugar de concentración de seres marginales de la población limeña, la ahora recuperada Plaza San Martín tuvo su época de oro en la década del Cincuenta, como lo indican los textos e ilustraciones del folleto editado por el municipio limeño.

La reseña histórica presentada en este relato abarca desde la época prehispánica, cuando era el lugar donde se unían los caminos que venían de distintos puntos del Tawantinsuyo, pasa por la función hospitalaria de la época virreinal, la de ser la estación ferroviaria hasta los primeros años de este siglo... hasta convertirse en la segunda plaza más importante de Lima. Un buen motivo para visitar este renovado espacio histórico limeño.

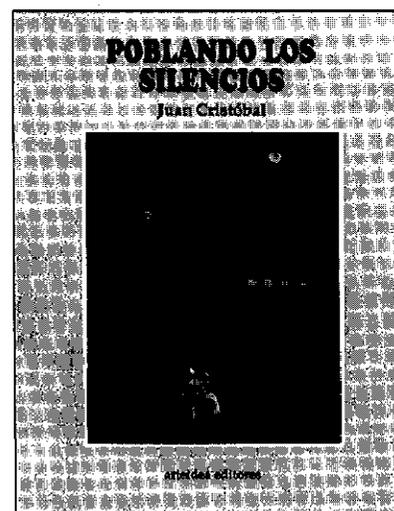
Juan José García Miranda et. al.
Antropología: proceso, mercado y perspectivas.
 Lima: Centro de Apoyo Rural, 1997.

Los antropólogos peruanos Juan José García, Rita Orrego y Néstor Taipe han realizado una investigación acerca del desarrollo de la antropología en los ámbitos académicos, laborales y socioculturales de la zona central del país.

El trabajo muestra la visión distorsionada que existe en los distintos sectores sociales sobre la labor de los antropólogos, debido a la escasa información acerca de la importancia que tiene esta disciplina profesional.

Como corolario de esa falta de información se ha presentado una disminución de la demanda laboral para la especialidad.

Los autores también evalúan el nivel académico de los egresados de las facultades de Antropología de las universidades del país, poniendo énfasis en la universidad huancaína. Asimismo, realizado el análisis de la situación, los responsables del presente estudio proponen alternativas para mejorar el perfil profesional de los antropólogos, que permita ampliar y diversificar sus expectativas laborales.

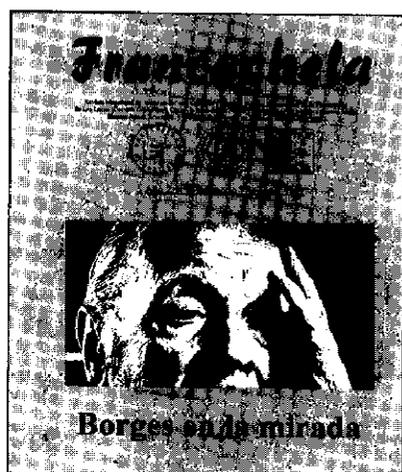


Revista
Imaginario del Arte. N° 13.
 Literatura y otras imágenes.
 Directora: Otilia Navarrete.
 Lima: 1997.

Este número de *Imaginario del arte*, en el que su directora anuncia la suspensión de su publicación—que esperamos no sea definitiva— está dedicado a la soledad del creador.

En el texto inicial, el psicoanalista Moisés Lemlij escribe: «La soledad del creador es la de quienes lo rodean y quedan fascinados y lo envidian por lo que intuyen ocurre en su interior (...). El precio de la creación suele ser pagado por el artista a costa de sus relaciones interpersonales».

Escriben sobre su experiencia creativa Oswaldo Reynoso, Marco Martos, Enrique Iturriaga, Adolfo Polack, Carlos Runcie Tanaka, Pilar Núñez, Leslie Lee, Alberto Quintanilla, Armando Robles Godoy, Patricia Awapara, Anamaría McCarty, entre otros exponentes de las diversas disciplinas artísticas.

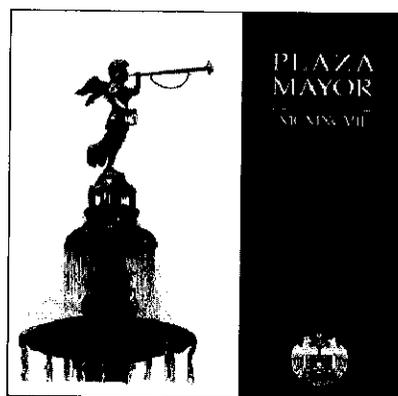


Varios
Plaza Mayor.
 Lima: Municipalidad de Lima,
 1997.

