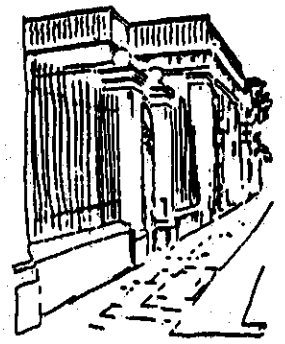


la casa de cartón

de OXY

REVISTA DE CULTURA II ÉPOCA Nº 15

A nuestros amigos

Coincidiendo con el 27° aniversario de Occidental Peruana Inc., aparece la edición número 15 de *La casa de cartón de Oxy* con un merecido homenaje al profesor peruano Alberto Escobar (Lima, 1929); para tal efecto un destacado grupo de intelectuales resalta los aportes del maestro a las letras del Perú.

Conocido por sus antologías tanto de la prosa como de la poesía peruanas, así como por sus agudos ensayos sobre la obra de Palma, Vallejo, Alegría, Arguedas, entre otros; Alberto Escobar ha contribuido al ordenamiento crítico de los estudios literarios en el Perú. A él le debemos títulos como *Patio de Letras*, *La narración en el Perú*, *La partida inconclusa*, *Cómo leer a Vallejo*, etc. No debemos olvidar, tampoco, sus aportes a la lingüística. Como sesudo filólogo nos ha entregado trabajos tales como *El reto del multilingüismo*, *Perú ¿país bilingüe?*, *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, entre otros.

Por esto y por mucho más nos detenemos un instante en el camino para reconocer el talento y la obra de este valioso intelectual peruano que ejerció brillantemente la cátedra universitaria en el Perú, Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

Por otra parte, señalaremos que en la sección Artes Plásticas la profesora Mihaela Radulescu analiza y valora la pintura enérgica y segura de Elda Di Malio, cuya constante temática está marcada por la soledad; asimismo, reproducimos algunos de sus óleos.

Dos ensayos integran, esta vez, la sección Cultura Peruana: «El Señor de Sipán: fundamentos de nuestra cultura» del escritor Oscar Araujo León, y «Octavio Paz y el Perú» del historiador Eduardo Orrego Acuña.

En esta edición nos es grato publicar algunas páginas destinadas a resaltar la labor del ingeniero Carlos E. Delius, quien regresa a Bolivia, su país de origen, después de ocho años y medio de ejercer exitosamente la Presidencia y Gerencia General de Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú. Asimismo, damos la bienvenida al señor Anthony Holt, quien reemplaza al señor Delius. El señor Holt es geólogo de profesión y antes de venir al Perú ocupó el cargo de Presidente y Gerente General de Occidental en el Sultanato de Omán.

Finalmente, y como de costumbre, el número se cierra con los comentarios de los últimos libros y revistas del medio a cargo del poeta Luis Alberto Castillo.

Occidental Peruana Inc., Sucursal del Perú

Camilo Fernández Cozman

ALBERTO ESCOBAR Y LOS CUATRO PERÍODOS DE LA POESÍA PERUANA

Tema sobre el cual se tejen las más diversas hipótesis, asunto aún no resuelto, la periodización constituye una de las más candentes problemáticas para el estudio de la literatura peruana. Ante las arremetidas más osadas de la posmodernidad, la historia literaria se ve a sí misma acorralada y pone de relieve como necesidad primordial la de realizar una idónea autorreflexión epistemológica. Es necesario poner sobre el tapete la operatividad de algunas categorías que pueda permitir un análisis diacrónico de la literatura sobre la base de la hermenéutica textual y de los aportes de la semiótica y la pragmática al estudio de la producción literaria.

Resulta a todas luces insuficiente el marco teórico positivista que proclamó su imperio en la historia literaria peruana a través de la figura de Luis Alberto Sánchez. La periodización fue concebida así como un fortín, donde la concepción heredera de Taine y Comte dejaba su semilla.

Es imprescindible, pues, un cierto temple iconoclasta para hablar de la historia literaria en el Perú. Se periodizó con criterios ingenuos o imprecisos nuestra literatura. Se desconoció el aporte de los formalistas rusos al abordaje diacrónico de la producción literaria. Literatura y sociedad fueron relacionadas sin contar que la primera posee su propia dinámica y especificidad. Además, se rindió inútil pleitesía al dato y al biografismo. Luis Alberto Sánchez (1900 – 1994) y Augusto Tamayo Vargas (1914 – 1992), por ejemplo, vincularon vida y obra, pero sin respetar los confines de la última.

Alberto Escobar, por su parte, tiene una nueva mirada de nuestro proceso literario, pues plantea cuatro grandes ciclos de la poesía peruana y no se centra ni en lo biográfico ni se sustenta en una visión mecánica de la relación entre la serie literaria y la social. En este ensayo, vamos a desarrollar de manera escueta cuáles son las más importantes concepciones acerca de la periodización literaria y luego analizaremos la propuesta de Escobar.

José María Eguren.

I.- ALGUNAS TEORÍAS ACERCA DE LA PERIODIZACIÓN LITERARIA

Para abordar el tema en cuestión, tenemos que reflexionar acerca del período como categoría epistemológica. Como bien lo señala René Wellek, «el concepto de período es, sin duda, uno de los principales instrumentos de conocimiento histórico»(1). No se trata de configurar un marco rígido de reflexión, donde podamos encasillar a los escritores en compartimentos estancos. Debemos rechazar la visión lineal de la historia, hija del positivismo decimonónico (2). Ángel Rama ha puesto de relieve que siempre conviven diferentes secuencias literarias en un determinado momento (3). Entonces, cabe asumir la heterogeneidad (disímiles normas, corrientes estáticas y patrones culturales) de una producción literaria que, al decir de Antonio Cornejo Polar, debe comprenderse como una totalidad contradictoria (4). El período, en consecuencia, ha de tener tres características: espesor, dinámica y conflictividad (5). La primera particularidad es sinónimo de complejidad; la segunda, de movimiento y cambio, y la tercera, de códigos y moldes culturales enfrentados. Por ejemplo, el período vanguardista fue complejo porque abarcó muy diversas manifestaciones (novela, cuento, poesía). Tuvo su lógica propia porque constituyó una secuencia diferente de la modernista. Además, manifestó tanto la pugna entre la oralidad y la escritura, cuanto la asimilación creativa de componentes de las culturas aborígenes.

Revisemos de manera escueta las diversas perspectivas acerca de la categoría de período. La primera posición es la naturalista ingenua, cercana a ciertos planteamientos de Sánchez. Anclada en los predios del positivismo decimonónico, planteaba una semejanza entre los períodos y las etapas de la vida. Como una planta, la literatura nace, se desarrolla y muere. En otros casos, se decía que había períodos estivales, primaverales, invernales y otoñales, en el ámbito de la producción literaria.

Karl Popper ha demostrado que, detrás de las tentativas historicistas del positivismo, aflora la necesidad de descubrir «la ley de evolución de la sociedad» con el fin de predecir el futuro (6). Popper verifica que la hipótesis evolucionista no es una ley universal de la naturaleza «sino una proposición histórica particular (o más precisamente, singular) sobre la ascendencia de un número de plantas y animales terrestres» (7). Por ello, aplicar la mencionada proposición singular como una ley universal en el ámbito de las ciencias humanas para deducir predicciones, constituye un craso error.

Agusto Tamayo Vargas, Luis Alberto Sánchez y Jorge Puccinelli: tres generaciones de críticos de la literatura peruana.

La segunda concepción es la del ahistoricismo metafísico. Ella se fundamenta en una entelequia: el espíritu de la época (Zeitgeist), que se halla tanto en el orto cuanto en el ocaso de una serie literaria. Se trata de una concepción cuasi platónica, la cual formula la existencia de un arquetipo («el espíritu de la época»), cuya unicidad es, para los partidarios de esta doctrina, indiscutible.

La tercera posición es la nominalista extrema. Ella enfatiza la idea de que el período es «un ente vacío de contenido, un compartimento ad-hoc (...), en síntesis, un instrumento para un estudio de naturaleza puramente descriptiva. Aquí se incide en el aspecto contradictorio del período y, en nombre de la heterogeneidad, se le niega todo carácter unitario» (8). En aras de justificar la diversidad cultural, se tritura toda posible unidad y se cae en una periodización excesiva que ilumina poco el panorama de la tradición literaria peruana (9). La cuarta tendencia es la que pone de relieve la necesidad de plantear períodos sobre la base de ciertas épocas culturales (Renacimiento, Barroco, Romanticismo, por ejemplo). Es ésta la concepción más difundida en el Perú. Augusto Tamayo Vargas y José de la Riva Agüero son dos de sus más importantes representantes. García Bedoya anota dos objeciones. La primera es que una periodización de ese tipo configura una homogeneidad ausente en gran medida en nuestra producción literaria. La segunda es que se toma como punto de partida la experiencia europea y se considera que la literatura latinoamericana repite más o menos mecánicamente rasgos de la europea.

La quinta teoría acerca de la periodización es la sustentada en el enfoque generacional. Uno de los problemas medulares en este caso es cada cuánto tiempo brota una generación en el ámbito de la historia cultural de un pueblo. Por ejemplo, Ortega y Gasset plantea que el surgimiento de una generación se produce cada quince años. Sin embargo, es posible hacer algunos reparos a este tipo de enfoque. Lo colectivo predomina sobre lo individual (10), pues cuando se habla de grupo de escritores, se pone énfasis en la manera como un contexto histórico determinado influye en una determinada generación y no se consideran tanto las reacciones específicas que puede manifestar cada individuo.

La sexta posición es la representada por René Wellek. Influido por el Formalismo Ruso y heredero de las concepciones del Círculo Lingüístico de Praga, Wellek respeta la especificidad de la literatura y, por ello, considera que la periodización debe hacerse sobre la base de criterios específicamente literarios. No obstante, cabe mencionar que la relación entre la serie literaria y la social constituye una necesidad en el ámbito de la historia literaria. Wellek afirma que «[u]n período es así una sección de tiempo dominada por un sistema de normas, pautas y convenciones literarias cuya introducción, difusión, diversificación y desaparición pueden perseguirse» (11). Parece ser que Wellek tritura un tanto la heterogeneidad del período y propugna el funcionamiento de «un sistema de normas», cuando, en realidad, hay varios códigos y patrones culturales en juego.

II.- LA PERIODIZACIÓN DE ALBERTO ESCOBAR

Alberto Escobar propone un marco epistemológico que posibilite una periodización de la poesía peruana, desde la Colonia hasta nuestros días (12). Cabe mencionar el concepto de «tradición» que Escobar maneja. De manera implícita, subyace a la visión de éste una concepción sistémica de la literatura.

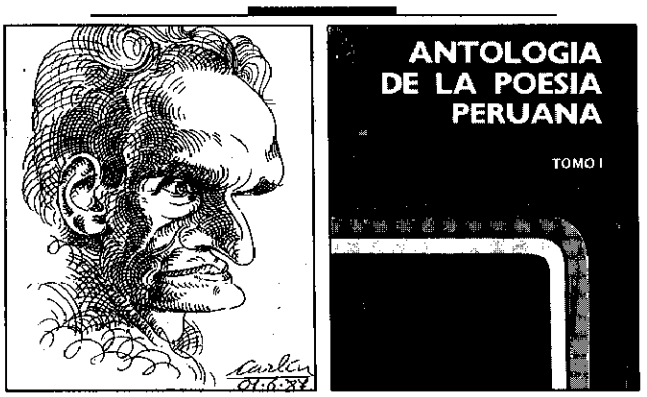
Consideramos que en un momento histórico conviven varios sistemas. Tenemos, en primer lugar, el sistema dominante, es decir, el hegemónico y aceptado por la institucionalidad literaria. En segundo término, el emergente, que lucha por imponerse y se opone (total o parcialmente) al preponderante. También tenemos el residual, que se halla en vías de extinción. Y, por último, el sistema de resistencia, que influye de modo poderoso en el ámbito de la literatura ilustrada y maneja patrones culturales distintos.

Por ejemplo, en la poesía peruana de los años treinta, el sistema hegemónico estaba constituido por la lírica vanguardista; el emergente, por la escritura posvanguardista que, sin embargo, tomaba los aportes de las vanguardias literarias; el residual, por la poesía modernista; y el sistema de resistencia, por las literaturas aborígenes (quechua, aymara, etc.), las cuales influyeron mucho en la obra de César Vallejo y de otros poetas de la época.

Escobar plantea cuatro grandes ciclos de la poesía peruana, desde la invasión española hasta nuestros días. La producción literaria en lenguas aborígenes se desarrolla como una tradición paralela, ya que fue desplazada por la literatura escrita en castellano.

El primer ciclo es el de los mantenedores de la tradición hispánica. Allí se sitúan Hojeda, Peralta, Amarilis, Clarisa, Caviedes y otros poetas de la época. Escobar considera que «nuestra literatura de entonces constituye una provincia de la peninsular» (13). Esta idea tomada, sin duda, de Mariátegui ya no es sostenible en la actualidad.

Recientes estudios han demostrado que el Barroco hispanoamericano es diferente del peninsular. Mabel Moraña afirma que la aproximación más tradicional señalaba que la producción hispanoamericana del período colonial era un simple reflejo de paradigmas estéticos europeos: «Desde esta perspectiva, la producción barroca sólo puede ser entendida como un desprendimiento que remite al tronco de las culturas centroeuropeas, y principalmente de las peninsulares. Sobreimpuesta a la realidad tensa y conflictiva del Nuevo Mundo, la cultura del Barroco



Vallejo: figura clave en la Antología de Escobar.

Alberto Escobar con Cecilia Blondet en el local del Instituto de Estudios Peruanos, 1995.

habría tenido en las colonias una realización degradada y siempre tributaria de los modelos metropolitanos» (14).

Según Moraña, el Barroco hispanoamericano traduce el proceso de la emergencia de la conciencia criolla. Por ejemplo, Juan de Espinoza Medrano subraya su condición de marginal en las Indias y así manifiesta una actitud crítica que no puede ser comprendida como un simple reflejo de algunas particularidades de la literatura europea.

Para Escobar, el segundo ciclo es el de los buscadores de la tradición propia. Allí están Melgar, Salaverry, Palma, González Prada, Chocano, entre otros. El primero revela el nacimiento de una conciencia de la tradición porque él desea asimilar las canciones quechuas al ámbito de la poesía «ilustrada». González Prada es un hito insoslayable en este período, pues cuestionó la tradición poética hispánica y buscó en el verso francés un manantial de novedades que él incorporó a la literatura peruana. En consecuencia, dejó una huella fecunda para la renovación de la lírica en nuestro país.

Escobar considera que en 1911 (año de publicación de *Simbólicas*, de José María Eguren) empieza a dibujarse un tercer período: el de los fundadores de la tradición poética del Perú. Este ciclo posibilitó el surgimiento de la literatura peruana contemporánea. Llega a tener un rostro bien definido hacia 1930 y se extiende hasta aproximadamente 1960.

Eguren acabó con la etapa de los buscadores porque, según Escobar, puso de relieve la sugerencia y la estructura simbólica del poema como nuevos paradigmas estáticos. En el contexto dominado por la figura de Chocano, «la voz de Eguren era apenas una incitación para aquellos, a quienes había fatigado el descriptivismo puntual, brillante, o el lujoso artificio de quienes repetían el ideal versallesco» (15).

De acuerdo con Escobar, César Vallejo cristalizó la ruptura producida por Eguren. Hay tres Vallejos. El primero, representado por *Los heraldos negros* (1918), resaltaba el canto al mundo andino y la oralidad. En aquellos poemas se percibe un sabor a palabra hablada que paulatinamente cuestiona los territorios de la escritura. El segundo, agitado por el ímpetu vanguardista, ofrece un producto estático muy original: *Trilce* (1922), poemario al borde del silencio, donde las palabras parecen tropezarse y nos susurran temas como la cárcel o la madre. Vallejo, pues, se convierte en un poeta experimental, cuya propuesta estética no imita ciegamente los aportes de la literatura europea. El tercero nos remite a *Poemas humanos*

(1939) y *España, aparta de mí este cáliz* (1939). Allí, Vallejo incorpora el acontecer político y la utopía social sobre la base del empleo de esquemas antitéticos y de un «lenguaje teatral» para ampliar el vocabulario y lograr el triunfo de la oralidad.

Martín Adán vuelve los ojos a la literatura clásica y desde esas fronteras impulsa su revuelta. Se trata del principio de que la poética es sobre todo un oficio y, por consiguiente, la de Adán es una poesía donde se notan los destellos de la orfebrería verbal.

Desde 1940 hasta 1960, Escobar sitúa a los usuarios de la tradición que representan la época final del ciclo de los fundadores. Sin embargo, es inexacto sostener que poetas como Rose, Romualdo, Varela o Belli sólo prolongan los aportes de Vallejo, de Adán o de los vanguardistas de los años veinte y treinta. Por ejemplo, la búsqueda experimental de Eielson casi no tiene antecedentes en la tradición poética peruana. Su escritura comienza en los confines del simbolismo y del surrealismo, avanza hacia el vanguardismo, quiere abolir la palabra escrita y luego aparece bajo la sombra protectora del posvanguardismo. La «vuelta al orden» de Belli constituye una experiencia muy personal de acercamiento al lenguaje porque el empleo de formas estróficas clásicas revela un ansia de conciliar «ruptura» y «tradición» en el mismo tejido verbal.

Hinostroza, Romualdo, Martos y, atrás, Sologuren.

A partir de 1960, aparece el cuarto ciclo: el de los cuestionadores de la tradición poética peruana. Estos poetas buscan un discurso totalizador, ya no se solazan en la metáfora aislada. Influidos por la lírica de lengua inglesa (Ezra Pound, T.S. Eliot y los beatniks), tienen una predilección por el verso narrativo, la cita cultista y los rasgos coloquiales. Concilian la esfera nacional con la internacional, la poesía de perfeccionamiento estético con la de compromiso político.

Existen cinco tendencias. La primera tiene en Rodolfo Hinostroza y Mirko Lauer a dos de sus más conspicuos exponentes. Según Escobar, el quehacer de ellos «es casi un trabajo experimental; su poesía un laboratorio de indagación lingüística. Demanda un lector no sólo activo, sino que participe en la reestructuración del poema, pues el discurso responde a la intención del monólogo» (16).

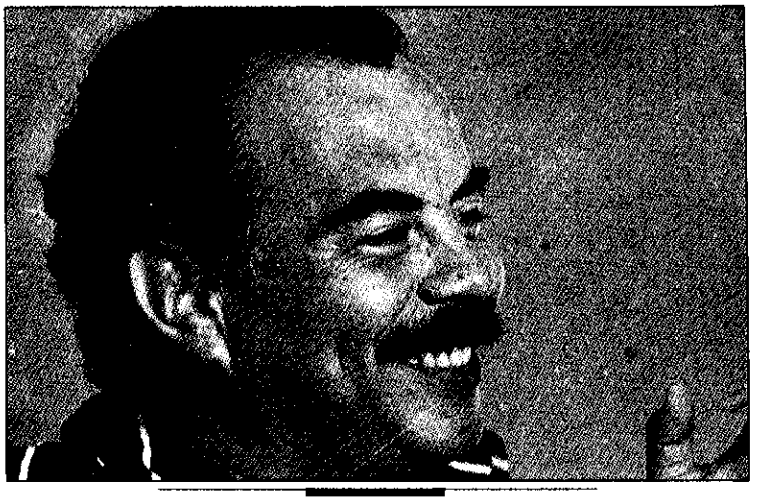
Antonio Cisneros es el principal representante de la segunda tendencia. El poema es concebido, en este caso, como la instancia de una conciencia histórica. La historia del grupo se une a la del individuo de manera dialéctica. Por eso, el yo poético es mensajero de su comunidad. Este tipo de escritura espera un lector recreador que teja los hilos de la tradición de un pueblo. Antonio Cillóniz también se sitúa en esta tendencia.

Marco Martos, José Watanabe y Manuel Morales manifiestan un paradigma estético disímil. Esta tercera opción resulta siendo una crítica del intelectualismo sobre la base del empleo del humor y de la ironía. Brota una cierta búsqueda de transparencia expresiva para el tratamiento de la cotidianidad. Vivir todos los días significa estar atrapado en un verdadero ritual que «constriñe los anhelos y valores, hasta inhibir y disociar la personalidad de sus criaturas» (17).

La cuarta vertiente es más bien marginal y da cobijo a las pirotecnias de la fantasía que pueden traducir una cosmovisión mítica. La poesía se convierte en un discurso mági-

co, donde lo lúdico establece sus dominios. César Toro Montalvo y Omar Aramayo son, en este caso, dos paradigmas ilustrativos.