Una bella edición, que trae la semblanza histórica de la hoy llamada Plaza Mayor de Lima. El texto nos informa acerca de sus orígenes, que datan de la fundación de las tres veces coronada villa o Ciudad de los Reyes, los personajes que la frecuentaban en la época de la colonia, los avatares de la historia peruana de la que fue testigo.

Desde la fundación de Lima hasta el final del virreinato fue conocida como Plaza Mayor, pero el espíritu independentista impregnado en la conciencia ciudadana de la época y los arrestos marciales que predominaron en los inicios republicanos la transformaron en Plaza de Armas.

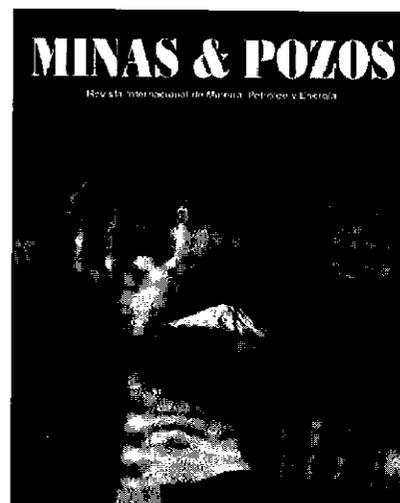
Fotografías, grabados y acuarelas ilustran el volumen, de óptima presentación.



Revista
Minas & Pozos. Año I, N° 1.
 Minería, Petróleo y Energía.
 Lima: Setiembre de 1997.

Las páginas de éste—su primer número— contienen temas referidos al análisis del régimen tributario para la minería; sobre la privatización de los terminales de Petroperú, además de comentarios sobre el subsidio al consumo eléctrico y telefónico en los sectores más pobres del país.

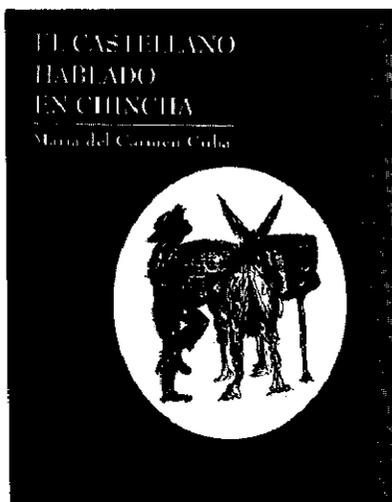
Asimismo trae una breve historia de la actividad exploratoria y productora de Occidental Peruana Inc., OXY, al cumplirse los 25 años de permanencia en el Perú. Se reseña también el apoyo de la OXY a la investigación científica, que ha permitido el descubrimiento de cinco nuevas especies de anfibios y reptiles en la selva peruana; así como su decidida contribución con los servicios de salud para las poblaciones donde se encuentra operando, mediante la firma de diversos convenios con el Ministerio de Salud, entre otros aportes al desarrollo del país.



Alina y Octavio Santa Cruz
La muñeca negra
 (Suite).
 Lima: casete, 1997.

El dúo de guitarras conformado por Octavio Santa Cruz y su hija Alina interpreta la suite *Muñeca negra*, de Victoria Santa Cruz, así como obras tradicionales de los siglos XVIII y XIX.

Al respecto, el maestro Raúl García Zárate dice: «La música negra en el Perú logra destacarse dentro de nuestro contexto cultural, gracias a los valiosos trabajos de investigación, preservación y difusión propiciados por los hermanos Nicomedes y Victoria Santa Cruz (...). Un fiel seguidor de esa rica herencia familiar es, sin duda, Octavio Santa Cruz, quien ha volcado todo el caudal de sus experiencias e investigaciones en esta vertiente musical en la guitarra»



Revista
Francachela. Año II, N° 6.
 Publicación trinacional
 peruana, chilena y argentina.
 Segundo trimestre de 1997.

La revista trae artículos dedicados a Borges: «La poesía ensayística de Jorge Luis Borges», del chileno Carlos Aránguiz Zúñiga; «Las mil y una noches: el libro que no necesita ser leído», apuntes de una conferencia dictada por el propio Borges; el texto «¿Para qué poetas en tiempos de miseria?», de Westphalen; poemas inéditos de Marco Martos, entre otras colaboraciones.

A propósito de *Las mil y una noches* dice Borges: «Hay una superstición oriental según la cual las cifras pares son de mal augurio, por lo que se agrega una a las mil. De haber quitado una tendríamos noventa y nueve, lo que sería como una carencia, en cambio mil y una es como el infinito y algo más» (p. 7).

Revista
Laissez-Faire. Año I, N° 1.
 Instituto de Economía de Libre
 Mercado—Universidad San
 Ignacio de Loyola,
 Lima: enero-junio, 1997.