La quinta opción (Jorge Pimentel, José Cerna y Juan Ramírez Ruiz) es la que brega en contra de la metáfora como un fin en sí mismo. El discurso poético fluye libremente y no rehúsa el empleo del prosaísmo ni «el curso oral de la conversación» (18). Estos escritores anhelan un coloquio abierto con el lector y desdeñan la cita erudita y el uso de un arsenal de lenguaje figurado que oscurezca los lazos comunicativos entre emisor y receptor.



Escobar en 1973.

Cabe mencionar que se desprende de la periodización de Alberto Escobar una agenda problemática para el estudio de la poesía peruana. Primero, se impone la exigencia de hacer una relectura de la lírica colonial sobre la base de criterios disímiles que subrayen la especificidad de la producción literaria latinoamericana. Es sorprendente que en el caso de Amarilis los investigadores se hayan dedicado a precisar quién fue la autora y así se ha dejado casi de lado el estudio de la epístola. Segundo, ¿cómo se enlaza el Barroco en el Perú con el nacimiento de una conciencia criolla y de qué modo este fenómeno influye en la poesía de Caviedes, por ejemplo? Tercero, ¿cómo se desarrollan las literaturas en lenguas aborígenes de manera paralela a la escrita en castellano? Aquí es importante destacar el papel que podría cumplir el concepto de «transculturación», incorporado por el antropólogo Fernando Ortiz y empleado por Ángel Rama en el ámbito de la crítica literaria. Cuarto, ¿cuáles son las notas distintivas de la poesía de los años cincuenta y cómo ésta es más que una prolongación fecunda de los aportes de los vanguardistas peruanos? Quinto, ¿cómo comprender la heterogeneidad y diversidad de la poesía de los años sesenta? ¿Es necesario cambiar el paradigma epistemológico para estudiar esta última?

La periodización de Escobar nos lleva a reflexionar sobre la tradición literaria que él entiende como una pluralidad de opciones estéticas y en viva conexión con el contexto social. La obra de Escobar, en consecuencia, aún mantiene vigencia porque supo articular un discurso interdisciplinario y significó una profusa renovación de los estudios literarios en el Perú.

Notas:

(1) Wellek, René [y] Austin Warren *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1959, p. 322. Me ha sido de enorme utilidad el libro de Carlos García Bedoya Maguiña, cuyo título es *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores, 1990.

(2) Cf. García Bedoya Maguiña, Carlos. *Op. cit*, p. 49.

(3) Cf. Rama, Ángel. «Sistema literario y sistema social en Hispanoamérica». En: Varios. *Literatura y praxis en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1974.

(4) Cf. Cornejo Polar, Antonio. *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: CEP, 1989.

(5) *Ibídem*.

(6) Cf. Popper, Karl. *Miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1973, pp. 119 y ss.

(7) *Ibídem*.

(8) García Bedoya, Carlos. *Op. cit.*, p. 19.

(9) Cf. Falla, Ricardo [y] Sonia Luz Carrillo. *Curso de realidad. Proceso poético 1945-1980*. Lima: Ediciones Poesía, 1988.

(10) Cf. García Bedoya, Carlos. *Op. cit*, p. 21.

(11) Wellek, René [y] Austin Warren. *Op. cit.*, p. 318.

(12) Cf. Escobar, Alberto (compilador) *Antología de la poesía peruana*. Lima: Peisa, 1973; 2 tomos.

(13) *Ibídem*. Tomo 1, p. 9.

(14) Moraña, Mabel. «Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XIV, Nº. 28. Lima: Latinoamericana Editores, 2do. semestre de 1988, p. 231.

(15) Escobar, Alberto. *Op. cit*. Tomo 1, p. 17.

(16) *Ibídem*. Tomo 2, p. 10.

(17) *Ibídem*. Tomo 2, p. 12.

(18) *Ibídem*. Tomo 2, p. 13.

Armando F. Zubizarreta

EL ALEGRÍA DE ESCOBAR

La serpiente de oro o el río de la vida (1), es en realidad la tesis doctoral que Alberto Escobar sustentó en 1958, y cuya primera parte fue recogida en su libro *Patio de Letras* (2); aparece ahora completa por primera vez después de más de treinta años de su primera redacción y merece un comentario especial. El entonces joven estudioso de la literatura peruana hacía uso en ella del análisis textual propuesto por la estilística de Leo Spitzer, dirección prevalente en la crítica hispánica de esos años cuando todavía era muy poco conocido el formalismo ruso. Gracias a tal tipo de aproximación, Alberto Escobar, desde entonces excelente lector de muy fina sensibilidad, fue capaz de ordenar sus agudas intuiciones estéticas sobre esta primera novela de Ciro Alegría, avalándolas con una atención selectiva prestada a los más expresivos recursos lingüísticos del texto mismo, en vez de intentar la elaboración de dudoso alcance de una gramática del texto literario. Con acertada libertad el crítico establecía, en cambio, las relaciones de la obra con el contexto antropológico del que daba testimonio.

(De izq. a der.) Carlos Eduardo Zavaleta, Ciro Alegría, José Miguel Oviedo, José María Arguedas, Alberto Escobar y Antonio Cornejo Polar en Arequipa, 1965.

Arriesgando la unidad de su obra crítica, Escobar dedicaba la segunda parte del trabajo (*Investigación lingüística*) al estudio del habla de los balseros ofrecida en la obra, muestra de la ya temprana atracción que sentía por la lingüística. Esta segunda parte, si bien no de amena lectura, es rigurosa descripción de la mímesis dialectal y compila la documentación lingüística paralela y pertinente. En ella se puede reconocer, por tanto, el principio de otro aspecto, al que sólo cabe aludir ahora, de la personalidad científica de Escobar, el de estudioso de la lengua que habría de aportar, años después, notables contribuciones en el campo de la lingüística descriptiva. Es oportuno observar aquí que, en cuanto al recurso de la mímesis literaria de hablas regionales y sociales, es posible afirmar que, independientemente de la fidelidad objetiva de la transcripción del escritor, basta con que una obra ofrezca un sabor sugerente para que tengan presencia justificada en la construcción artística.

En la pequeña introducción a *La interpretación literaria* ofrecida en el libro, Escobar describe e interpreta con insuperable precisión la función intratextual de Lucas Vilca, el «narrador invisible» de una buena parte de la novela, como «expresión del grupo y testimonio de un tipo social» (p. 7) que, de un lado, delimita los mundos propuestos y, de otro, establece un puente de acceso a la obra invitando hábil y vigorosamente la solidaria participación del lector (pp. 7-8).

Después el estudio se divide en pequeños capítulos, los dos primeros de los cuales dan cuenta de la bella descripción sensorial –color, sonido, silencio– de la naturaleza del mundo balsero. «La naturaleza es destino» en la obra (p. 15) propone el crítico para señalar en los cinco capítulos siguientes, que completan una especie de primera unidad, la personalización del desafiante río Marañón y el asidero terrestre –con el peñón protector– que ampara la existencia de la comunidad, subrayando el juego de los cuatro elementos –agua, tierra, aire, fuego– y para describir la tenaz dinámica de la antítesis y la simbiosis de ambiente natural y personalidad humana en el diseño de un universo artístico.

Se abre una especie de segunda unidad de estudio literario cuando éste enfoca el peculiar ser humano que responde, de igual a igual, al ineludible reto de la naturaleza. El crítico, en otros seis capítulos, hace transparente el pequeño cosmos de la comunidad ordenado por sus mitos, conte-

nidos y ritos tradicionales y compartido en el coloquio y el relato oral con un lenguaje que, en contraste con el usado por el narrador, es, sin duda, un español de dialecto rural. En los dos últimos capítulos de la unidad, tras señalar tal contraste lingüístico, Escobar muestra también el sutil entretejido del ligero tono oral de la prosa narrativa, de modo que así ésta «contribuye a envolver, a englobar, o más rectamente, a asimilar al lector al ambiente y la experiencia» (p. 51).

En los seis capítulos restantes, que integran una tercera unidad, Escobar empieza postulando que, a cambio de una firme organización de exposición, nudo y desenlace, el conjunto múltiple hecho de cuadros, anécdotas y pequeños relatos secundarios de la novela, se estructura a base de contrastes, en un devenir cambiante y a veces sorpresivo como el río mismo, principio de composición que ha sido aceptado y desarrollado después por otros críticos para estudiar la narrativa de Alegría. Desde tal perspectiva, el crítico completa su análisis con la presentación de otros temas también presentes en la novela para concluir con dos fundamentales: la fraternidad comunitaria y la conciencia de la muerte, a diario enfrentada y que, como el texto dice, «duele en la medida justa».

Si bien en este primer trabajo, Alberto Escobar ha tratado de no alejarse mucho de los límites de la descripción, es significativo que use como subtítulo una certera metáfora, **el río de la vida**, que sintetiza la cosmovisión dentro de la que el hombre de la comunidad balsera se concibe a sí mismo y su destino, visión en la que desembocan todas las líneas de su análisis, y que es tan valiosa como la acuñación de la noción de **mundo** (recogida del uso en Ciro Alegría), adecuada categoría analítica después fructíferamente usada por la crítica para estudiar el fascinante reflejo literario de una sociedad plural y conflictiva como la peruana.

Sería injusto juzgar este libro de Escobar echando de menos teorías de la obra de arte literaria y las metodologías de las que sólo ahora se dispone. En primer lugar, hay que reconocer que este estudio es uno de aquéllos que, en esa época iniciaban una imprescindible crítica de veras textual de la literatura peruana y latinoamericana y que supo mantenerse libre tanto de la servidumbre de la exageración terminológica cuanto del innecesario, pero usual dogmatismo de escuela. Por convicción y práctica, a lo largo de muchos años de valiosa producción, la crítica de Alberto Escobar es singular ejemplo de que la tarea de la interpretación tiene como audiencia no sólo una elite de especialistas, sino también que, nacida de la docencia académica, debe tener como destinatario al lector educado y al joven estudiante en proceso de formación.

Que tales contextos de la tarea han sido tenidos en cuenta está demostrado por algunos de los títulos de sus obras posteriores como *Patio de Letras* (1965) –en leal tributo al viejo edificio sanmarquino– y *Cómo leer a Vallejo* (1973) –reflejo del sabor de diálogo docente–. Al mismo tiempo, y revelando una auténtica conciencia profesional, es apreciable la señera ejemplaridad de la evolución del discurso crítico de Escobar hasta su *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984) y *El imaginario nacional* (1989), evolución que muestra cómo la labor científica es siempre provisional y debe, por lo tanto, mantenerse, abierta y dispuesta a asimilar nuevas contribuciones teóricas y los nuevos métodos de análisis. Cabe anotar que, cualquiera sea la dosis presente de una compleja red conceptual en sus más recientes estudios, en ellos es el mismo Alberto Escobar de aguda intuición artística y de innegable consideración hacia el lector el que se preocupa por insertar, tras cada paso del análisis, con ajustada amable prosa, una oportuna evaluación sumaria.

Pertenece al género de la desagradable anécdota el hecho de que algunos de los trabajos de su primera época de producción, como es el caso del dedicado a Garcilaso, no hayan recibido debida atención en recientes artículos que, con una recargada terminología analítica literaria y antropológica, repiten casi por entero las tempranas y acertadas contribuciones de Escobar sin reconocerle deuda alguna. Con verdadera satisfacción podemos, en cambio, señalar en esta ocasión que, por todo lo que hemos apuntado, es sin duda merecido el importante lugar que se le reconoce a Alberto Escobar tanto en el inicio cuanto en la continuidad de la evolución de nuestra moderna crítica literaria peruana.

Notas:

(1) *'La serpiente de oro' o el río de la vida.* Lima: UNMSM, Facultad de Letras, 1993.

(2) *Patio de Letras.* Lima: Ediciones Caballo de Troya, 1965, 1a. ed.

Antonio González Montes

ALBERTO ESCOBAR: ANTÓLOGO DE LAS LETRAS PERUANAS

Alberto Escobar es una figura relevante en el campo de la crítica literaria peruana contemporánea. Ha realizado innumerables y decisivas contribuciones para un mejor conocimiento de nuestras expresiones literarias de todas las épocas, y en sus trabajos son destacables su rigurosidad filológica, su agudeza crítica y su visión procesal e histórica de los autores, temas, géneros o asuntos que aborda. Un área en la que son perceptibles éstas y otras características de su trascendente y meditado trabajo crítico es la de las antologías. Alberto Escobar, sin duda, es uno de los antólogos mayores de las letras peruanas, y a poner de relieve esta singular faceta están dedicadas las siguientes líneas.

Antes de pasar revista a las principales antologías que Escobar ha publicado a lo largo de las últimas cuatro décadas, nos parece pertinente traer a colación algunas ideas suyas acerca de este tipo de trabajo crítico. Una primera idea es que Escobar, pese a ser un crítico exigente, documentado y de fina sensibilidad, o quizá precisamente por todo ello, ha buscado dirigirse al lector común. Lo dice expresamente en uno de sus memorables trabajos antológicos y conviene citar sus propias palabras para apreciar su lucidez y la generosidad y responsabilidad con que ha ejercido su oficio académico en un país como el Perú.

Al escribir el luminoso prólogo de su primer gran trabajo antológico, *La narración en el Perú* (Lima: 1956, 1960), dice que «este libro no está destinado a la crítica, ni a los especialistas. Ha sido hecho con mayor satisfacción y amor porque se quiere que su público sea ese 'lector común' que algunos menosprecian», p. XIII. Y sin embargo, ningún crítico honesto podrá negar el inmenso valor orientador y pionero de esta antología, cuyo planteamiento, en lo esencial, se mantiene vigente hasta hoy, y ha servido para que otros estudiosos realicen, con el respaldo que ofrece el libro, contribuciones que ensanchan el conocimiento de nuestras complejas y heterogéneas expresiones artísticas.

Otra idea que también preside el quehacer antológico del crítico sanmarquino es la de que «una antología no es solamente una colección de textos; ante todo, implica otra cosa: es un perfil de un proceso y las formas como ese proceso se ha definido, y dentro del cual aparecen o no aparecen las relaciones constitutivas de lo elaborado en la cultura a lo largo del tiempo».

En efecto, al consultar cualquiera de las antologías preparadas por Escobar, el lector común o el especializado no tiene la impresión de estar sólo frente a «una colección de textos». Sus libros poseen una sólida armazón conceptual, un riguroso y exhaustivo aparato crítico, y además de hacer posible que nos encontremos, como lectores, frente a los textos de mayor calidad estética y de insondable profundidad humana y cultural de una literatura, nos enseñan muchísimo acerca de las múltiples y fructíferas relaciones que han existido y existen entre las creaciones literarias (orales y escritas) y las épocas y sociedades peruanas (tradicionales o modernas), dentro de las cuales han surgido y cobrado sentido estético e ideológico dichas creaciones.

En ese sentido, todas y cada una de las antologías que ha elaborado Alberto Escobar, son una suerte de prisma cultural a través del cual podemos observar, con objetividad y pasión, los muchos rostros y sangres que configuran el espacio geográfico, histórico, lingüístico, cultural y social de la realidad peruana. Para constatar esta loable evidencia nos referiremos sumariamente a las principales antologías que nuestro crítico ha confeccionado o dirigido. Ellas cubren los límites de los dos grandes campos en que puede dividirse la expresión literaria en el Perú: la *narración* o *prosa* y la *poesía*.

La narración en el Perú (1956, 1960)

Este libro es, hasta hoy, el más sólido, sazonado y juicioso que existe sobre la producción narrativa peruana. Y sin embargo, cuando el volumen se edita por primera vez (Lima, Letras Peruanas) su autor cuenta con tan solo 27 años de edad. Sorprende que un crítico tan joven posea una visión tan amplia y lúcida de nuestro complejo y plural proceso narrativo y sea capaz de ofrecernos un esquema explicativo que da cuenta de la heterogeneidad consustancial que caracteriza a la narrativa peruana (oral y escrita, a la vez) y ordena el devenir literario en un proceso jalonado por hitos que están relacionados con la evolución y cambios socio-culturales que se producen en la sociedad peruana.

La narración en el Perú se abre a los lectores con un extenso y sustancioso prólogo en el que el autor señala que usa el concepto de narración en un sentido lato, como no podía ser de otra manera en una realidad cultural como la nuestra. Agrega que el volumen es más una antología de narraciones, que una selección de autores o una antología de cuentistas, pues la narración que se sirven de ella para realizar su cometido como textos literarios.

En cuanto al cuerpo mismo del trabajo antológico, el crítico tiene el acierto de plantear un esquema expositivo que explica el carácter esencialmente heterogéneo y pluricultural de nuestra producción narrativa. En efecto, el primer capítulo denominado «I. Tradición oral y narración escrita» muestra la fusión que se produjo, a partir del hecho de la conquista española, entre la oralidad prehispánica y la escritura occidental portada por los españoles. Es ese punto de encuentro el que le interesa relievar a Escobar, porque según él «en el sentido de ese tránsito de

Tres poetas románticos del Perú: Acisclo Villarán, Luis Benjamín Cisneros y Carlos Augusto Salaverry.

la oralidad a la escritura se cifra el fundamento de nuestra historia literaria. Merced a ese fenómeno, característico en el encuentro de ambas culturas, se produce no sólo el ingreso del material aborigen en la historia occidental, sino que se conjuga la originalidad del sentimiento mágico religioso andino con los posibles medios expresivos de la lengua española».

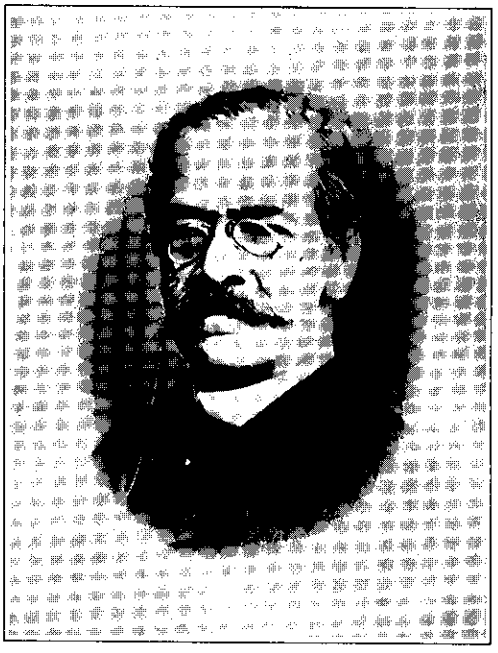
Dado dicho marco socio-cultural, el antólogo nos entrega un extenso corpus de textos narrativos de distinta factura, pero que tienen en común el haber sido recogidos en las innumerables crónicas, relaciones y documentos aparecidos durante los siglos XVI y XVII. Escobar confiesa, además, que para mejorar el ingente material narrativo desperdigado en este vasto universo escritural se ha basado en los aportes de Porras y de Riva Agüero.

Acertadas nos parecen, también, las categorías narrativas utilizadas para ofrecer una suerte de subclasificación de los textos comprendidos dentro de la «tradición oral» y la «narración escrita». Dichas categorías aluden tanto a aspectos temáticos como a rasgos formales, y señalan, al mismo tiempo, las coincidencias que existen entre oralidad prehispánica y la narratividad escrita. Esas categorías son: «leyendas míticas», «historias de amor» y «referencias al hombre prehispánico». En cada uno de estos rubros los lectores encontramos textos verdaderamente in-

teresantes, tanto en sus contenidos como en sus características expresivas. En ese sentido, la lengua española ha sabido recoger en su estructura el genio narrativo de las antiguas culturas prehispánicas.

Siendo este primer capítulo de la antología verdadero acierto crítico, el resto del libro constituye un adecuado complemento de aquél, porque a través de un conjunto armónico y exhaustivo de siete capítulos, cada uno de ellos precedidos de agudas notas explicativas, Escobar ofrece una visión de conjunto del desarrollo de la narración literaria y escrita, y muestra los nexos de ésta con la remota tradición oral, e incluso con la primigenia narrativa impresa. De este modo el libro nos entrega una visión procesal de nuestra antigua narrativa.

Lo relevante, además, es constatar que el esquema histórico-literario que Escobar propone, se ha mantenido vigente hasta la actualidad. Antologías e historias literarias más recientes muestran la certeza del enfoque del crítico sanmarquino. En cuanto a los nombres de los autores cuyos textos se han elegido, el tiempo ha confirmado el acierto del estudioso, pues dichos nombres han acrecentado su prestigio, y aun en el caso de otros antologados que hoy no son muy conocidos, el hecho de que Escobar los haya elegido hace más de cuatro décadas, obliga a releerlos, y por ese camino algunos de ellos han vuelto a cobrar merecida importancia.