«*Laissez-Faire* será una revista que promueva una línea de opinión interesada, principalmente, en ampliar las libertades económicas y políticas en el Perú...» dicen en la presentación de la revista los editores, uno de ellos el ex ministro de Economía Carlos Boloña Behr.

Escriben en este número colaboradores de nivel internacional como Michael Novak («El hemisferio de la libertad»), Mancur Olson («El rol de la moral y los incentivos en la sociedad»), Carlos Ball («La encrucijada latinoamericana»), Ian Vásquez («La absurda guerra contra el narcotráfico»), Pedro Gibaja («Fukuyama y las virtudes morales liberales»), entre otros.

Laissez-Faire se constituye en una importante contribución—desde las tiendas del neoliberalismo—al debate acerca del presente y futuro de nuestro país.

Mario Wong
El testamento de la tormenta.
 Madrid: Huerga & Fierro
 Editores, 1997.

Tomado en el sentido de texto bíblico el *Testamento de la tormenta* tendría evidente relación con el Apocalipsis, pero no como profecía ni como canto sino como crónica del clímax político vivido por nuestro país en la década del ochenta.

Novela breve—cuyos personajes son seres anónimos que emergen en la noche, en una ciudad que vive tratando de ignorar el supuesto desenlace de la Historia a punta de consignas y dinamita—logra transmitir al lector la sensación de angustia y del hedor de las miasmas de las calles limeñas de entonces, y nos revela la existencia de algunos especímenes de la fauna nocturna y que en trance de apoloñas poblaban las cantinas del jirón Quilca, en el centro de Lima.



Varios

Parque Universitario.

Lima: Municipalidad de Lima, 1997.

Otro de los espacios recuperados por la Municipalidad de Lima es el Parque Universitario, cuyo nombre tiene relación con la cuatricentaria Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

En este contexto, el municipio limeño ha publicado un volumen, bellamente ilustrado, el cual da cuenta de los orígenes de este parque, que rinde homenaje a la cultura peruana en su aspecto académico.

Relata la historia del local de la universidad sanmarquina y se refiere a los múltiples acontecimientos políticos que tuvieron lugar en los claustros y sus alrededores. Y desde luego también a la inconfundible presencia de la torre, el reloj, el Panteón de los Próceres, entre otras importantes edificaciones que rodean el Parque.

Revista

Harawi. N° 107-108.

Lima: mayo-junio, 1997.

Director: Francisco Carrillo.

Editor: Víctor Mazzi H.

Este número doble de la revista de poesía *Harawi* está dedicada a Julio Carmona, poeta que frecuentó las aulas sanmarquinas en los años setenta. De él sabemos que compartió un importante premio de poesía en el país, que cultivó la décima y el soneto, y que entre sus «virtudes» no figuraba la de buscar la notoriedad. También que ha publicado tres poemarios y que actualmente ejerce la docencia en la Universidad Nacional de Piura. A continuación unos versos suyos:

«Por los ojos perdidos y su andamio de acosantes brisas, / tal parece que habito en hoyos, escaleras, cascadas; por la añeja costumbre de hacer caso omiso a los semáforos, / me hago acreedor a los más floridos discursos al paso, / y por la grasa y la harina y el colesterol y el azúcar / y las dietas odiadas y la bilisrrubina, me he vuelto asiduo hospitalero» (Testamento).

Revista

Atajos. Año I, N° 3.

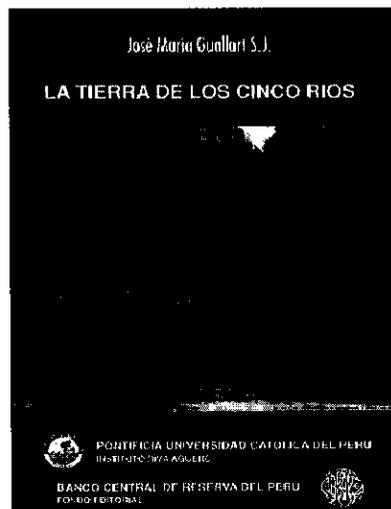
Boletín trimestral de Cendoc-Mujer.

Lima: agosto, 1997.

Contiene comentarios y análisis sobre política, historia, sociedad y literatura, pero todo desde y alrededor del tema de la mujer peruana.

Dirigida por la poeta Carmen Ollé, destaca, sin duda, el texto de la crítica literaria y ex docente de la Universidad Católica Susana Reisz: «La crítica literaria feminista: órgano de conocimiento y forma de resistencia», en el que plantea la existencia de una literatura femenina.