Ricardo Palma.

Como ya hemos indicado, *La narración en el Perú* constituye un modelo de las antologías de su tipo, y de hecho ha servido para la elaboración de trabajos antológicos más recientes, porque su concepción general y su abanico de textos narrativos son un acierto crítico incuestionable.

El cuento peruano: 1825–1925 (1964)

Esta antología muy breve y circunscrita a un siglo de narrativa se difundió a través de la prestigiosa Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba).

Aunque este volumen se consagra a ofrecer a los lectores, no sólo peruanos sino latinoamericanos, una selección de cuentos pertenecientes a la tradición literaria escrita y oficial, el antólogo, en el conciso prólogo dedicado al «cuento peruano», insiste en que el «proceso de tránsito de la expresión oral a la escrita, y del motivo genérico al específicamente literario, delinea el desarrollo que conduce de lo aborigen a lo occidental, y sirve de eslabón entre dos mundos y dos conceptos de la narrativa y la cultura» (1964: 6).

Es este complejo contexto socio-cultural el que le permite a Escobar presentar un selecto grupo de relatos, debidos a escritores peruanos de los siglos XIX y XX. El más antiguo es Felipe Pardo y Aliaga y el más reciente: César Vallejo, pero repárese que explícitamente la antología se fija como fecha de cierre: 1925. En este sentido *La narración en el Perú* es más extensa, pues cubre a escritores que pertenecen a la denominada generación del 50, el último de los cuales es Mario Vargas Llosa, quien entre el 56 y el 60 es todavía un autor sólo conocido entre especialistas.

Consideramos que uno de los principales aportes de esta antología de 1964 lo constituye el fijar el punto de inicio del cuento literario en la narrativa peruana, con el célebre texto «Un viaje» de Pardo y Aliaga.

Precisamente uno de los temas de discusión de la crítica literaria, es el que se refiere a los comienzos de esta importante especie narrativa. El criterio con que debe encararse el asunto es el de la flexibilidad, porque en el Perú existe una rica, antigua y heterogénea tradición narrativa, anterior a la llegada de la escritura, de la que van surgiendo las nuevas formas literarias (el artículo de costumbres, la tradición palmista), de las que brotarán, por un proceso de decantación y de autonomización, las especies literarias más modernas, entre las cuales está el cuento, que es el motivo de la antología comentada.

Los 15 textos que nos ofrece la selección nos permiten apreciar los diferentes modelos

(De izq. a der.) Julio Cotler, Alberto Escobar, Américo Ferrari, Aníbal Quijano, David Sobrevilla, José Antonio Bravo.

cuentísticos que han plasmado nuestros escritores, respondiendo a una tradición compleja y multiforme. Por ello, tiene sentido el aplicar la denominación de cuento literario a formas tan disímiles como las que cultivan el propio Pardo y Aliaga, Ricardo Palma, Abelardo Gamarra, Adolfo Vientrich, por citar a algunos de los antologados.

Sólo a partir de la producción de Clemente Palma se advierte el cultivo del cuento como una forma más autónoma y con una mayor dosis de ficción, aunque estas características no niegan la referencialidad de estos textos, que remiten siempre a nuestra realidad.

Antología de la poesía peruana (1965)

En esta antología, la primera que Escobar dedica al género de la poesía, se nos ofrece una visión sobre el sentido histórico que ha tenido el proceso poético peruano, «desde la llegada de los españoles hasta los días actuales».

Según Escobar, «es posible distinguir tres períodos muy bien definibles en la poesía escrita del Perú». Al primero lo denomina los «mantenedores de la tradición hispánica» y a él pertenecerían Hojeda, Amarilis, Pedro Peralta, Caviedes y algunos otros. Dice, además, que «a estos escritores los unifica el que su ideal de lengua, así como su tradición literaria, sean fundamentalmente españoles: en cierto grado, podría decirse de este período que constituye una provincia de la literatura peninsular». Sin embargo, pese a tales características el primer período es tan nuestro como los posteriores, porque expresa el resultado del encuentro entre dos sociedades y culturas muy distintas entre sí, una de las cuales subordina a la otra y, a la vez, se sujeta a los parámetros de la lejana metrópoli, de ahí el sentido del concepto de «mantenedores».

Empero en el cuerpo mismo de los textos, Escobar excluye a los autores de este primer período, que concluiría con un poeta que, además, simboliza y encarna el tránsito al segundo período, Mariano Melgar, quien no sólo es mantenedor, sino también «buscador».

La antología de 1965 se centra, pues, en la presentación y valoración de los ciclos o períodos más relevantes, desde el punto de vista del logro

de una expresión poética que rompa la dependencia con respecto a un ideal de lengua puramente hispánico, y rastree y plasme otras opciones poéticas que atiendan tanto a la tradición lírica nativa, como a otras vertientes de la rica y ecuménica tradición poética occidental.

Al fundamental período de los «buscadores» pertenecen, según Escobar, un conjunto notabilísimo de poetas peruanos, aunque algunos de ellos, no gocen hoy de reconocimiento amplio: Melgar, Salaverry, González Prada, Chocano, Ureta y Valdelomar. Figuras representativas de este grupo serían Melgar y González Prada. El primero de ellos intenta una aproximación entre la tradición culta y la popular, y se hace eco de formas expresivas nativas. A su vez, González Prada representa la apertura de la poesía peruana a tradiciones líricas externas y cancela la relación casi exclusiva que existía con la tradición hispánica, a la vez que se acerca al legado nativo y lo poetiza a través de formas poéticas occidentales.

El tercer período es el de los «forjadores» y comprende a un grupo de poetas que logran plasmar una poesía peruana que concilia lo nacional con lo universal. Este proceso se cumple entre 1911 y 1922 y lo llevan a cabo dos poetas peruanos esenciales: José María Eguren y César Vallejo, con quienes comienza la modernidad poética en nuestras letras. Escobar analiza exhaustivamente el valor fundacional de los principales poemarios de ambos creadores y señala que dichos libros afirman fehacientemente nuestra identidad literaria. La crítica posterior no ha hecho sino confirmar la percepción del crítico sanmarquino respecto a los inicios de la autonomía temática y expresiva de la poesía peruana.

Además, en el selecto y capital grupo de los «forjadores» figuran otros creadores que han ahondado y diversificado las líneas y opciones del ejercicio poético peruano. Entre ellos están Juan Parra del Riego, Alberto Hidalgo, Carlos Oquendo de Amat, Enrique Peña, Martín Adán, Xavier Abril, Emilio Westphalen y César Moro. Cada uno de estos nombres constituye, a su vez, un hito capital y el punto de partida de líneas diferentes pero representativas de la poesía peruana del siglo XX. El aparato crítico que Escobar incluye para cada poeta consta de una bibliografía sucinta de y sobre el respectivo escritor, más un conciso y lúcido comentario que procede a la selección misma de los textos, los cuales permiten apreciar la calidad estética y humana de la escritura, y funcionan, a la vez, como una motivación para un conocimiento más amplio de la producción poética de todos y de cada uno de los antologados.

Para dar cuenta de la aparición de poetas a partir de la década del 40, Escobar utiliza la denominación de «Los últimos» y bajo este nombre agrupa a creadores que pertenecen a las «promociones» de los 40, 50 y 60; lo cual demuestra que la antología del 65 recoge la producción más reciente e incluye a escritores que eran en ese entonces una promesa y hoy son voces maduras y consagradas. Además, el crítico establece el nexo o las múltiples vinculaciones existentes entre los últimos y los «forjadores».

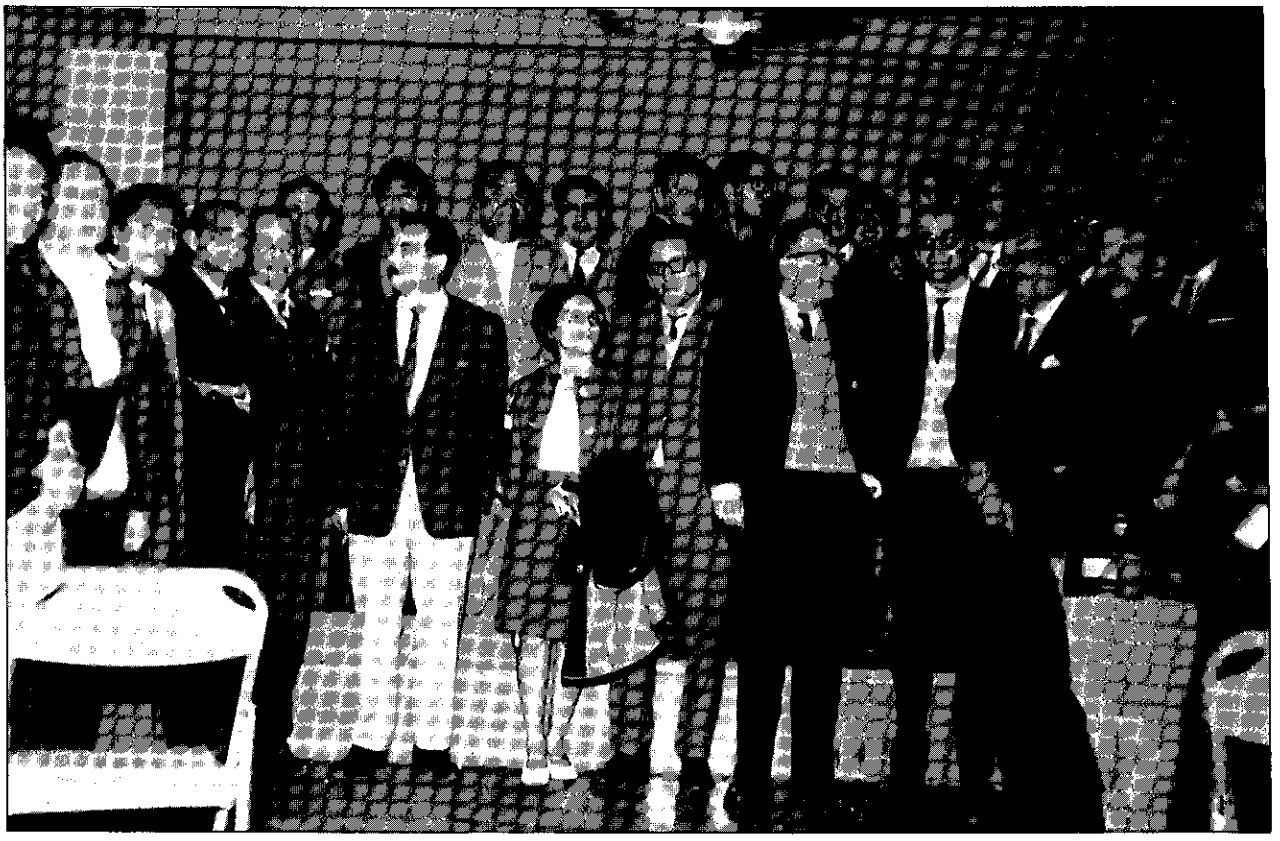
Antología de la poesía peruana (1973)

Ocho años después de la antología comentada, Alberto Escobar nos entrega otra que complementa y enriquece su percepción crítica del proceso poético peruano. Esta notable selección consta de dos tomos: *Antología de la poesía peruana, Tomo I (1911-1960)* y *Tomo II (1960-1973)*. Como es habitual en los trabajos del autor, existen sendos prólogos para cada tomo, y sobre los autores elegidos consigna útiles y actualizadas notas críticas y bibliografía de y acerca de los poetas escogidos.

El primer tomo comienza con los denominados «forjadores» en la antología del 65. A los nombres señeros de César Vallejo y José M. Eguren se agrega el de algunos como César A. Rodríguez y Alejandro Peralta.

De otro lado, no se establece una diferenciación por promociones, pero se percibe, con nitidez, que la muestra abarca hasta los poetas del 50, más algunos como Gómez, Corcuera y Naranjo que son un nexo entre los del 50 y el 60. Las siguientes líneas resumen la visión que Escobar posee sobre el lapso que va de 1911 a 1960: «Si bien Eguren, Vallejo y Adán son realmente los que fundan la estancia contemporánea de nuestra poesía e imprimen en ella cauces diferentes pero complementarios, en una estética pluralista, el quehacer de Moro, Oquendo, Abril, Westphalen ahonda las variables posibles en un más amplio espectro que no se endeuda con escuelas específicas, sino más bien con una tendencia que reconoce en el lenguaje el medio de descubrir y recrear la realidad material, personal e histórica».

El tomo II de la antología, que cubre un lapso más breve (1960-1973) permite acercarnos al panorama y tendencias de nuestra poesía más reciente, aunque con respecto a la actualidad es-



Alberto Escobar flanqueado por Mario Florián y Cecilia Bustamante en el Encuentro de Poetas realizado en la ciudad de Chiclayo, 1965.

tamos hablando de hace un cuarto de siglo atrás. Sobre la decisión de comenzar este segundo tomo con escritores que pertenecen a la «promoción» del 60 Escobar señala que existen razones histórico-políticas y también estrictamente literarias para considerar al año 60 como un hito que marca el inicio de «un nuevo ciclo en la evolución de nuestra poesía y del país». Además incide en la significación histórica de la revolución cubana.

A partir de la década elegida, Escobar nos presenta nombres representativos de las promociones de los 60 y 70, y en todos ellos advierte una serie de rasgos que confirman la hipótesis del crítico: estamos ante una época que realiza una quiebra del sistema expresivo dominante, reivindica la originalidad del lenguaje popular, prefiere el estilo narrativo, y se esfuerza por mostrar los nexos entre la poesía y la política, e introduce la oralidad y el empleo de la norma coloquial urbana.

Consideramos que esta caracterización da cuenta del perfil y entraña de la poesía peruana durante las décadas enfocadas por Escobar, y en gran parte el proceso poético peruano ha seguido este derrotero, por lo menos hasta finalizar los años 70, época en que el país y la cultura en su conjunto se abren a una nueva situación histórico-política, ideológica y estética, como consecuencia de otros grandes y sustantivos cambios que ocurren a nivel nacional e internacional.

Sin duda, esta antología de Escobar ha servido como punto de referencia para la elaboración de trabajos antológicos posteriores, que cubren la presentación de muestras poéticas de la producción posterior a la fecha elegida como tipo en la antología comentada. Hay que destacar, además, la apertura y la sensibilidad de Escobar para apreciar los registros expresivos de las nuevas voces poéticas que insurgieron en el país por los años 70.

Antología general de la prosa en el Perú (1986)

A 30 años de la primera edición de *La narración en el Perú* (1956), Alberto Escobar, con la colaboración del crítico literario Enrique Ballón y del antropólogo Luis Millones, acometió la tarea mayor de dar a la publicidad una vasta *Antología general de la prosa en el Perú* (Lima, Ediciones Edubanco, 1986), constituida por tres volúmenes, cada uno de los cuales posee un responsable, pero admite la colaboración de los otros dos

estudiosos en capítulos específicos de la obra, de modo que en verdad el equipo muestra haber trabajado en estrecha colaboración.

Escobar asumió la Dirección General de la Antología, elaboró una «introducción general» que figura al comienzo del Tomo I, y además se hizo cargo de la confección del Tomo II, denominado *«Del siglo XVIII al XIX»*. El ya citado Tomo I se llama *«Los orígenes / De lo oral a lo escrito»*, estuvo bajo la coordinación de Luis Millones, y el Tomo III, preparado por Enrique Ballón, se titula *«De 1895 a 1985»*. Nadie mejor que Escobar para dirigir un trabajo de esta naturaleza, porque *La narración en el Perú* lo familiarizó con la producción y problemática de este objeto de estudio, y su seguimiento de la literatura peruana a lo largo de estas décadas le han dado una visión panorámica de este tipo de escritura.

El concepto de *narración*, presente en la obra de 1965, ha sido reemplazado por el de *prosa*, aunque en realidad Escobar propone el de *prosa narrativa* y señala que el núcleo de esta categoría sigue siendo el de relatar o contar, pero agrega que la prosa narrativa no es sólo «un patrimonio de la literatura o de las bellas letras», y por ello en la antología se incluyen discursos narrativos «que no han tenido ni en su origen ni en su actual estado, un interés literario ni estético».

Otras ideas ejes manejadas por el equipo dirigido por Escobar son, por ejemplo, que «la vida social es la que influye en el realce o la difusión o la propagación de ciertas prosas narrativas», y que es necesario distinguir entre la tradición oral y la versión escrita, como también tomar en cuenta la «invención de la escritura impresa frente a la escritura caligráfica».

La *Antología general de la prosa*, como todas las obras de Escobar, tiene una imagen muy clara del lector al que se dirige y es muy lúcida respecto de los objetivos que se propone alcanzar. A propósito de ello, manifiesta: «Quisiéramos invitar al lector que recorra estas páginas a divisar la correlación de ciertos momentos o períodos históricos con ciertos tipos de discursos narrativos, en la esperanza de que entre unos y otros sostengan, ante el lector actual, una recíproca iluminación que nos haga conocernos y comprender mejor el trabajo acumulado a través de siglos y de personas que han contado».

Creemos que el anhelo manifestado por Escobar se cumple plenamente en esta antología, y para comprobarlo revisaremos sumariamente el esquema del Tomo II, a través del cual nos propone vincular ciertos períodos históricos con tipos de discursos narrativos. En efecto, el citado tomo nos ofrece una selección de textos prosísticos que cubren diferentes géneros literarios y no literarios, que el antólogo ha agrupado dentro de momentos que marcan el devenir histórico y político peruano, desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX.

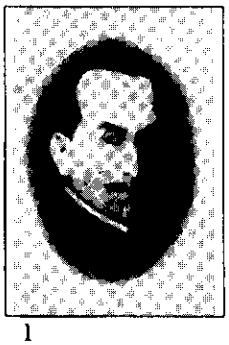
En ese extenso marco temporal, que cubre desde los años previos a la Independencia nacional y la instalación de la flamante república peruana hasta los tramos finales del agitado siglo XIX, Escobar ordena un esquema evolutivo de la prosa narrativa peruana constituido por los siguientes capítulos: «Memorias científicas y literarias»; «Revistas y periodismo doctrinario»; «Prosa testimonial»; «Inventarios»; «Literatura académica y formal» y «Epistolarios».

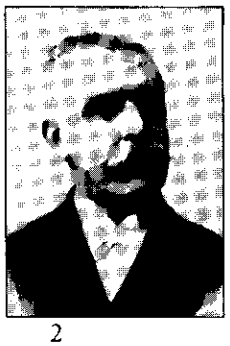
Como puede constatarse, esta panorámica de la prosa narrativa peruana cubre la producción literaria y la no literaria y permite formarse una idea sobre la articulación entre los discursos narrativos y el discurrir histórico y político del país en ese extenso y complejo lapso.

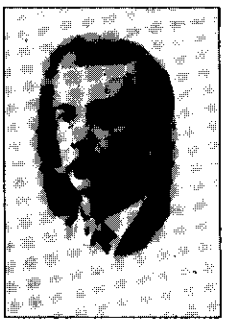
Tradiciones peruanas de Ricardo Palma / Antología

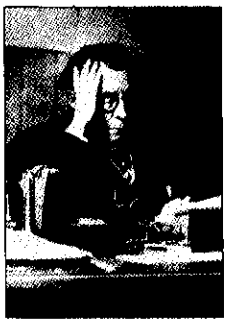
La última antología que nos ha entregado Escobar hasta el momento es la dedicada a uno de sus autores peruanos predilectos, y de quien es un destacado estudioso. Nos referimos al célebre tradicionalista Ricardo Palma, uno de los escritores más relevantes del siglo XIX y del XX y, sin duda, clásico, al lado de Garcilaso Inca, González Prada, José María Arguedas, Ciro Alegría y otros.

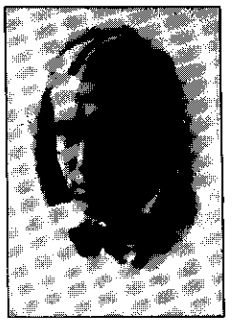
El trabajo antológico de Escobar, *Tradiciones peruanas de Ricardo Palma* (Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 1997) está constituido, además de la «Presentación», por un extenso y penetrante estudio introductorio, una bibliografía, y una selección de 41 tradiciones peruanas, que nos ofrecen una visión representativa del arte narrativo de Palma y de la realidad peruana colonial y virreinal que este escritor recreó con maestría, elegancia y humor, a través de una forma literaria, la *tradición*, que prácticamente nació, vivió y murió con el célebre narrador limeño, aunque como ha testimoniado Estuardo Núñez hubo muchos narradores peruanos e hispanoamericanos que siguieron la huella del tradicionista, pero ninguno alcanzó la


1


2


3


4

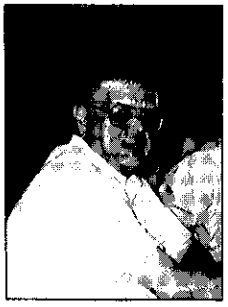

5

6

7

8

9


10

11

12

13

(1) Inca Garcilaso de la Vega (2) Manuel González Prada (3) Carlos Augusto Salaverry (4) José Santos Chocano (5) Abraham Valdelomar (6) César Vallejo (7) Martín Adán (8) José María Arguedas (9) Francisco Bendezú y Antonio Cisneros (10) Wáshington Delgado (11) Pablo Guevara (12) Emilio Adolfo Westphalen recibiendo el Premio Southern (13) Arturo Corcuera, todos ellos antologados por Escobar.

sabiduría y la originalidad del representante máximo de esta especie narrativa, cuya popularidad se mantiene hasta hoy, como afirma y prueba Escobar en su estudio introductorio.

Si bien Palma es de los narradores que parecen no necesitar de prólogos ni de comentarios críticos, es incuestionable que las páginas exegéticas de Escobar contribuyen a aquilatar mejor los múltiples méritos lingüísticos, estilísticos, históricos y culturales que posee el autor de las *Tradiciones peruanas.*

Por ello, esta antología que se abre con el célebre texto «Don Dimas de la Tijereta» –considerada la primera tradición auténtica y plena que logró Palma– que se cierra con «Una visita al mariscal Santa Cruz» –la última que publicó su autor– nos ofrece la oportunidad de volver a encontrarnos con ese mundo mágico, remoto y cercano a la vez, que está encerrado en las páginas de cada una de esas pequeñas joyas narrativas que son las tradiciones palmistas.

Escobar, un especialista de primera línea en la obra de Ricardo Palma, nos entrega una caracterización humana y literaria de tal profundidad y riqueza que, al leerla en iluminador cotejo con los textos narrativos mismos, nos permite apreciar en todas sus dimensiones y valores la contribución mayor del tradicionista a las letras peruanas de su tiempo y de todos los tiempos. De este modo, Escobar, a través de esta y de sus otras antologías, se convierte en un sapiente e indispensable vínculo entre los autores, y las obras mismas y los lectores.

Miguel Ángel Rodríguez Rea

PATIO DE LETRAS, OBRA ABIERTA

En 1965, Alberto Escobar da a conocer dos volúmenes claves en los estudios literarios peruanos: *Patio de Letras* y *Antología de la poesía peruana*. La audiencia que ha ganado el primero (dentro y fuera del país) a lo largo de más de tres décadas se debe a que reúne los trabajos más notables del inicio de la «imprescindible crítica de veras textual de la literatura peruana y latinoamericana» (1), crítica «que supo mantenerse libre tanto de la servidumbre de la exageración terminológica cuanto del innecesario pero usual dogmatismo de escuela» (2). Además de estar dirigido a un público más vasto que la *Antología*..., pues, existe un propósito de discusión, orientación y valoración, la *Antología*... resulta un desprendimiento natural de las ideas literarias que *Patio de Letras* encarna.

No es precisamente en virtud de la moda, aquel fenómeno social veloz en el nacer y el morir, que se consagra un clásico. Lo novedoso de hoy puede muy bien de no ser aquello que, andando el tiempo, recupere vigencia y concluya por afirmarse –de verdad– permanente. Por ello, tanto el simple lector como el crítico estarán sometidos al riesgo de equivocarse mientras el autor con su pluma y su figura llene las páginas de los diarios y fatigue las prensas.

ARMANDO F. ZUBIZARRETA

La lectura de *Patio de Letras* resulta siempre provechosa, ya que su autor juzga los textos con serenidad para revelar sus alcances como productos de un celoso trabajo creador. Postura inusual de la crítica de entonces, cargada de beligerancia política e ideológica. Escobar impone de este modo una nueva orientación, fructífera a todas luces. Desde aquel entonces el examen de los textos literarios exigirá un imprescindible rigor para captar el sustrato literario en armonía con las tensiones propias del entorno cultural que el escritor ausculta, recrea y formaliza.

Patio de Letras significa una innovación radical de la crítica acorde con la modernización de las técnicas de producción creativa de los años cincuenta. Una superación de los modelos que veían en la literatura un reflejo mecánico de la realidad. Su vigencia radica en la idea muy estimulante de haber vencido las limitaciones de la época sin otro espíritu rector que requerir a la obra literaria una realidad peculiar, intransferible como toda obra artística.

ANTECEDENTES

En junio de 1953, en el recinto de la antigua Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, un joven de 23 años sustentaba su tesis de bachiller, *Contribución para un estudio del cuento y la novela*, con la que iniciaba una trayectoria brillante y fecunda en nuestra crítica.

Primera edición de Patio de Letras, 1965.

Sus posteriores viajes de estudio a Alemania, España e Italia hicieron de él uno de los críticos de inmejorable formación que hayamos tenido, lo que lo llevó –de vuelta al país– a desarrollar una recargada labor intelectual, docente y administrativa en los años que perteneció a las aulas sanmarquinas (3).

Este periplo vital y académico le sirvió de bagaje y estímulo para emprender arduas y urgentes tareas de estudio de las letras peruanas. Una labor como la que desarrolla en estos años (y los que vendrán después de publicar *Patio de Letras*), no puede estimarse sino por esta permanencia en los principales centros universitarios europeos donde estudiaban y discutían las viejas y nuevas corrientes literarias (la asimilación de la estilística, como modelo en boga, así como la filología y la lingüística). Todo ello en una voluntad de aprendizaje y manejo de teorías y métodos que nuestro medio académico requería con extremada urgencia.

En pocos años los frutos no se hacen esperar. *La narración en el Perú* (1956, y con una memorable reedición en 1960) revela la persistencia en el tema

José Antonio Bravo, Carlos Eduardo Zavaleta, Alberto Escobar y Cecilia Blondet, la noche del 25 de octubre de 1995, cuando se presentó la tercera edición de Patio de Letras.

de su tesis de bachiller. *La narración...* es un hito en la crítica peruana que establece novísimos criterios para el estudio de nuestra narrativa, cubriendo la distancia que va desde las apasionadas crónicas de la Conquista hasta los textos convulsos de la experiencia contemporánea. Destino similar correrá el asedio a nuestra lírica, años más tarde, en 1965, con la *Antología de la poesía peruana* (ampliada y reeditada en 1973). Dos proyectos magníficos que cancelan definitivamente la teoría y metodología de los tratadistas anteriores.

En todos estos años que van de 1953 a 1965, Escobar indaga y consigue hacer una lectura nueva entre nosotros. Una lectura que implica reordenar los materiales y proponer los deslindes necesarios para que la tradición literaria se la vea como un *continuum*, donde la lengua literaria va adquiriendo una fisonomía propia y compleja. Así como también el acercamiento o distanciamiento de la realidad, en donde la obra literaria es un espejo intersubjetivo del autor.

La docencia universitaria da oportunidad a Escobar para realizar tareas conexas a los dos proyectos ya señalados. Su colaboración en revistas y diarios con reseñas y artículos, le va creando un cúmulo de acercamiento a autores de diversas épocas y tendencias, temperamentos e ideologías. Pero prevalecerá por sobre todo el valor intangible de su creación, de su modo de captar la realidad, de transferirla, como símbolo, referencia o documento.

Este es el *humus* que nutre a *Patio de Letras*. Los trabajos que su autor selecciona reflejan las nuevas ideas que invaden los claustros sanmarquinos como también las publicaciones de discípulos y colegas.

El corpus

Desde que *Patio de Letras* salió de las prensas en 1965 ha tenido dos ediciones más: en 1972 y 1995 (4). El número de trabajos varía en cada edición ya que su autor incluye nuevos textos que se ajustan al proyecto inicial, en el propósito de ampliar el espectro de temas y autores. Para tener una idea de cómo se ha ido organizando este libro en las sucesivas ediciones, referiremos los materiales de cada una.

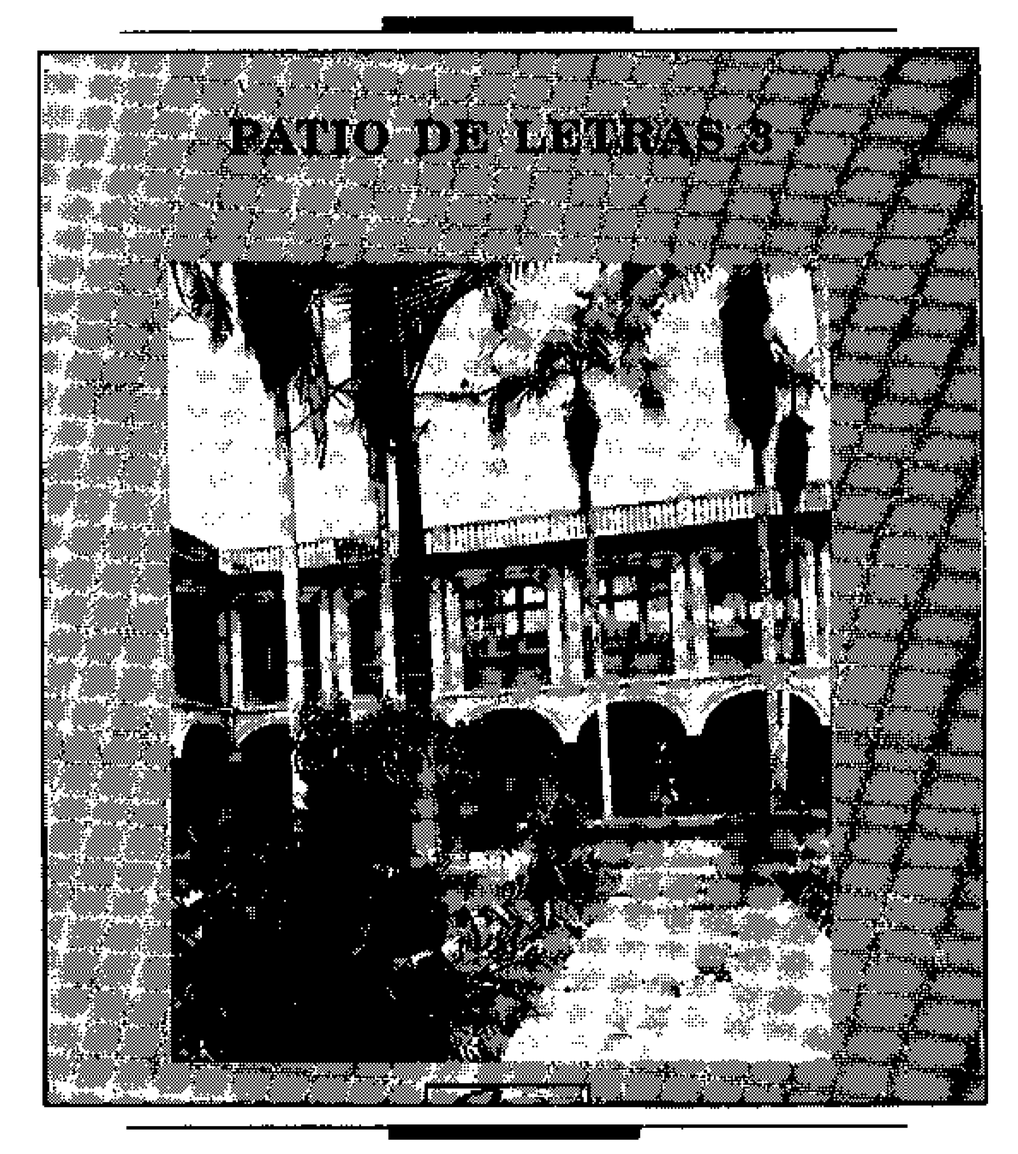
En la *princeps* aparecen: «Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*»; «*Acuérdate de mí*: tres variantes y una reflexión»; «Tensión, lenguaje y estructura: las *Tradiciones peruanas*»; «Incisiones en el arte del cuento modernista» [sobre «Los ojos de Lina» de Clemente Palma; «Mi corbata» de Manuel Beingolea; y «El alfiler» de Ventura García Calderón]; «*La serpiente de oro* o el río de la vida»; «Símbolos en la poesía de Vallejo»; «Sobre la novela y la crítica».

La segunda agrega: «Impostores de sí mismos: *La ciudad y los perros*»; «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*»; «Estancias poéticas de *El tacto de la araña*» [comentario al libro póstumo de Sebastián Salazar Bondy].

En la tercera y hasta el momento definitiva la lista es más amplia: «Lecturas de Vallejo: mitificación y desmitificación»; «Una edición memorable de la poesía vallejiana»; «La función de la «hacienda» en la percepción de la realidad en la obra de J.M. Arguedas»; «Relectura de Arguedas. Dos proposiciones»; «El *orden* y las *luces* de Blanca Varela» [comentario a *Luz de día*]; «Decía, dice... Carlos Germán Belli»; «El desconcertante *contar* de Vargas Vicuña [comentario a *Tayta Cristo*]; «Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro: *La palabra del mudo*; «La fuga al mar: *Crónica de San Gabriel*»; «Juan Gonzalo o la poética de la anti-poesía» [estudio preliminar de la *Obra poética* de J.G. Rose]; «La turbulencia de Carlos Eduardo Zavaleta» [prólogo a la edición madrileña de *Un día en muchas partes del mundo*]; «Sobre la escritura de Antonio Cisneros»; «Comentarios y estrategias en la prosa del Inca Garcilaso».

Del número y cronología

Como puede observarse, en el proyecto original del libro aparecen siete textos (¿gravitó en el número los *7 ensayos* de Mariátegui?). En la última edición alcanza a 23. El incremento entre estas ediciones se debería al propósito de poner la obra siempre al día. La razón de que en la segunda aparición sólo existan tres nuevos textos sería la escasa distancia cronológica con la primera: siete años. Con la tercera guarda una brecha mayor: 23 años.



Tercera edición de Patio de Letras *(Lima:Luis Alfredo Ediciones, 1995).*

Debe advertirse en este orden de cosas, la vigencia de los textos con relación al año de publicación en cada caso. En la primera ocasión, los textos más lejanos proceden de 1958. No existe una diferencia notable, por lo tanto, los textos aparecen casi contemporáneos. En la segunda oportunidad tampoco hay desarmonía en los años, considerando que los textos agregados se publicaron entre 1964 y 1966. En la última entrega, como es obvio, la cronología se extrapola enormemente: hay textos escritos entre 1964 y 1990. Esto se explica, como en el caso anterior, para crear un equilibrio entre las dos ediciones anteriores. Asimismo, por el inocultable propósito de hacer una obra abierta, es decir, que el espíritu que convocó los primeros textos no se pierda, que se mantenga una especie de vigorosa mística, de reencuentro constante, de revisita a autores caros a nuestro autor, sobre todo vinculados a la generación a la que pertenece, la del Cincuenta.

En ese sentido, *Patio de Letras* es un libro singular donde puede observarse la evolución del trabajo crítico de Escobar. Los iniciales aciertos y sus maduras precisiones posteriores. Todo ello se conjuga sin perder el tono primigenio de una obra que se obstina en ofrecer, como en la primera salida, una lectura literaria renovada, madura, exigente, sin rehuir las nuevas tendencias críticas. Es una obra abierta en sentido amplio porque no sólo se ha ido renovando sino que ha sido, y es, prueba fehaciente de una crítica creadora que como tal ha vencido la guerra del tiempo.

Los textos y autores abordados en este conjunto no son del todo heterogéneos. Hay en toda la secuencia que antes hemos reseñado cuantitativamente una voluntad de hacer una crónica crítica de la creación literaria peruana, sobre todo en la poesía y la narración. Esto se explica luego de haber visto los proyectos que paralelamente Escobar realizó en este período, que de alguna manera inspiraron la organización de este libro.

La inclusión de estos autores tiene que ver no sólo con las preferencias del autor como «excelente lector de muy fina sensibilidad» (5), sino también de su dedicación profesional a algunos de ellos. Vemos en la primera edición que los tres autores que centran la atención del libro son el Inca Garcilaso, Ricardo Palma y César Vallejo. Sobre Palma en las ediciones posteriores no incluirá nada. Se ocupará de su vida y obra en tres oportunidades más a lo largo de su bibliografía (6). En cuanto al Inca Garcilaso, en la tercera versión agregará un breve texto para relievar su importancia no sólo como historiador sino también como notable escritor. Sobre César Vallejo incluirá en la tercera edición dos textos. Hecho que muestra a este autor como uno de los dos más estudiados en el conjunto. Esto se entiende en la medida que Vallejo es uno de los autores a los cuales Escobar ha dedicado un libro clásico en la bibliografía vallejista, *Cómo leer a Vallejo* (1973).

(De izq. a der.) Alberto Escobar, José Antonio Bravo y José Pardo del Arco.

José María Arguedas comparte con Vallejo el ser otro de los autores más estudiados. En la segunda y tercera ediciones aparecen textos sobre sus novelas. Es también un autor al que Escobar ha dedicado hasta dos libros, uno íntegro (*Arguedas o la utopía de la lengua*, 1984) y otro que incluye dos autores más (*El imaginario nacional: Moro - Westphalen - Arguedas. Una formación literaria*, 1989). Julio Ramón Ribeyro, compañero de generación de Escobar, está presente en la última edición con dos textos sobre su obra cuentística y su primera novela.

Los autores restantes no aparecen sino una sola vez comentados o estudiados. Todos ellos son valorados a partir de textos orgánicos muy precisos. Excepcionalmente se enjuician obras totales. En cualesquiera de los casos, Escobar mantiene siempre el justo medio: apreciar la singularidad de la pieza literaria, y señalar las fronteras del trabajo creador y la tradición literaria que dan sustento a la obra.

Notas:

(1) Armando Zubizarreta. Reseña a «*La serpiente de oro* o el río de la vida» de Alberto Escobar. En:*Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Nº 39. Lima: 1994, p. 321.

(2) *Ibid.*

(3) Para tener una idea de la importancia de su estadía en Europa, debe mencionarse su doctorado en Alemania, en 1958, con una tesis sobre la novela de Ciro Alegría, *La serpiente de oro*. En la primera edición de *Patio de Letras* incluyó el análisis literario que junto con el lingüístico forman la tesis. Recién en 1993 publicó el texto completo.

(4) 1a. ed.: Lima, Ediciones Caballo de Troya, 1965. 2a. ed.: Caracas, Monte Ávila Editores, 1972. 3a. ed.: Lima, Luis Alfredo Ediciones, 1995.

(5) Armando F. Zubizarreta, reseña citada, p. 320.

(6) Cf. «La magia verbal de Ricardo Palma», En: *Eco*. Vol. 4, Nº 1. Bogotá: 1961, pp. 20-40; *Ricardo Palma*, Lima: Biblioteca Hombres del Perú, 1964; *Tradiciones peruanas de Ricardo Palma; antología*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 1997.

Tomás Escajadillo O'Connor

LA TRAYECTORIA CRÍTICA DE ALBERTO ESCOBAR

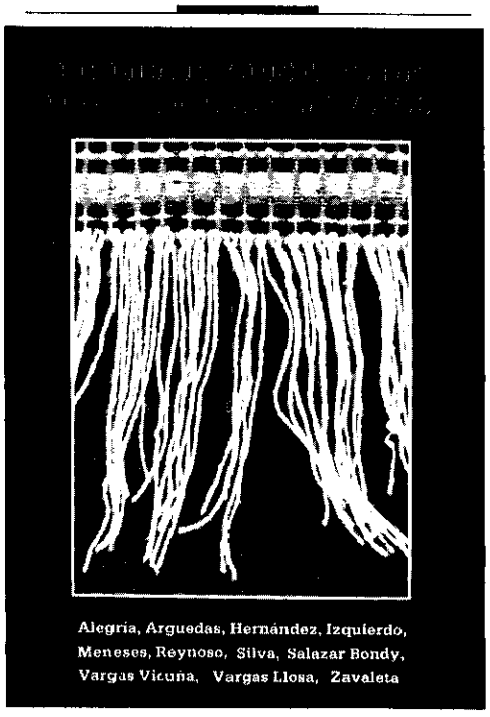
En 1959 un joven profesor, a quien unánimemente se le considera el crítico y teórico más importante de la generación del 50, regresó de Alemania con su Phd. bajo el brazo, rumbo a San Marcos. En años anteriores también había realizado estudios de posgrado en España e Italia. Sus compañeros de «generación» –poetas y narradores que revolucionaron la literatura del siglo– sabían bien de su rigor y severidad académicos. La mayoría lo conocía por un par de libros de poesía (uno de los cuales ganó el respectivo Premio Nacional) y una excelente antología titulada *La narración en el Perú* (Lima: Editorial Letras Peruanas, 1956). A pesar de que Lima no era todavía el monstruo de ahora se habló bastante de este bisoño profesor. Su nombre: Alberto Escobar.