«En mi opinión —dice Reisz— producir una literatura «femenina» no es un automatismo que se deriva del sexo de la autora sino una opción política que admite variadas formas de compromiso». ¿Versión feminista de las *Tesis del Foro de Yedán sobre el arte y la literatura?*



Varias

Mujer y poesía

Lima: Carpe Diem, 1997.

Mujer y poesía pueden ser sinónimos, como ya lo supuso Bécquer cuando dijo: «Poesía eres tú». Sin embargo, aquí se trata de una multitud de mujeres que escriben poemas, participan en recitales y publican libros, en atávico gesto amazónico.

El presente volumen reúne a 37 émulas de la décima musa. Como mencionarlas a todas sería tedioso para el lector, opto por copiar un fragmento de uno de los poemas más hermosos de los aquí reunidos:

«Y has estado aquí o nunca has estado / tocando o no tocando débilmente mis cosas / este rostro que me confundió a diario / este rastro que te sacó de quicio / cuando el mar en tus labios era un reflejo abierto / cuando fue de noche tu mano en mi pecho» (Enriqueta Belevan).

CONCURSO DE NOVELA

El Banco Central de Reserva nos envía las bases de su concurso anual de Novela Corta, destinado para escritores peruanos nacidos después del 31 de diciembre de 1954.

La novela deberá ser inédita y tener entre 100 y 150 páginas formato A4.

Los participantes podrán entregar sus originales entre el 6 de febrero y el 31 de abril de 1998, en la Oficina del Fondo Editorial del BCR, sito en la esquina de Lampa y Ucayali, Lima-1.

Se deberá incluir en sobre aparte y lacrado los datos generales del concursante, y en la parte externa su seudónimo.

El premio será de cinco mil dólares, un diploma y la publicación de la obra.

Mayor información llaman-do al teléfono 427-6250, anexos 2642 y 2646.

OLABORADORES

Eleodoro Vargas Vicuña (1924-1997), autor de *Nabuin*, libro que reúne toda su producción narrativa editada compuesta por *Nabuin* (1953), *Taita Cristo* (1964) y *El cristal con que se mira* (1975). Su poesía completa fue publicada este año con el título *Cántaro de agua enamorada*.

Manuel Baquerizo, doctor en Letras y profesor universitario, ejerce la crítica literaria y la promoción cultural. Fue vicerrector de la Universidad Nacional del Centro. Artículos suyos han aparecido en revistas especializadas.

El escritor **Oswaldo Reynoso** es autor de *Los inocentes*, *El escarabajo y el hombre*, *En octubre no hay milagros*, *En busca de Aladino* y *Los eunucos inmortales*.

Narrador, crítico, doctor en Letras y profesor universitario, **Carlos Eduardo Zavaleta** acaba de publicar su producción cuentística completa gracias al auspicio de Occidental Peruana Inc. Asimismo, la Universidad Nacional Mayor de San Marcos le publicará su novela *Pálido, pero sereno*, mientras que la Universidad Católica prepara la edición de una selección de sus artículos literarios.

Reconocido científico social, **Aníbal Quijano**, miembro de la denominada generación del 50, guardó estrecha amistad con Eleodoro Vargas Vicuña. Sus artículos y ensayos han aparecido en publicaciones especializadas.

La profesora **Esperanza Ruiz** se encuentra escribiendo una suerte de crónica sobre la generación del 50, a la cual pertenece. Ha colaborado en el número 5 de *La casa de cartón de Oxy*.

El novelista **José Antonio Bravo** es profesor emérito de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su última novela *La quimera y el éxtasis* (ver «Ex-libris») quedó finalista en la última versión del concurso internacional «Rómulo Gallegos».

Y si después de tantas palabras es el nombre del libro de cuentos que **Oscar Araujo León** publicó hace algunos años. Relatos suyos han sido premiados en los más importantes concursos de narrativa breve de nuestro país.

Carlos Orihuela, poeta y profesor universitario, ejerce la docencia en la Universidad de Alabama.

El último título que entregó a imprenta el narrador **Marcos Yauri Montero** es la novela *El hombre de la gabardina*.

La periodista peruana **Vicky Torres** radica en Asunción, Paraguay, donde ejerce su profesión.

El crítico de arte **Jorge Bernuy** ha colaborado en el número 11 de *La casa de cartón de Oxy*, artículos suyos han aparecido en el *Dominical* del diario *El Comercio* de Lima.

Narrador y profesor, **Víctor Hugo Velázquez Cabrera** obtuvo el segundo premio en la última versión del concurso de las «Mil Palabras» que organiza anualmente la revista *Caretas*.

El antropólogo **Gerardo Quiroz** colaboró en el número 9 de nuestra revista.