No fue extraño, por tanto, que en 1960 me matriculara en el curso de Escobar *Interpretación de textos literarios*, que implicó la mayor revolución en décadas en el Perú. Lo hacía prematuramente, en realidad me hubiese tocado seguirlo un par de años después, pero, por un lado la expectativa era muy grande y, por otro, se rumoreaba que el profesor Escobar haría aún otro viaje al extranjero.

Escobar venía embebido de la entonces desconocida estilística, pero –como dijera años después el profesor colombiano Rafael Gutiérrez Girardot–, bebida de sus primigenias fuentes alemanas, «no de la aguada versión de los Alonso» (en esa oportunidad, en un importante congreso celebrado en Huampaní, me fue dado escuchar por primera vez a «vacas sagradas» debatir acremente, pues entre los acompañantes a la mesa redonda en que se encontraba Gutiérrez Girardot, había más de un egregio seguidor de los Alonso. Pero eso fue más tarde, en 1971).

Alberto Escobar en el local del IEP.

Aunque en 1960 apareció la segunda edición de *La narración en el Perú* (Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca) con significativos cambios, los trabajos de Alberto Escobar –muchas veces publicados en revistas de difícil acceso o de escasa circulación– permanecían en una semioscuridad. Un día me dijo: «Estoy haciendo demasiada bulla, y los profesores mayores se preguntan: ¿después de todo, quién es ese tal Escobar?» (o algo parecido). Había decidido reunir sus trabajos en lo que sería un grueso volumen.



Escobar participó en el Primer Encuentro de Narradores Peruanos, en 1965.

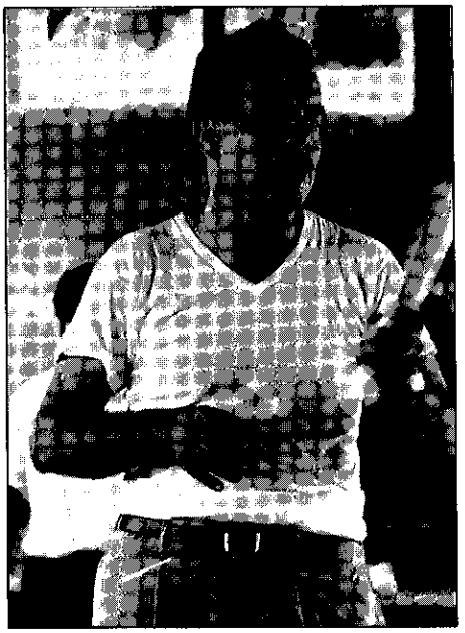
El primer patio

Pocas veces, que yo recuerde, un libro de crítica literaria ha despertado tanta conmoción entre nosotros. Aunque es obvio que el libro ha merecido una tercera edición ampliada, dejemos a otros la tarea de realzar la inmensa labor realizada por Escobar en el vasto campo de la lingüística, especialmente en la sociolingüística, la etnolingüística y la lingüística descriptiva. Todo ello demandaría un espacio mucho mayor.

Entiendo que don Pablo Villanueva le otorgó un crédito (a sola firma) a Alberto y de su imprenta salió, muy bien presentado y en 302 páginas, el primer *Patio de Letras*. Corría mayo de 1965 y Escobar puso como «sello editorial» su desafiante Ediciones Caballo de Troya. Así como, si no recuerdo mal, Hildebrando Pérez Grande y yo fuimos los principales correctores de las pruebas de imprenta. La edición fue prácticamente vendida por exalumnos de Escobar, muchos de ellos iniciándose en la cátedra universitaria. Alguno de ellos, profesor de estudios generales en una universidad del interior, estableció el volumen como libro de texto y él mismo se encargó de vender más de cien ejemplares.

Patio de Letras nos enseñó el rigor. Los interesados en la poesía encontraron en el estudio de un poema de Carlos Augusto Salaverry («Acuérdate de mí: tres variantes y una reflexión»), pero –aunque no radicalmente– las herramientas cambian en el artículo titulado «Símbolos en la poesía de Vallejo». La pasión vallejiana de Escobar, años después, lo llevará a publicar su fundamental *Cómo leer a Vallejo* (Lima: P.L. Villanueva Editor, 1973, 342 pp.), que destaca entre la abrumadora bibliografía vallejiana.

Los inclinados a analizar la narrativa encontramos en «*La serpiente de oro* o el río de la vida» una excelente manera –si no la única– de abordar una novela, mientras que el *tempo* crítico de Escobar cambia al abordar sus «Incisiones en el *arte* del cuento modernista». Pocas veces se analizaba en el Perú el cuento con tanto rigor y acierto.



Alberto Escobar, en Yarinacocha (1965), Pucallpa, impartiendo clases a los maestros bilingües de nuestra amazonía.

«Fue en el Perú», diría Ventura García Calderón, pero el texto sobre la novela de Alegría correspondía a la primera parte de la tesis doctoral de crítica literaria. La tesis misma –aunque algunos despistados la dieron por publicada hace años– recién se publicó en 1993, con el mismo título que lleva el ensayo en *Patio de Letras*, producto de una coedición del Fondo Editorial de la Facultad de Letras de San Marcos y la Editorial Lumen: ¡34 años después! Recién ahora se conoce la segunda parte de la tesis: el análisis lingüístico de *La serpiente de oro.*

«Tensión, lenguaje y estructura: las *Tradiciones peruanas*», está diseñada por la siguiente estrategia: «En 1958, Bákula Patiño hizo público el hallazgo de tres obras juveniles de Palma, a las que la crítica tradicional no ha tenido acceso. Una de ellas, «Mauro Cordato», aparece reescrita en la cuarta serie de 1877, en versión que quedará en las *Tradiciones peruanas* autorizadas por Palma, años más tarde, como forma definitiva, y que sirve de base a las más difundidas ediciones de su obra. Nos proponemos cotejar ambos textos, y apoyándonos en el examen de las variantes, ascender al estudio del lenguaje palmista y del concepto de realidad configurado por él».

Escobar realiza con su estudio de la obra capital del Inca Garcilaso de la Vega un auténtico *breakthrough*: demostrar persuasivamente que *además* de *historia* es *literatura*; así las páginas iniciales de «Lenguaje e historia en los *Comentarios reales*» afirman: «De los *Comentarios* habría que decir (...) que, aunque la crítica histórica le reste valor probatorio, su lugar e influencia en la historiografía es inconmovible, porque su calidad más duradera radica en el hallazgo artístico y en concertar el destino de un pueblo. Desde esta perspectiva, que hemos de aprovechar en nuestra interpretación, los *Comentarios reales de los incas* es, aparte de obra histórica clásica, pieza estética preservada por la eficacia de su estructura y por la potencia creadora que en ella conserva la palabra».

Patio 2 y agradecimiento a Escobar

La segunda edición de *Patio de Letras* afianza la fama de Escobar fuera del Perú, ya que fue publicada por Monte Ávila, de Caracas, en 1972. A la edición primigenia adicio-

naba tres estudios publicados por la *Revista Peruana de Cultura*: «Impostores de sí mismos», sobre *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Nº 2. Lima: julio de 1964, pp. 119–125), «La guerra silenciosa de *Todas las sangres*» (Nº 5. Lima: abril de 1965, pp. 37–49) y «Estancias poéticas de *El tacto de la araña*» (Nº 7-8. Lima: junio de 1966, pp. 61-69), sobre el último y quizá mejor poemario de Sebastián Salazar Bondy. No era la primera vez que Alberto Escobar publicaba en el extranjero. «Sobre la novela y la crítica» (el único ensayo de *Patio de Letras* que no mencionamos) fue el preludio para el notable libro *La partida inconclusa. Teoría y método de interpretación literaria.*(Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1970, 186 pp.). Aunque no tenga el espacio suficiente para fundamentarlo, éste es el primero de su tipo verdaderamente valioso y uno de los mejores de Hispanoamérica.

Alberto Escobar con Hildebrando Pérez Grande. Chiclayo, 1965.

Siempre la paradoja: libro leído en el Perú no sale de sus fronteras; libro publicado en el extranjero llega al Perú a cuenta gotas. Pero la pléyade de discípulos y admiradores de Escobar sigue aumentando.

Para el gran público, Escobar es el autor de las dos antologías de la poesía peruana más difundidas y discutidas. Son dos antologías diferentes, sobre todo por la generosa cabida que se da en la segunda a los poetas jóvenes de entonces. Ambas llevan el mismo texto: *Antología de la poesía peruana*. Prólogo, selección y notas de A.E. (1a. ed. Lima: Ediciones Nuevo Mundo, 1965, 219 pp.; 2a. ed. Lima: Peisa, Biblioteca Peruana, 1974, 2 tomos, 207 y 189 pp.).

Coda: Patio 3

La tercera versión de *Patio de Letras* trae nada menos que once nuevos ensayos. Algunos continúan el trabajo sobre anteriores (el Inca Garcilaso, Vallejo, Arguedas y Ribeyro), otros incorporan nombres nuevos: Eleodoro Vargas Vicuña, Blanca Varela, Carlos Germán Belli, Juan Gonzalo Rose, Carlos Eduardo Zavaleta y Antonio Cisneros. A esta etapa corresponde otro trabajo mayor de Escobar: *Arguedas o la utopía de la lengua* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984, 259 pp.), y la Dirección General, en tres tomos, de la *Antología general de la prosa en el Perú* (trabajo muy distinto, quizá complementario a sus antologías de 1956 y 1960). Escobar se encarga del tomo II: *Del siglo XVIII al XIX* (prólogo, selección y notas de A.E. Lima: Ediciones Edubanco, 1986, 265 pp.). Tres años después publicaría *El imaginario nacional. Moro-Westphalen-Arguedas. Una formación literaria* (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1989, 126 pp.).

Con este libro esperemos que continúe el diálogo rector de Escobar con los jóvenes críticos literarios por tres décadas más o para decirlo con sus propias palabras: «En suma, la publicación de *Patio de Letras 3*, ahora, testimonia mi lealtad a la vocación, a mis amigos y a mis discípulos a quienes debo mucho más de lo que este desmañado homenaje treinta años más tarde parece; pero, de todos modos, espero que quieran aceptarlo y releerlo».

Miguel Paz Varías

ALBERTO ESCOBAR O LA BÚSQUEDA DE LA PALABRA INTEGRADORA

La primera vez que tuve conocimiento de Alberto Escobar (AE) fue a través de *Patio de Letras* [Lima: Ed. Caballo de Troya, 1965]. El libro le vino como obsequio a mi profesor de literatura, el poeta monsefuano Alfredo José Delgado Bravo (1) con una sobria dedicatoria: «Para Alfredo Delgado con la amistad de AE».

Mi curiosidad fue grande, solamente contaba con 17 años y estaba terminando mis estudios secundarios en el Colegio Nacional San José de Chiclayo. Ese domingo por la mañana nos habíamos reunido con Alfredo para recibir una de sus tantas clases peripatéticas en el Parque de la Venus en Lambayeque (2).

Alfredo nos mostró los siete ensayos literarios que conforman *Patio de Letras* (3), El Inca Garcilaso como historiador y lingüista en *Comentarios Reales*, el poema de Carlos Augusto Salaverry: «Acuérdate de mí». «El lenguaje, la tensión y la estructura de *Tradiciones peruanas*», de Ricardo Palma, «Incisiones en el cuento modernista», «*La Serpiente de oro* o el río de la vida», «Símbolos en la poesía de César Vallejo» y «Sobre la novela y la crítica». Este libro es producto de varios años de trabajo nos dijo Alfredo. AE viajó a Europa en 1952 para realizar estudios en Florencia, Madrid y Münich apoyado por el Ministerio de Relaciones Exteriores de Italia, la Facultad de Letras de San Marcos y la Fundación Alexander Von Humboldt, cuyas becas le permitieron formarse en literatura, filología y lingüística. *Patio de Letras* es su homenaje al viejo patio de la Casona del Parque Universitario, y una obra destacada de la Generación del 50. No puedo dejar de mencionar que AE, como otros integrantes de su generación, se inició en la poesía.

Podemos decir que AE es un buscador de la palabra integradora, porque de experimentador vivencial de la palabra en la poesía, palabra hecha carne y sangre, se fue desplazando a los estudios críticos, filológicos y lingüísticos para finalmente ser ganado por estos últimos. Su obra es peruana y latinoamericana (4).

En 1958 apareció un volumen con sus poemas titulado: *Diario de viaje* (Editorial Nuevos Rumbos), incluyendo: «De misma travesía»(Lima, 1950); «Cartones del Cielo y de la Tierra» (Lima, 1952); y «Diario de Viaje», que había permanecido inédito, su poemario más maduro, templado al fragor de sus viajes, por eso él mismo lo llama «peregrino y viajero».

En 1951 le fue conferido el Premio Nacional de Poesía.

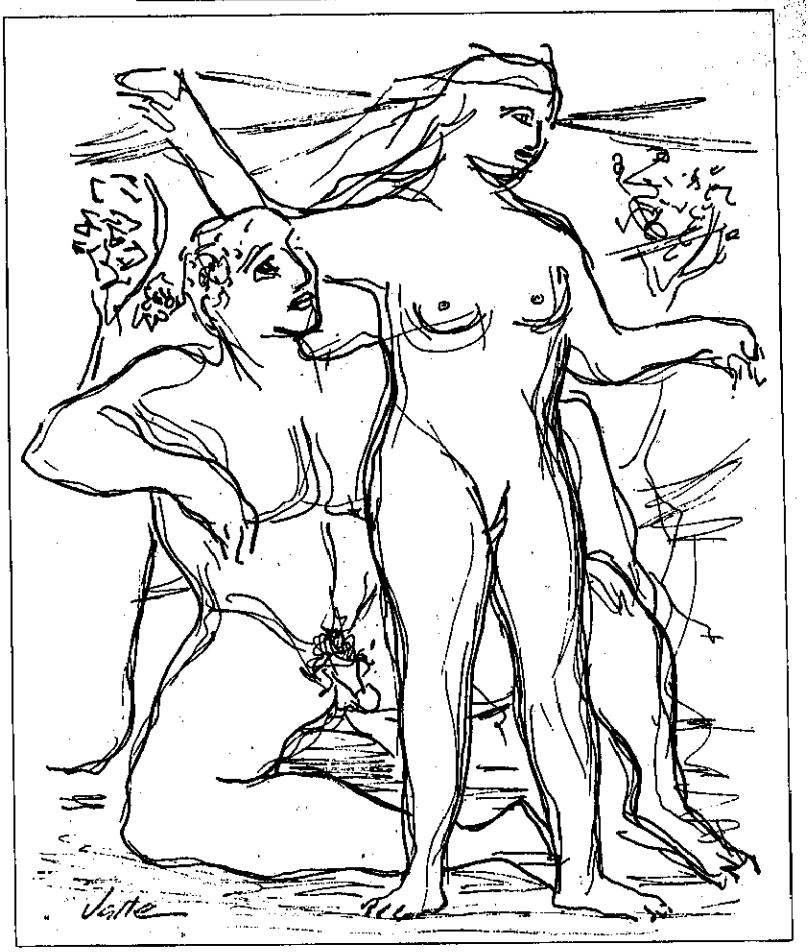
En *Diario de viaje* hay un poema: «Canto de esperanza», dedicado a Víctor Li Carrillo (5), narra una estancia hermosa como es el otoño de París y recuerda situaciones pasadas conversando y disfrutando de esa ciudad a la que tantos escritores, artistas e intelectuales deben algo de sus obras (6).

Alberto recuerda su país lejano y lo desea sin prejuicios sociales, sin discriminaciones *(sic)*

«Recuerdas que alguien te dijo en Lima:
«lo envidio porque Ud. viaja a un país
donde la libertad existe»
Quien sabe si otra vez, un día
ya próximo digan lo mismo a alguno
que venga a nuestra tierra,
y agreguen: «no hay discriminaciones,
practican la justicia son felices»

Y es con esta esperanza que Alberto siguió el curso de su aventura intelectual testimoniada en sus escritos: la palabra, la lengua, el lenguaje como vehículo social. Leamos esta cita de su artículo: «El lenguaje y la función social de la Universidad». [*Letras*. Lima: UNMSM, 1959, p. 26] «La Universidad pese a los ultrajes que le han inferido los representantes del Congreso Nacional y un cierto sector interesado de la prensa limeña, juega un rol decisivo en la vida cultural del país, y ejerce sobre buena parte del Magisterio Nacional el influjo que todo egresado reconoce a su antigua Alma Máter. Ante el problema de la lengua, le toca a la Universidad reformarse y reformar. Ningún campo del conocimiento más identificado que el lenguaje con la finalidad humanística de esta Facultad, y ninguno más humano. Cuando el hablante expresa una idea, cuando manifiesta una opinión, asigna a los diversos elementos de que se sirve un valor determinado en el orden del mundo, tal como se lo representa y explica su mentalidad social».

Y es con este criterio bastante cimentado que Alberto sustentó su tesis sobre la novela de Ciro Alegría: *«La serpiente de oro» o el río de la vida* [Lima: UNMSM-Ed. Lumen, 1993], que consta de dos partes: 1. El estudio literario, y 2. La investigación lingüística. En el prólogo dice: «mi afición por estudiar *La serpiente de oro* empezó en Madrid, cuando cursaba el doctorado y cuando don Rafael Lapesa me ayudó a despejar mis dudas sobre la validez de este proyecto (...) Esta obra ligó mis ilusiones a maestros extranjeros, doctrinas y libros que conservo con devoción. Me alentaron Hans Rheinfelder y Gerhard Rohlfs. A fines del 58 pasó por Münich D. Rafael Lapesa para dictar algunas conferencias. Con mucha emoción, recuerdo ahora cómo consiguió horas libres para revisar conmigo la investigación lingüística que ya estaba bastante avanzada. En casa de Carlos Clavería tuve la suerte de gozar de la generosidad, minucia y rigor del maestro ejemplar. (...) Esta es la obra de mi primera juventud. Tarea de las correcciones y añadidos, había cumplido treinta años de edad. ¿Cómo olvidar o desconocer este libro? Me une a él una chochera incurable, con perdón de los académicos».



Dibujo de Alejandro Romualdo que ilustra De misma travesía, *poemario de Alberto Escobar, publicado en 1950.*

En 1960, la editorial de don Juan Mejía Baca publica *La narración en el Perú.* El prólogo y la concepción de la antología, su estructuración continúan vigentes. El realismo es el tópico del inicio y desarrollo de nuestra narrativa. En la década del 60 AE dirige el Plan de Fomento Lingüístico aplicado en Quinua y financiado por la Fundación Ford. Gestiona, además, la publicación del *Lenguaje* de Leonard Bloomfield. [Lima: UNMSM, 1964] que prologa, revisa y adenda una bibliografía complementaria.

Patio de Letras es su obra crítica literaria que irá desarrollando con el correr de los años.

He tratado de «racontar» la clase de literatura que nos ofreció el profesor y amigo Alfredo José Delgado Bravo, un domingo en la mañana del año 1965 en la Plaza de la Venus, en Lambayeque.

En el verano del 68 viajé a Santiago para seguir estudios de literatura en la Universidad de Chile, pero sólo al año siguiente pude conocer personalmente a AE, en el Encuentro de Escritores que se realizó en Santiago, Valparaíso y Concepción. Me acerqué a AE, autor de varias obras importantes, con una trayectoria que le otorgaba prestigio dentro de la especialidad. Alberto gozaba de la amistad de poetas, escritores y profesores universitarios. Estuvimos en Valparaíso caminando por sus viejas calles y mirando los cerros coloridos, recordamos los nombres de las mujeres y el vino del poema de Rose dedicado a Valparaíso en *Las comarcas*, vimos de lejos la casa más poética de Neruda, La

Sebastiana (7) y disfrutamos con la brisa del mar en el estuario del puerto. Alberto recordó sus años de infancia en la colonia de Reñaca donde hizo sus primeros estudios. Luego de esos gratos momentos tuvimos que despedirnos. Él, debía continuar viaje a Concepción con el Encuentro de Escritores, yo debía retornar a Antofagasta donde estudiaba literatura en la Universidad del Norte.

Después de conocer a AE personalmente, me fui encontrando con sus obras y con gente que lo conocía o eran sus amigos. Cierta mañana en Antofagasta me sorprendió el profesor Mauricio Ostria. Llevaba consigo el número 6 de la revista *Amaru*. «Esa revista es peruana, le dije» y me mostró el artículo de AE «La perspectiva personal en *Los heraldos negros*» que Ostria estaba utilizando en un curso de poesía hispanoamericana.

En Santiago fue publicada *La partida inconclusa*, (Editorial Universitaria, colección Teoría Literaria, 1970). Tuvo mucho éxito. Se convirtió en texto obligatorio de la especialidad en las universidades chilenas. El profesor Ostria me dijo: «Con *La partida inconclusa*, Escobar ha bajado al llano, ha elaborado una metodología operativa que beneficia a los estudios literarios».

En Santiago, el doctor Ambrosio Rabanales, que tenía a su cargo la cátedra de Español de América, conocía la tesis de Escobar «*La serpiente de oro* o el río de la vida», en alemán. Sentía mucha simpatía por la persona y la obra de Alberto y, a menudo, me encargaba saludos.

La poesía de Sebastián Salazar Bondy ha merecido también la atención de Alberto Escobar.

El profesor Cedomil Goic reconoció que el estudio de Escobar «Sobre la novela y la crítica» era un trabajo pionero por sus análisis centrados en el lenguaje literario, y por la gran formación que lo sustenta.

El semiólogo y profesor de lengua inglesa Luis J. Prieto, me dijo que el manual de estudios literarios *La partida inconclusa* es de una sencillez asombrosa; y que el discurso del autor deja notar que posee una sólida formación lingüística.

En Santiago, verano del 72, Víctor Alvarado me alcanzó *Lenguaje y discriminación social en América Latina* (Lima: Ed. Milla Batres). Recién se lo habían enviado de Lima. El libro reúne los ensayos de lenguaje y sociedad de AE. En el prólogo se lee: «Las páginas que siguen atestiguan la inquietud de un profesor de lingüística, que un día se convence de la inutilidad de la ciencia si ésta no sabe leer la realidad; y del abandono de un país, si su pueblo no se propone re-escribir la historia; que la cultura es un absurdo –en palabras de Michel de Certeu– si cesa de ser el lenguaje –producto, instrumento y regulación– de quiénes lo hablan; si se vuelve contra ellos y se convierte en un arma de discriminación social».

La novela Crónica de San Gabriel, *de Ribeyro, es analizada por Escobar en* Patio de Letras.

En 1973 tuve que salir de Chile, como muchos extranjeros, por el golpe militar de Pinochet. En Lima tomé contacto con Alberto, quien estaba trabajando en su proyecto del lenguaje peruano, en el Instituto de Estudios Peruanos (IEP). Me obsequió tres obras que él había prologado, editadas por el Instituto Nacional de Cultura (INC), *Vallejo como paradigma* de Ballón Aguirre, *Antología poética* de Juan Gonzalo Rose y *Pedestal para nadie* de César Calvo. En 1974 me ofreció trabajo en su proyecto, pero yo estaba próximo a viajar por el sur de Perú, Bolivia y Brasil.

En el 76 encontré en una librería de Brasilia, una selección de ensayos de lingüística de Escobar traducidos al portugués, y en Río de Janeiro, en la biblioteca de la Fundação Getulio Vargas en Botafogo, me di con un número de la revista América Indígena y pude leer «¿Perú país bilingüe?» que firman Matos, Escobar y Alberti. El año 78, en São Paulo, en la librería «Duas Cidades» adquirí la *Obra poética de César Vallejo*, editada por *Mosca Azul*, *Cómo leer a Vallejo*, de AE, *El universo poético de C. V.* por Américo Ferrari, y *Patio de Letras*, segunda edición (Monte Ávila).

Volví a Lima en 1982 y encontré a AE participando en un encuentro vallejiano organizado por el Colegio Raimondi. Lo visité en el IEP y me obsequió *José María Arguedas, el desmitificador del indio y del mito indígena.* [Ocasional Publications *The University of Chicago.* Oct. 1981] con una sobria dedicatoria: «A Miguel Paz con la amistad de AE. 10-XI-82». Desde entonces nos vimos frecuentemente en recitales, exposiciones, conferencias. Estuvimos próximos a escribir un libro sobre su trayectoria intelectual, pero no fue posible por circunstancias ajenas y falta de tiempo. Sin embargo, en esos años fueron apareciendo: *Arguedas o la Utopía de la lengua* (Lima: IEP, 1984), cuyos discursos de la presentación quedaron registrados en un número de la revista *Hueso Húmero.* Del mismo año es una colaboración para la revista literaria *Inti*, números 18-19, sobre la poesía de Antonio Cisneros, acompañada de una breve antología. *Cambios en la sociedad y el habla limeña*, (Lima: IEP, 1985). Su concepción del español del Perú, extraída de *Variaciones sociolingüísticas del castellano en el Perú*, apareció en el *Atlas Etnolingüístico del Perú*, realizado por la doctora Rosalía Ávalos de Matos y el doctor Róger Ravines.

En 1989, el IEP publica en su serie Lengua y Sociedad, *El imaginario nacional*, donde Alberto estudia obras de Moro, Westphalen y Arguedas, bajo la constante integradora

Libro de Alberto Escobar publicado en Buenos Aires, en 1964.

del discurso poético y textos afines; el bilingüismo y la traducción; el discurso poético y la integración de las artes; la marginación del artista por el poder y la sociedad que no consigue comprender sus mensajes, sus obras. Esta investigación fue auspiciada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONCYTEC) y que el autor la ha resumido en cuatro puntos:

«1. En los tres escritores hay una competencia de escritura similar: se trata de la enunciación literaria marginal en una situación histórica dada.

2. El corpus ha sido constituido a partir de dicha posición y no de una manifestación formal específica. De allí que en cada caso el corpus difiera.

3. Lo característico de una formación discursiva es la comunidad en la toma de cierta posición ideológica que se enfrenta a otras y no las distintas formas textuales que ésta pueda adquirir.

4. A la marginación ideológica le sucede el desplazamiento en la actividad vital de los tres autores. No obstante sus distintas experiencias personales, ellos tres conforman ciertas homologías que permiten agruparlos unitariamente: en primer lugar la subversión dirigida contra varios horizontes (tradición, visión estática del arte); luego, hacer perseverar la identidad por encima de las circunstancias históricas; concebir la producción artística plenamente integrada a la vida (posición ética); la creación como pasión y tormento; la literatura como problematización de la lengua natural; la correspondencia de las artes frente a la parcelación académica o intelectual.»

En 1990, Alberto tuvo que migrar con la familia a Missouri. Vendió parte de su biblioteca; sus libros más queridos los envió en cajas; tuve la suerte de que me obsequiara una buena cantidad de los mejores amigos de la soledad.

Pisac, 25 de junio de 1998

Notas:

1. Alfredo José Delgado Bravo (Monsefú, 1929). Poeta y profesor, pertenece a la Generación del 50'.

OBRA POÉTICA: *La casa ruana; Poema de Adán y su Morada; Las horas naturales; Historia íntima de la tierra y el mar; País llamado Esperanza; Canto labriego junto al mar; Para todos los mundos; Cantos comunicantes.*

ENSAYO: *La poesía de Jelil* (José Eufemio Lora y Lora); *Ucronía y biocronía en la lírica de Valdelomar; Los móviles existencialistas de 'Trilce' de César Vallejo; El universo poético de Eguren; Motivos que se reiteran en la prosa de J.R. Ribeyro.*

PEDAGOGÍA: *Introducción a la historia del Arte* y *Lecciones preliminares de lingüística.*

2. VENUS
(...)
Ella vibra a través de los siglos
Ilumina y despierta bondades a la especie
¿Es la Venus que buscaba Darío?
¿O la Venus que juzgaba Vallejo?
¿Ella es griega o peruana?
Es la Venus de Lambayeque.
de: «Déjame llegar a tu silencio»
Miguel Paz Varlas

3. *Patio de Letras* ya está en su tercera edición

4. Alberto Escobar se halla registrado en el ensayo «La nueva crítica», de Guillermo Sucre. En: *América Latina en su literatura.* México: Unesco- Siglo XXI Editores, 1972, p. 272.

5. Ribeyro frente a Víctor Li Carrillo, En: *El Compa*, boletín interno de la asociación «Club Chincha» Octubre 1995, p. 5.
«Me pregunto a qué proceso de concentración, a qué rigurosa disciplina, a qué metódico aprendizaje se habrá sometido Víctor Li para haber asimilado, a su edad, tan vasta cultura. Ahora en Madrid (16 de febrero de 1955) al conversar con otras personas he observado cómo su palabra es precisa, cómo su reflexión es profunda, cómo su información es exacta. Conmigo habla de literatura francesa, con Escobar de filología románica, con Aníbal Ismodes de sociología, con Rafael Gutiérrez de metafísica, con Carlos Castillo de política. Sus datos son siempre de primera mano, sus juicios son más bien un enjuiciamiento. El antiguo y brillante alumno es hoy ya un pequeño maestro».

6. Francisca Noguerol Jiménez, Atraídos por Lutecia: «El mito de París en la prosa hispanoamericana». En: *Hispanorama* 16 mayo 1977. Nuremberg, pp. 83-95.

7. Enrique Browne. «Borges y Neruda, arquitectos». En: *Arkinka*, Nº 28, Lima, 1998. pp.120-127.

DAVID SOBREVILLA

LA PARTIDA INCONCLUSA DE ALBERTO ESCOBAR

Alberto Escobar tiene una amplia producción en las áreas creativa, filológica, de crítica literaria, lingüística y educativa. El año 1970 publicó su libro *La partida inconclusa* (1). Teoría y método de la interpretación literaria. Antes había escrito numerosos estudios dedicados a la filología, a la crítica literaria y a la lingüística, por lo que su libro sobre la interpretación literaria pudo apoyarse en su vasta experiencia previa. Se trata de una gran obra cuyo contenido queremos primero exponer y luego evaluar en su importancia y proyecciones.

I

La partida inconclusa consta de dieciséis capítulos, además de un prefacio y de un epílogo. Lamentablemente aquí sólo podemos hacer un resumen somero de su contenido sin poder ofrecer una idea de los numerosos análisis que contiene. En el prefacio habla el autor del origen del libro en sus clases sobre teoría y método de los estudios literarios en la Universidad de San Marcos, de la organización del volumen y de los pasos del método por él desarrollados. Conforme a ellos se podría calificar su método tanto de «formalista» como de «contenutista», de «historicista» o «estructuralista», pero que lo que quiere dejar en claro es que no puede respaldar un procedimiento que no sea a la vez «formal» e «histórico», que no sitúe a la lectura en la médula del arte literario y que no aspire a una comprensión cabal que aúne los actos de creación y recreación individuales y la tradición histórico-social.

Según lo expresado por el autor los dieciséis capítulos del libro pueden ser agrupados en tres partes. La primera está compuesta por los dos capítulos iniciales destinados a desmontar los prejuicios que rodean el acercamiento a la obra literaria. El primero, «El riesgo de la lectura», previene contra una lectura lineal, que nos puede estrechar el margen simbólico, que es la dimensión propia de toda obra artística. Para Escobar en la lectura se recrea un texto a través de un proceso (X) que va desde la aproximación inicial al texto (A) hasta la resultante estética (Z). No habría que conceder importancia a la clasificación temática, ya que en la lectura el qué no se separa del cómo.

El capítulo segundo, «El espejo al revés», está consagrado a destruir la concepción realista y verista de la obra literaria, que limita la función de las palabras a apuntar hacia un 'objeto' o 'cosa' tangibles. La realidad literaria se organiza más bien sobre un eje interno que articula las partes configurando un orden que las trasciende. Es así como el creador devela el ser de las cosas mediante la palabra, reconstruye el mundo y lo nombra, obsequiándonos, al hacerlo, una incesante revelación de relaciones que hasta ese instante nos habían permanecido secretas y que son indestructibles en su necesidad gracias a la palabra poética. Estas relaciones contrarían el conocimiento empírico atestiguando una forma de representación de la realidad que es una hechura del lenguaje.

La segunda parte del libro se refiere a la teoría de la interpretación literaria de Escobar y comprende los capítulos tercero a noveno. «La obra como símbolo global» se titula el capítulo tercero. Para el autor la interpretación no es glosa textual ni tampoco lectura estilística. Es un conjunto de premisas teóricas que sirven de fundamento a un método riguroso, con el que se examina las grandes obras literarias modernas y contemporáneas con un tipo de estudio y análisis semejante al que la filología consagró a las obras antiguas. No hay en aquéllas mayores problemas de limpieza textual, de modo que la tarea radica más bien en esclarecer la unidad del texto y ubicarlo en el proceso histórico en el que los libros están insertos. De lo que se trata es de apreciar el sentido de la obra como un símbolo unificado y englobante, para lo que es necesario esclarecer todas las conexiones internas del texto.

El cuarto capítulo se llama «Unidad y unicidad» y en él Escobar manifiesta que, ya que la literatura es lenguaje, es fundamental la lectura que defina al lector. Su nexo con el texto es un acto lingüístico. La lectura debe ser solícita y cordial. La obra literaria es unitaria y no el producto de un ensamblaje. De allí el peligro de realizar una crítica impresionista. Una obra debe ser observada permanentemente como un contexto en acción. Su significado emana de la solidaridad e interdependencia inalienables de las «partes» integradas en un «sistema» diferenciado. La fuerza y dinámica que recorre el texto se apoyan sobre un complejo mecanismo. De otro lado, una obra es un producto de ciertas elecciones, de cómo incorpora la tradición y lee su tiempo, y es también una impronta que la individualiza concediéndole un rango expresivo particular. Para poder captar la unicidad de la obra no cabe formular una plantilla sino tratar de aprehender lo que la obra literaria es, sin olvidar su naturaleza contextual.

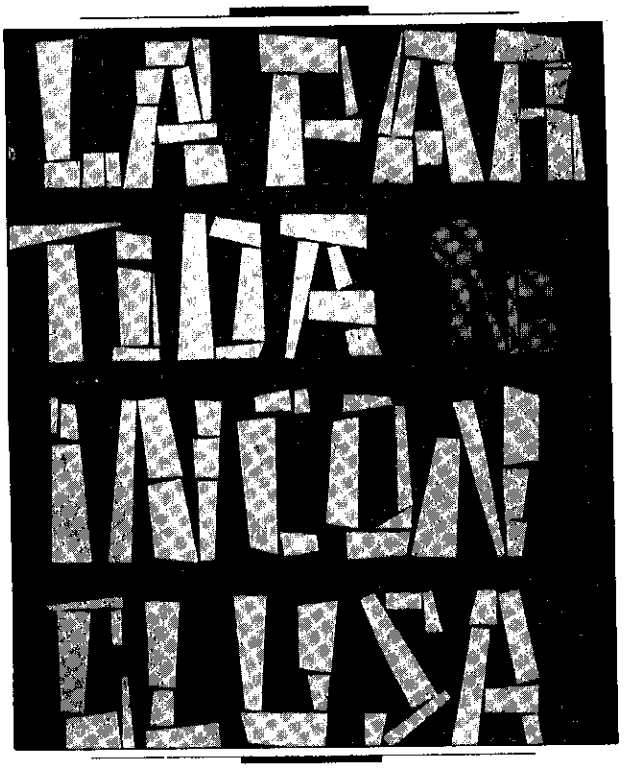
Clave es el capítulo quinto sobre «La naturaleza dialógica» de la obra literaria. Ella consiste en primer lugar en un diálogo lingüístico entre creador y lector, que advierte a través del «estilo» del autor cuál es su impronta individual recreadora del lenguaje, aunque el escritor no tenga la facultad de crearlo totalmente –ya que por definición el sistema lingüístico es algo social y que le es previo. Pero la obra literaria constituye a la vez un diálogo cultural y otro temporal e histórico: es la suma de valores potenciales concretados

en la cultura visible y la ubicación histórica del texto. La interpretación no es sino el esfuerzo por aprehender las figuras de la dinámica del diálogo y por apreciarlas sin contrariar su sentido principal: el subyacente en la pluralidad dialógica que, superando el nivel de lo verbal y apoyándose en él constituye un lenguaje artístico mucho más rico, múltiple y sugerente.

Sigue el capítulo sexto, «De lo Uno y de lo vario», en que Escobar sostiene introductoriamente que no hay pensamiento sin lenguaje ni a la inversa, para sobre esta base atacar la inveterada confusión entre fondo y forma que asigna al primero el pensamiento y a la segunda el lenguaje. En su opinión, si fondo y forma son aspectos distintos y separables en el fenómeno lingüístico y en el estético, en el quehacer filológico no se puede ni se debe escindir dicha dicotomía; en el nivel estético: en los textos literarios van entrelazados pensamiento y lenguaje.

«Lenguaje literario y lenguaje común» es el tema del capítulo séptimo. Habitualmente se suele juzgar que aquél produce el embellecimiento o ennoblecimiento de éste. Pero lo cierto es que en la obra literaria como fenómeno estético son indiscernibles significante y significado, por lo que no cabe que el lenguaje sea literario por aproximarse a un modelo ideal que estaría fuera de sí mismo. La lectura nos descubre más bien un acontecimiento que acontece en el texto mismo y que reclama existencia no como referencia a ciertos hechos, sino como los mismos hechos. En este sentido el lenguaje literario no es tanto denotativo, sino connotativo, y en la obra literaria el texto existe sólo por lo que en él y desde él se expresa o presenta; existen por cierto grados y es en la lírica donde se da la identidad más acabada entre significado y significante. Sin embargo, es lícito admitir que en la lengua se reflejan otros rasgos; en verdad ella es el punto de encuentro entre la norma (social) del uso lingüístico y el signo (individual) de su empleo.

«En pos de la estructura» es el capítulo siguiente. Frente a la inutilidad de la dicotomía entre fondo/forma se puede postular –según Escobar– la de la forma interior/forma exterior (Hartzfeld) o la de una interioridad/representación exterior (J. Pfeiffer). La calidad de una obra literaria no reside en su «materia» o «tema» ni en sus «elementos» vistos «per se», sino en su «constelación particular». Únicamente si logramos descubrir el principio cohesionador de la forma interna



Segunda edición de La partida inconclusa, *de Alberto Escobar, publicada por el INC en 1976.*

y externa de una obra –que como hemos dicho no son separables– conseguiremos descifrar su semántica privativa, que pone sus detalles al servicio de una misión simbólica. La estructura de una obra literaria es el juego de relaciones entre ambas formas, que está intuido y preservado por una necesidad cohesiva propia del texto y que ordena los elementos dándoles una distribución particular.

La parte teórica se cierra con el noveno capítulo «Sobre la estructura y el estilo». ¿Qué separa el conocimiento real, objetivo, vivido y experienciado de la vivencia poética transmitida mediante el texto? Siguiendo a J. Pfeiffer Escobar cree que: 1) en el texto hay una comunicación verbal (simbólica) de ciertos rasgos esenciales de un acontecimiento, 2) la comunicación se refiere a una específica relación de sujetos, objetos y personas, que son mencionados en el texto en un cierto orden. El significado del texto se va haciendo por una inalienable asociación de «forma» y «fondo» y adquiere una consistencia tan real que nos permite hablar de una realidad literaria, que existe sólo en virtud del texto como hecho estético, pero incorporada con él en la realidad total del mundo y del hombre. La realidad literaria está constituida por palabras dispuestas en un particular concierto. Esta distribución es el

estilo. El lenguaje y la realidad objetiva en la literatura son sólo medios con los que el arte construye el mundo de la obra. De allí que al tratar de aproximarnos a ésta no baste de ningún modo «acometer uno o varios sectores de la realidad que se ha generado en el texto».

La tercera parte del libro se refiere a la metodología para interpretar la obra literaria y abarca los capítulos diez a dieciséis. El capítulo décimo trata de las «Puertas de ingreso» a la interpretación. Una, a la que privilegia Escobar, es la que se insinúa a través de los rasgos del lenguaje de la obra. Otras son el método expositivo, por el cual se examina el papel que compete al narrador; el estudio de los elementos semánticos o el de los socioculturales.

La «segmentación» de la obra literaria es considerada en el capítulo undécimo. Para el autor una lectura crítica se desplazará de manera plena de lo analítico a lo sintético, sin postular una llana descomposición o criba de elementos, procurando identificar las relaciones entre las partes y la composición entera. Las premisas teóricas escobarianas son: 1) que el plano del contenido (lo semántico) y el de la exposición (las formas lingüísticas y las técnicas) son una realidad indisociable en la obra literaria, excepto en el plano analítico. 2) Que en el texto como un sistema unitario y estructurado nada existe en el plano del contenido, que no se manifieste en el de la expresión y a la inversa. Segmentar un texto no significa renunciar a la unitariedad de la obra; la segmentación no debe ser externa a la misma. Al intentarse la segmentación, el intérprete debe disponer de una precomprensión del texto –lo que supone el famoso «círculo hermenéutico». Para la segmentación se puede aprovechar en el caso de la poesía de las observaciones referidas a: léxico, ritmo, esquema acentual, tipo de rima, los contrastes en la percepción de la temporalidad, de lo ordinario y lo sobrenatural, las superposiciones de imágenes, los cambios de actitud y perspectivas del «yo poético», los presupuestos culturales y entramado de la elaboración o finalidad de las figuras y los símbolos. En el caso de la narrativa, podemos beneficiar de las observaciones correspondientes. No obstante, Escobar advierte que hay obras extraordinariamente concentradas que se resisten a ser segmentadas y que hay que tomarlas en su unicidad. Para comprenderlas es importante recopilar los indicios que nos puedan guiar hacia el núcleo.

«Indicios» es precisamente el título del capítulo siguiente. Ellos nos proponen caminos a recorrer y pueden ser agrupados por una eventual coincidencia o por una desemejanza evidente. Estar en posesión de los rasgos indiciarios nos brinda la posibilidad de formular una hipótesis de trabajo: un planteo que nos propone reinstalar la significación de los indicios dentro de un marco comprensivo que abarque toda la pieza, a fin de iluminar la percepción de la totalidad del texto. Totalidad y detalles coinciden al final en el relieve de una misma figuración expresiva, de una idéntica finalidad simbólica. Mas si la hipótesis es falsa la propuesta hecha no coincidirá con la organización global del texto. Aquí residiría la eficacia del círculo hermenéutico: que los detalles nos permiten orientarnos hacia el todo y éste entender el sentido funcional de los detalles. Existe más de una forma de establecer una tipología de los rasgos utilizados como indicios. Hay el nivel de representación verbal de la realidad, donde es fundamental el sistema de los medios significantes; y el de la simbolización trascendente de la realidad verbal, es decir, la estructura simbólica que emana de la obra y la trasciende. El primer nivel está formado por los estratos de la sonoridad, gramatical, semántico-cultural y el de la composición, a los que Escobar estudia en los tres capítulos siguientes (13, 14 y 15). Al segundo nivel le dedica el capítulo final (el 16).

El capítulo decimotercero examina los estratos sonoro y gramatical. El primero corresponde al estudio fonético, fonológico, métrico y rítmico. Este estrato es enormemente importante por ejemplo para distinguir entre la prosa –que conjuga sus elementos sobre todo dentro del plano sintáctico– y el verso –que apela en especial al metro, la rima y ciertas constantes–. No debería en cambio hacerse tanto énfasis en la separación entre prosa y poesía, ya que la oposición relevante es más bien entre lo poético y lo no poético (B. Croce). La gramática es una especie de código que permite a los usuarios cifrar los mensajes que transmiten y descifrar los que reciben. Es preciso conocerla para discernir el habla de cada escritor: su modo personal de utilizar el sistema.

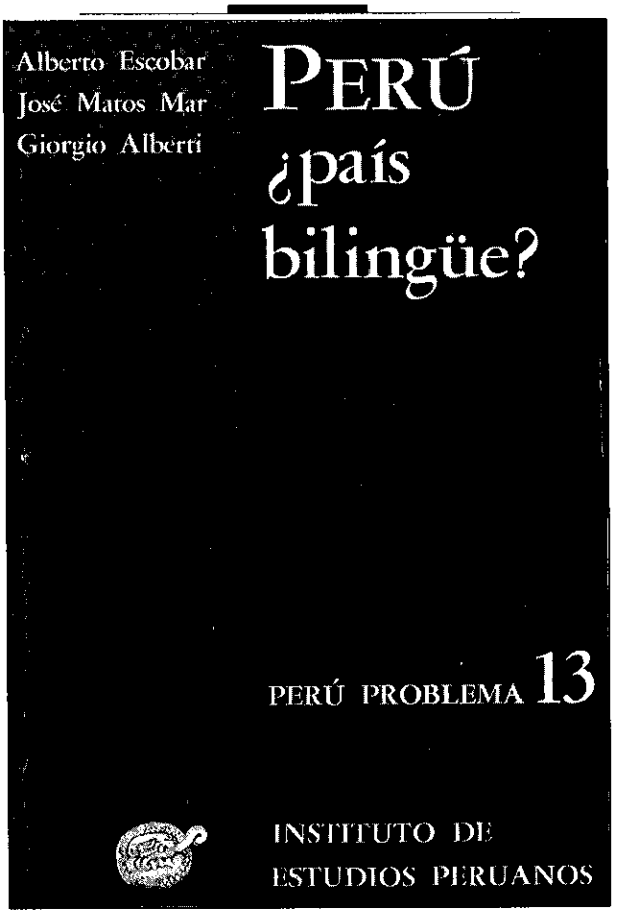
El estrato semántico-cultural es estudiado en el capítulo decimocuarto. Según Escobar ni el formalismo ni la lectura ideológica de un texto agotan su significación y más bien, si son unilaterales, quebrantan la composición. En contra propugna una teoría para la que el texto existe como una

realidad compuesta por elementos solidarios e interdependientes interactuantes entre sí, siendo sólo por eso el soporte de un proceso de simbolización que reposa en la organización concreta de todos los elementos estructurados. Éstos se definen en primera instancia por su función interna y no por su valor fuera del contexto. Los valores ideológicos y culturales acontecen en el texto –y como tal hay que apreciarlos– junto con otros rasgos.

El estrato de la composición es objeto del capítulo decimoquinto. La composición es el acto de la organización que distribuye los elementos a lo largo del desarrollo del texto. La literatura no es un puro juego lingüístico ni una mera búsqueda de belleza, sino que a través de su naturaleza verbal se consolida y expresa una actitud humana frente a la vida y el mundo desde la perspectiva del autor. La lectura interpretativa nos permite acceder a ella. En consecuencia es preciso encontrar al principio rector que articula la obra y más concretamente los criterios que permiten trabajar con la noción genérica (lo que pertenece al género literario) y la de individualidad (la que traduce los valores insustituibles del texto). A continuación el autor pasa revista a las nociones de género literario, las técnicas narrativas y el empleo del espacio y del tiempo, es decir, a una serie de nociones y recursos que es necesario tener en cuenta al analizar la composición de una obra. En ningún caso, aclara, se puede descomponer un texto como se descompone una maquinaria, sino que sólo de una manera muy artificial y transitoria será posible contemplar sus partes separadas, las que son instantes de la organización unitaria y dinámica que instituye la representación literaria.

El capítulo final, «La simbolización trascendente», analiza este nivel. Al integrarse las partes va surgiendo un sentido que corresponde al símbolo total que es la obra como un todo. Entre la multitud de sus aspectos significativos destaca uno dominante que equivale al pensamiento poético en el que cristaliza simbólicamente, como una plasmación, toda la realidad literaria del texto que expresa una actitud y forma de experiencia, como dijimos. Este sentido global no corresponde a la acumulación de los componentes de la obra, sino que es, frente al texto, el equivalente al valor expresivo de una construcción metafórica. Según Escobar esta versión que trasciende del texto como una imagen inefable es lo más real de la obra literaria. En la dimensión simbólica las vivencias individuales ascienden hasta transformarse en un signo del carácter humano, pero sin renegar de la constante histórica con que el artista encara la verdad objetiva para desentrañarla y rehacerla. El símbolo devela el valor esencial de la obra literaria presentándola como una experiencia unitaria y cohesionada por un pensamiento organizado verbalmente; e ilumina una porción de la realidad exterior tal como un hombre concreto –en una época y grupo social– la ha sorprendido y la transmite a otros hombres: como una forma de conocimiento que empareja la reflexión y lo imaginario. El trabajo textual nos remite a una composición histórica en la forma de cómo se integran las obras en el proceso histórico de la sociedad y de hasta qué grado son experiencias del existir individual dentro del marco comunitario. Así la historia literaria se incorpora a la historia social. De allí que mientras el primer nivel del análisis sea inmanente, este otro sea una interpretación trascendente.

En el epílogo, el autor resume su posición y concluye manifestando que la lectura de un texto convoca a una partida inconclusa, «a reiniciar –cada día– un diálogo que sobrevive a la muerte».



Libro de sociolingüística donde participó Escobar.

II

La partida inconclusa constituye el primer trabajo publicado sobre el tema en el Perú y una obra pionera también en América Latina, donde hacia 1970 se había escrito muy poco sobre el particular. Posteriormente sólo conocemos dos trabajos semejantes en el Perú en el área académica: las lecciones dictadas por Enrique Ballón en la Universidad de San Marcos a partir de 1972 sobre «Teoría de la literatura» –de una orientación semiológica y gramatológica–, lecciones que han permanecido inéditas (salvo algunas partes impresas a mimeógrafo); y el muy posterior libro de Susana Reisz *Teoría literaria. Una propuesta* (Lima: PUC, 1986), una obra influenciada por Jakobson y Todorov, en la que curiosamente no se cita el libro de Escobar. Fuera del ambiente académico ha sido Mario Vargas Llosa quien ha elaborado una teoría de la literatura muy detallada en sus estudios sobre las novelas de caballería, la obra de García Márquez (hasta *Cien años de soledad*), Flaubert, la novelística contemporánea, las narraciones de Arguedas y en numerosos textos que también tratan obras de poesía y teatro. Existen algunos vínculos entre las ideas de Escobar y algunas de Vargas Llosa –como las de la obra literaria como «realidad verbal» y la realidad histórica o «realidad total» (Vargas Llosa también habla, redundantemente, de «realidad real»).

Pero más allá de la importancia histórica del planteamiento de Escobar tiene sus grandes méritos intrínsecos. Separa netamente entre teoría y metodología de la interpretación literaria y no se satisface con pronunciarse sobre la primera –como ocurre con Ballón o Reisz–, sino que hace una serie de propuestas procedimentales para llevar a cabo la interpretación –no se olvide por lo demás que el libro de Escobar nació de sus clases universitarias. Al mismo tiempo está profundamente ligado a las circunstancias vitales del autor.

Escobar cursó estudios de literatura (y derecho) en la Universidad de San Marcos y se especializó en lingüística en las universidades de Florencia (1952-53), Madrid (1954-55) y Munich (1955-57). En esta última Universidad se doctoró en 1960 con la tesis *Ciro Alegrías «Serpiente de oro» interpretiert und sprach-wissenschaftlich untersucht (2)*. En Italia, España y Alemania Escobar se familiarizó con la lingüística, la estilística y la filología –especialmente en sus versiones alemanas– y también tomó conocimiento de la filosofía hermenéutica y fenomenológica. Esta trayectoria se expresa bien en el proyecto interpretativo escobariano, que es de un sincretismo notable, sobre todo en la teoría. En ésta distinguimos entre una *pars destruens*, donde Escobar demuele los prejuicios que impiden la comprensión del texto, y una *pars construens*, que reúne los puntos de vista de la filología (el capítulo 3° nos presenta a la interpretación como una operación filológica aplicada a las obras modernas y contemporáneas), de la estilística (a la que se aprovecha sobre todo en el capt. 9° "Sobre la estructura y el estilo") y de la lingüística (el capítulo 5° versa sobre la naturaleza lingüística de la obra literaria). Pero el sincretismo se observa también en la parte meto-dológica, donde se dan la mano la hermenéutica y la fenomenología. En el capítulo 11° Escobar recurre a la famosa noción del «círculo hermenéu-tico» al indicarnos que para practicar la segmentación de la obra hay que tener una precompren-sión de ella; y vuelve a la misma noción en el capítulo siguiente, cuando nos manifiesta que los indicios de que partimos nos permiten orientarnos hacia el todo y éste a su vez entender el sentido funcional de los detalles. Pero en la parte metodológica interviene sobre todo el análisis fenomenológico de la obra del arte literario, que tiene su origen en la famosa obra de Roman Ingarden *Das literarische Kunstwerk (3)*. Ingarden había hablado de cuatro estratos de la obra: 1. el fónico, 2. el de las unidades significativas, 3. el de los objetos representados (el «mundo» del autor, el espacio de la representación, el tiempo, etc.), y 4. el estrato de los puntos de vista esquematizados. A ello hay que agregar: 5. la «idea» de la obra: las cualidades metafísicas simbolizadas por la obra literaria. Esta propuesta tuvo una recepción muy exitosa que se muestra por ejemplo en el influyente libro de R. Wellek y A. Warren *Theory of literature* (1948) (4), el cual habla de cuatro estratos: 1) el sonoro, 2) el de las unidades significativas, 3) el de la imagen y la metáfora, y 4) el del «mundo» poético específico, en el símbolo y los símbolos a que llamamos «mito». En la narración se plantean asimismo: 5) problemas especiales de modos y técnicas. Además hay que considerar: 6) la naturaleza de los géneros, 7) la valoración y 8) la historia literaria. Escobar reelabora a su manera y desde su perspectiva estas propuestas y nos habla de dos niveles de análisis: el inmanente, que comprende los estratos: 1. sonoro, 2. gramatical, 3. semántico-cultural y 4. el de la composición; y la importancia de la simbolización trascendente de la realidad verbal.

La fecundidad del planteamiento interpretativo del autor se comprueba de sus propias exégesis, de las que nació y a las que en gran parte

alimentó posteriormente, sobre todo en libros como *La serpiente de oro o el río de la vida* (tesis de 1959), *Patio de Letras* (1a. ed.: 1965), *Cómo leer a Vallejo* (1973) y *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984). En la tesis de 1959, por ejemplo, la interpretación literaria contenida en la primera parte se apoya en una minuciosa investigación lingüística que se presenta en la segunda y que lleva a cabo un detallado estudio del estrato sonoro y gramatical. En la misma primera parte hay amplias secciones dedicadas a los estratos semántico-cultural y al de la composición. Finalmente, la noticia final de dicha primera parte destaca el nivel de simbolización trascendente de la realidad verbal, concluyendo con estas palabras:

«en su decantación simbólica, la serpiente, el Marañón y la vida se subliman en una imagen tradicional y permanentemente renovada: el río de la vida, calmo o tormentoso, mientras el balsero sigue "apuntalando las regiones que separan, anudando la vida».

En *Arguedas o la utopía de la lengua* (1984), Escobar reemplazó dentro de su bagaje instrumental interpretativo la estilística por el método semiótico. Lo que no significa que abandonara su concepción interpretativa presentada en *La partida inconclusa*, sino sólo que lo reelaborara. En este nuevo libro antepone la «Historia de la 'historia'»: el examen del pensamiento social peruanos de los años 30, dentro del cual se sitúa el indigenismo arguediano, al análisis de la lengua del autor de *Los ríos profundos*. Sólo luego acomete el estudio del primer Arguedas de «Agua» y «Warma Kuyay» y el del último de *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

«Qué hay de general y qué hay de particular en ambos instantes de la producción narrativa de Arguedas, equivale a preguntar por la forma cómo este autor concibe sus representaciones literarias en ambos libros» (*Arguedas o la utopía de la lengua*. Lima: IEP, 1986: 13).

¿Cómo las concibe? Al final del libro Escobar encuentra que:

«Entre el mundo figurativo de 1935 y el correspondiente a la última novela de Arguedas, hay la misma diferencia que se puede observar entre el horizonte rural o campesino andino y una ciudad sujeta al violento impacto de la inmigración... Es obvio que la visión eglógica del paisaje andino y la relación del hombre con la naturaleza han cambiado profundamente; y, por lo pronto, puede proponerse que la arcadia ha sido trizada en el horizonte de Chimbote, inserto en una mecánica mundial.

Como segundo punto de esta conclusión, no solamente el espacio está situado al lado del mar, sino que, el código lingüístico de los personajes no es el quechua; es el castellano, aunque las diferencias que hay entre los 'hervores' y los 'diarios' plantean nítidamente la pluralidad de dialectos geográficos y sociales, y una variedad de lenguas maternas anteriores al uso del castellano. Lo anterior no es sino una especie de condición para presentar el asentamiento del sistema capitalista industrial, en su forma primaria merced a un ritmo especialmente implacable».

De esta manera se presenta el discurso político ligado al narrativo. El nivel de simbolización trascendente de la realidad verbal de ambas novelas sería mostrar «los signos de acabamiento de un mundo y la insurgencia de otro distinto».

No es éste el lugar adecuado para preguntarse sobre los problemas a que da lugar el planteamiento interpretativo de Escobar, que los tiene como es natural, sino sólo de destacar sus virtudes. Nosotros nos hemos limitado aquí a hablar del carácter pionero de estas ideas del autor, de la complejidad y profundo grado de elaboración de su teoría y método interpretativo y, finalmente, de la fecundidad de su propuesta. Todo ello concede a Escobar un lugar de privilegio en los estudios sobre la teoría y método de los estudios literarios en el Perú y en América Latina.

Lima, agosto de 1998

Notas:

(1) Santiago de Chile: Editorial Universitaria; esta es la edición que emplearemos. También hay una segunda edición publicada en: Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1976.

(2) Muchos años después se ha publicado la versión española con el título de *La serpiente de oro o el río de la vida* (Lima: San Marcos, Lumen, 1993).

(3)Tübingen: Niemayer, 1931.

(4)Traducción española: *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1969.

La importancia de ESCOBAR

Los artistas literarios y los críticos no suelen mucho ir del brazo. Ellos son vecinos de la misma casa, donde hay siempre un patio de letras común, pero a menudo cada cual sale y entra a capricho, usando llaves distintas.

Con Alberto Escobar no es así. Primero cultivó la poesía con pasión y delicadeza, al mismo tiempo; ganó laureles y premios nacionales en su juventud; y sólo entonces, demasiado exigente consigo mismo, abandonó la creación y eligió el otro duro camino de la enseñanza y la crítica. Él nos ha explicado ese cambio de rumbo así: «De joven cultivé la creación. Pero cuando me vi armado de teorías e instrumentos de trabajo, sentí que había oposición entre el creador y el crítico. Otros pueden hacer las dos cosas. Yo me di cuenta que más podía hacer en la crítica que en la creación. La función crítica sigue a la creación y es natural que, en el proceso de constitución de una literatura, siempre aparezca primero el creador y después, como su sombra, el crítico».

Esta rara modestia es fruto de la seriedad, el talento y el esfuerzo que ha ido derramando en su larga carrera, como ejemplo para otros críticos que no practicaron el arte y quizá por ello nos dan generalidades o complicaciones, y no calan en la profundidad de temas, técnicas, estilos y variantes, dentro de la sucesión de épocas, generaciones y figuras que han girado siempre en torno a una misma entidad, el Perú.

En 1951, Escobar participó en la fundación de la revista Letras Peruanas, donde publicó sus primeros ensayos en torno a las esencias del cuento y la novela. Luego, en 1956, de vuelta de un viaje de estudios por Alemania, Italia y España, nos entregó el tomo *La narración en el Perú*, y con él puso finalmente orden en el género, extendiendo sus raíces hasta los cronistas del siglo XVI, que a su vez recogen mitos, historias y leyendas prehispánicos. Por contraste, en 1958, graduado ya en Alemania, se dedicó a una sola figura, Carlos Augusto Salaverry, y con su ensayo, siendo Escobar el más joven de los críticos, dictó los nuevos métodos de investigación.

Ese mismo año inició en San Marcos los cursos de Interpretación de Textos, y de Lingüística Descriptiva; algunos extranjeros habían dictado clases al respecto, pero él fue el primer peruano. Más tarde, inició también la Etnolingüística y Sociolingüística sobre el quehacer del quechua y el español en el Perú. Porque su irrupción en la vida intelectual no sólo dio frutos eruditos para guiar la investigación literaria, ya sea en *La partida inconclusa* (1970) o en *Cómo leer a Vallejo* (1973), sino que dio la mano en el necesitado estudio del bilingüismo en el país y realizó trabajos de campo, encabezando un grupo que publicó gramáticas y diccionarios de las variedades del quechua, subrayando así la importancia de la sierra, siempre injustamente olvidada. Sin duda, por ello, comprendió aún mejor a Alegría y a Arguedas.

Pero, en medio de esta profusión de resultados, crecían con su vida los ensayos críticos que reunió primero en *Patio de Letras* (1965), volumen reeditado en Caracas, en 1972, y ahora puesto de nuevo al público, enriquecido por nuevos estudios que prolongan sus meditaciones desde las obras del Inca Garcilaso y Ricardo Palma, hasta los ya brillantes nombres de las generaciones de los años cincuentas y sesentas. He aquí, pues, un patio limpio, un espacio amplio y exquisito para solazarnos.

Texto de Carlos Eduardo Zavaleta leído en la presentación del libro *Patio de Letras*, en su tercera edición, el 25 de noviembre de 1995, en el local del Instituto de Estudios Peruanos.

«Por múltiples razones, la figura de Alberto Escobar es una de las más gravitantes en el devenir de la crítica peruana. No sólo por la amplitud, diversidad y persistencia de sus esfuerzos, sino tal vez centralmente por su afán de inscribir el hecho literario en un marco cultural: concretamente, el de una cultura desgarrada por violentas contradicciones. Crítico comprometido con la realidad peruana, Escobar se esfuerza por responder a sus dificultades y sus retos. Con una sólida formación lingüística, y conocedor de los aportes de la estilística, Escobar tiene por maestros ante todo a críticos alemanes como Ingarden, Kayser y Auerbach. Abocado a la interpretación de textos, su empeño por relacionar texto y cultura lo aleja de los peligros de un inmanentismo estrecho. En sus trabajos de interpretación de textos busca aprehender las categorías que dan cuenta de la obra como totalidad y desentrañar su estructura. En esta orientación destacan sus estudios sobre *La serpiente de oro* de Ciro Alegría y las *Tradiciones peruanas* de Palma. En *La partida inconclusa* sustenta su enfoque sobre las tareas de la interpretación de textos, sus bases teóricas y propuestas metodológicas, estableciendo relaciones entre la totalidad textual y los universos de la vida cultural y social. Otra de sus vertientes de trabajo es la vinculada con el proceso de la literatura peruana. Pero no le interesa una historia de datos y anécdotas: en los prólogos a sus antologías de la narración y la poesía peruanas, se interesa por la trayectoria de éstas y la constitución de una tradición propia. Finalmente, en el campo de la lingüística, resultan de suma importancia sus reflexiones en torno al multilingüismo en el Perú y sus implicancias en la constitución del rostro heterogéneo de nuestra cultura. Como apreciamos, se trata de una obra capital, que seguirá brindando frutos en el período siguiente».

Cf. DÍAZ, Jesús; FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo; GARCÍA-BEDOYA MAGUIÑA, Carlos; HUAMÁN, Miguel Ángel: «El Perú crítico: utopía y realidad». En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XVI, Nº 31-32. Lima: 1990, p. 176.

Hildebrando Pérez Grande

ALQUIMIA DE AGUA Y DE COLORES

El prestigio que goza Alberto Escobar como crítico literario tanto en el ámbito nacional como internacional, ha postergado su breve pero intensa producción lírica. Hace medio siglo que empezó a publicar poemas, que sin duda enriquecen el corpus poético de la Generación del 50. No está demás recordar que por esos años la poesía peruana, siguiendo las huellas trazadas por Eguren y Vallejo, transitaba por laderas meridianamente definidas: por un lado, una poesía que resplandece por su lenguaje enjoyado y onírico, y otra más apegada al tono realista y dramático.

I

Desde sus primeros versos, Escobar señaló temáticamente sus preferencias: el amor, la nostalgia por la amada ausente y la búsqueda de la armonía social. El paisaje cosmopolita que describe, como una suerte de mural de fondo, atempera cualquier desgarramiento de su voz, conservando, así, un intenso equilibrio emocional, a la manera de algunos poetas contemporáneos.

II

No recuerdo bien si en Lima o en Yarinacocha o en el «Rolos» de Jesús María (resistiendo los embates del verano), conversando alguna vez sobre por qué dejó de escribir poesía, nos confió que aquello había empezado en Italia, en pleno furor del neorrealismo italiano y a la luz de la obra lírica de Salvatore Quasimodo. En aquel tiempo fue tentado por una escritura de tono narrativo y por una dicción cercana a la oralidad. Sin embargo, fiel a su criterio severo descubrió que por esos cauces no llegaría muy lejos. Además, ya en el Perú, encontró que otros poetas del 50 andaban con los mismos propósitos y con mejor suerte que él.

Poco antes de iniciarse la década del sesenta, acabó por convencerse de que ejercer la crítica literaria es una tarea creativa siempre y cuando ésta deviene de una lectura, un análisis, una interpretación y una valoración competentes. Para terminar con alguna incertidumbre, seguramente pensó: «no se puede ser juez y parte». Acaso, en otra oportunidad, tengamos la ocasión de ponderar la inteligencia, el rigor, la coherencia, la honestidad y la seriedad de sus trabajos académicos. Lo nuestro, ahora, es subrayar las bondades de su ejercicio poético.

III

A su valiosa bibliografía en torno a la crítica literaria y a las investigaciones etnolingüísticas, debemos sumar los libros de poesía: *De misma travesía* (1950, con ilustraciones de Alejandro Romualdo); *Cartones del cielo y de la tierra* (1952, volumen con el cual obtuviera el Premio Nacional de Poesía 1951); *Diario de viaje* (1958, libro de poemas que formara parte de un festival editorial) y *País lejano* (1958). En una lujosa edición, poemas suyos vienen con grabados de Alfredo Ruiz Rosas.

Por su fino lirismo y por la transparencia de su dicción poética, lo mejor de su poesía figura en prestigiosas antologías, a saber: *Antología general de la poesía peruana*, de Alejandro Romualdo y Sebastián Salazar Bondy (1957); *Las 100 mejores poesías peruanas contemporáneas*, de Francisco Carrillo (1961); *Poéticas peruanas del siglo XX*, de Luis Alberto Ratto (1961); *Poesía contemporánea del Perú*, de Manuel Scorza (1963); *Poesía*, de Javier Sologuren y Luis Alberto Ratto (volumen VIII de la Biblioteca de Cultura Peruana, 1963) y *La Generación del 50*, de Marco Martos (1993).

Hagamos, pues, una pausa en la lectura de los lúcidos estudios escobarianos y reencontrémonos con la callada victoria de su poesía clara y apasionada de ese entonces (y de siempre).

Déjame ser

Déjame ser
la sombra
de tu luz
cuando miro
ese mundo
pequeño
de manitas
frescas y
labios sin
color

déjame en
la figura
exacta
en la línea
más corta
más simple
e inefable
de tu cuerpo

en la caricia
interna
de tus
pestañas
hondas y de
tus ojos mudos

en la extremada
calma de tu voz.

De: *De misma travesía* (1950)

Mural

A B.B.

A esta hora escribo apenas cualquier rumor
cuando una frase tuya, alguna,
me hace pensar en nuestro sitio hundido,
y adivino en los fresnos un viento de nosotros
que recorre la calle en pos del diálogo
y la zozobra ardiente.
Y a esta hora, seguro, tú recuerdas
nuestro diario pasear sobre la tarde,
cuando mi brazo y tu mirada se estrujaban
y el cielo se iba enrojeciendo;
al caminar, entonces, detuvimos instantes
–no era cosa del tiempo, pero nadie lo dijo–
y transformamos en un huerto sombreado
de membrillos cada tarde.

Debes pensar en mí cuando repose tu mirada
al dilatarse el aire para que huya el reproche;
debes pensar en mí para que el agua se filtre
suavemente, hasta tu corazón,
y para que lo cubra
como a una amapola muy dormida
con el rubor que esconden los secretos
más pequeños.

De: *Cartones del cielo y de la tierra* (1952)

Poema al corazón

Este es mi corazón, alquimia de agua
y de colores como un espejo aldeano.
Como un brillante hecho sonido antes que música,
como una piedra en la armonía del arco iris del sueño.

Enorme vaso mudo templado ante tus ojos
y mi voz, transparente sin aquellos
como el mar,
o como tu pena y la mía
prendidas en la noche,
llorosas al morir en la arena del viento infatigable.

Este es mi corazón ciudad cuya frontera está
en el límite del cielo. El norte, llega de tus ojos
dormidos hasta mi firmamento, como estrellas cercanas;
el sur, el sur está clavado en el pedazo izquierdo
de la vida que viene; mientras del este hasta el oeste
lo baña, siempre, tu recuerdo.

Este es mi corazón
de mucho antes, de atrás,
el mismo en cada círculo de tiempo
y anterior al tiempo común del campesino;
porque él trae un sistema, distinto al de los hombres
con un nuevo tic-tac de más sonidos. Y por eso,
lo han puesto como el arco de luz,
entre el silencio y la sola palabra,
como el día y tú. Acaso algo más triste.
Y él está ahí, callado, mirándote
en medio de nosotros.

De: *Cartones del cielo y de la tierra* (1952)

Florencia y tu recuerdo

Lo he escrito en el mural
del agua, en la corteza del otoño,
en la oración de las colinas que perfila
el paisaje, en los puentes del Arno,
tantas veces, y aún sigo escribiendo,
en Florencia, tu recuerdo.

Si te dijera que en el fondo de mí
no deseo hacerlo,
si te dijera que cuando miro el cielo
y descubro tus ojos,
cierro los míos para no seguir viéndote,
si lo dijera, acaso tú,
sí, acaso me hablarías de olvido, del tiempo,
me hablarías con la misma tristeza de una noche
que besé tu mejilla para aprender tu nombre;
me hablarías sin saber que cuando estoy a oscuras,
te me vienes adentro e iluminas
el alma de las cosas que protejo del viento;
sin saber que cuando vanamente
intento separarme, quedar aislado,
es tan sólo para amarte de nuevo,
para empezar a amarte bajo el sol de Florencia.

Porque ahora, amor mío,
quiero decir el resto del recuerdo, quiero
decirte siempre, he de vivir el ocio

virginal del silencio. ¿Si antes lo sabía?
No. No tenía respuesta;
pero han sido estas calles, estas piedras,
este cielo; ha sido lo que ahora está al alcance
de mis manos, que me volvió a la dicha de sentirme
en la vida, que me volvió a la entraña de
esta revelación
que contemplo y recojo de los árboles, del misterio
de una mujer que llora, del afán de un hombre que va
hacia su trabajo, de la circulación de las estatuas,
del niño que cruza con su carrera alegre;
humanidad que tomo porque sé que tú y yo
estamos gozosa tristemente en ellos,
que lo estuvimos siempre.
Y me quedo, amor, callado, pensando
en el océano que nos une;
pensando en el color que a esta hora
tendrá el verano en Lima;
pensando que tal vez he tenido este mundo
sin haberlo admirado.

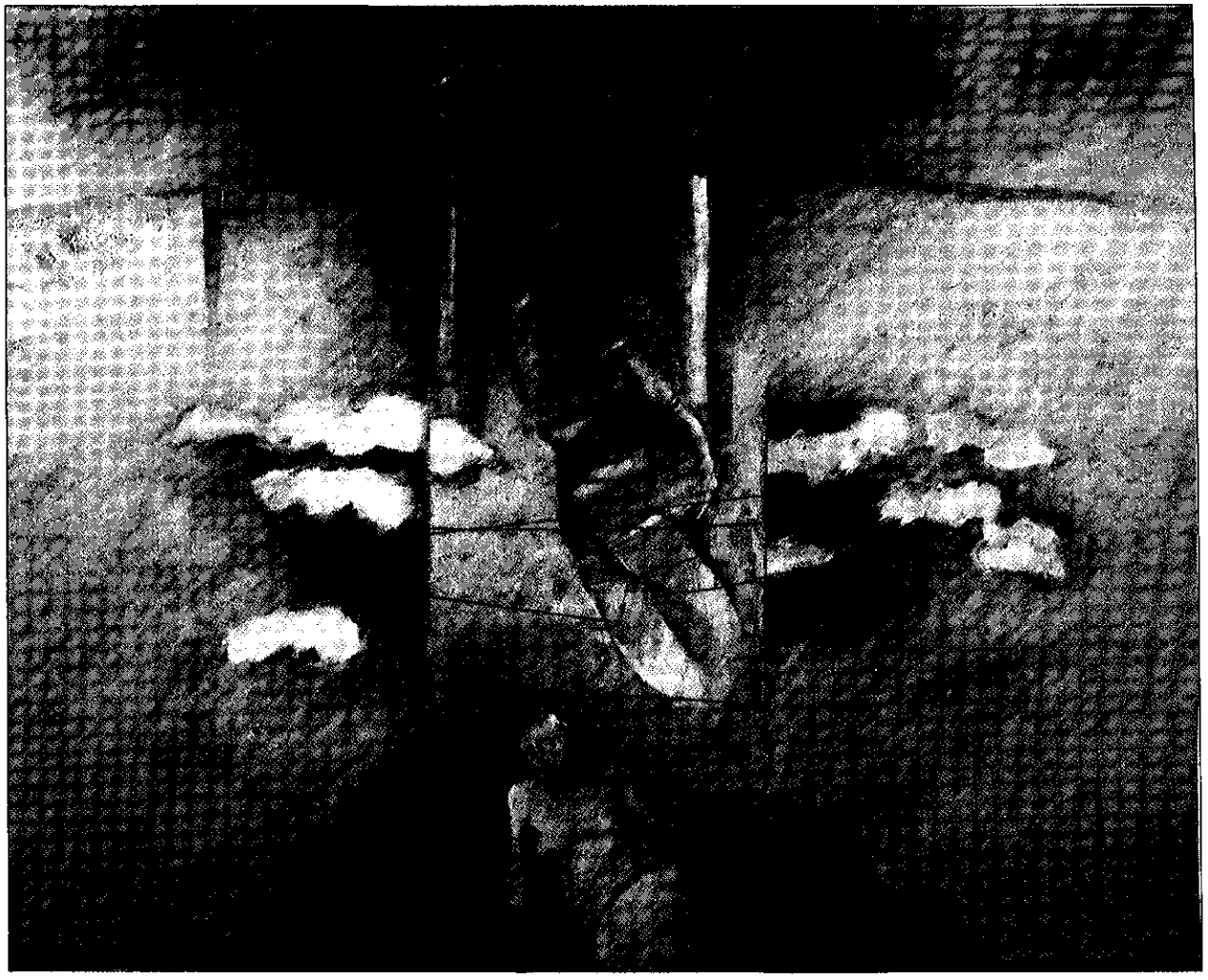
Comprendes por qué no he de escribir tu recuerdo,
por qué cierro los ojos;
y es que estás a mi lado, junto a mí,
aún cuando ignores que en mi corazón
tu recuerdo y Florencia tienen un solo nombre,
e ignores que en la noche al sorprender tu imagen,
digo amor mío, estoy contigo,
y callo herido de alegría.

De: *Diario de viaje* (1958)

Mihaela Radulescu

LAS IMÁGENES IGNOTAS DE ELDA DI MALIO

Estamos ante un cuadro grande (1.50m x 1.80m, en técnica mixta): un espacio denso, con colores de tierra y pinceladas que recorren la tela en diagonal, de izquierda a derecha, donde la línea del horizonte separa un cielo aún más compacto que la tierra que se extiende masiva; sobre este fondo, sobrepuesto y centrado, se alza, como si fuera una escalera, el espacio–columna vertical, territorio de la figuración. Es una zona compleja, en la cual símbolos de elevación, estabilidad y armonía se encuentran inmersos en una sintaxis regida por el deseo, el sueño o la voluntad oculta en la memoria.



Cuadro 1. Técnica mixta, 1991 (1.50 m. x 1.80 m.)

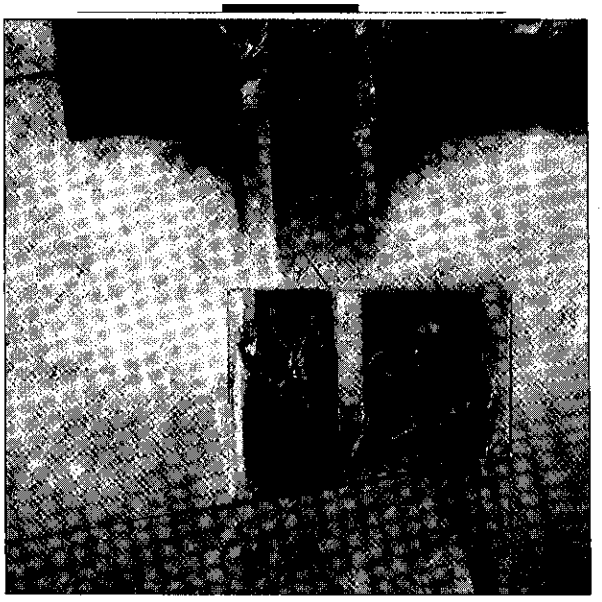
I.– EL DESEO

(CUADRO 1)

La verticalidad, la ligera insinuación piramidal, la base geométrica, profundamente roja, en la cual se apoya el cuerpo para levantarse a medias, la columna que se eleva, rodeada de nubes y coronada de tres árboles entre los cuales parece emprender el vuelo el segundo cuerpo, tal vez el mismo, atado y torcido, pero fuerte en su ímpetu de elevación componen una estructura simbólica profunda que remite a mitos antiguos y permanentes de la humanidad. Remite además a una identidad: yo, aquí, ahora, sensible a una necesidad fundamental, asumiendo una defensa del ser en el mundo. La pintura de Elda Di Malio se sumerge en lo simbólico de la existencia, en el inconsciente, a la vez individual y colectivo, para hacer surgir en su lenguaje privado, cálido e intenso, la angustia de la ruptura básica que deterioró la unidad del mundo: la ruptura entre Cielo y Tierra, cuerpo y alma, vida y muerte. Y, a partir de ello, la nostalgia/el deseo de su superación.

(CUADRO 2)

Toda identidad es un reconocimiento y una declaración. Reconocimiento de sí y declaración de una particular aprehensión del mundo. En el arte, la identidad es lenguaje, intensidad expresiva que se organiza en una imagen activa del mundo, bajo la presión de la necesidad personal y de la energía de una persona. El lenguaje selecciona posibilidades de expresión y estructuración de la experiencia que el artista tiene con respecto al potencial de representación artística. Querer delimitar una identidad artística desde el punto de vista de la observación externa no deja de ser una aproximación a su lenguaje, a partir de la comparación con otros lenguajes, colectivos y particulares. Es lo que la crítica suele hacer. Por otro lado, es difícil abstraerse, incluso para el crítico, de la condición de «lector» de la obra. Por tanto, la recrea en base no sólo a lo percibido sino también de la propia circunstancia cultural y personal, lo que implica la intervención de su mentalidad, sensibilidad y uso de códigos. Aún así, el encuentro con la pintura de Elda di Malio pone de manifiesto un consenso digno de resaltar.



Cuadro 2. Técnica mixta, 1991 (1.00 m. x 1.00 m.)

Venancio Shinki con Elda Di Malio, agosto de 1998.

(CUADRO 3)

En 1991, Elida Román descubría en su pintura una reflexión sobre la condición humana como esencia, sueños y circunstancia; captaba sentimientos de soledad y predestinación, un dolor contenido en el cual se insinúan los límites y letargos, pero donde también interviene la fuerza de la travesía, simbolizada por árboles, ríos, piedras y senderos, que implica al ser humano en su ambiente de vida y misterio. En 1994, Luis Eduardo Wuffarden destacaba como referentes principales la ensoñación y la memoria, que explicarían tanto la proliferación de arquetipos como la densidad simbólica de su pintura. La fragmentación del espacio, la intención reflexiva, el imperio del dualismo y de la bipolaridad serían características significativas para esta etapa de una obra que, además, pondría de manifiesto una evolución lineal ejemplar. En 1994, Antonio Cisneros escribía sobre la metáfora de la existencia o de la inexistencia humana que surgía del enigma de las figuras que se asoman y se ocultan, figuras surgidas del sueño de la humanidad para hablarnos de la vida, la muerte y la resurrección.

Hay una reflexión sobre la esencia de la condición humana: vida y muerte. Se apela a la memoria ancestral y los sueños, como espacio de acción de los temores y deseos, como escenario de las pasiones esenciales del ser. Se instalan arquetipos, símbolos y enigmas en el lenguaje plástico. He aquí una coherencia interpretativa que no deja de impresionar sobre todo porque no se limita a la realización propiamente dicha de la pintura (tipo de línea, textura, forma, color, composición) sino procede a una hipótesis sobre la intención propia de la obra, sobre su misma razón de ser. Llama la atención la dimensión en la cual se sitúa el consenso justamente porque es el territorio del encuentro de la imagen (obra de arte pero a la vez sentido o mensaje) con el otro ser humano, el público que se inmoviliza frente a la imagen ignota pero a la vez tan cercana, tan suya de repente. Por eso, provoca insistir en sus fuentes. Volvamos entonces a nuestro cuadro.

Lo hemos llamado imagen ignota. ¿Por qué? ¿Qué es una imagen ignota? Es una conexión de formas o colores que no corresponde a nada de

lo habitual de nuestra realidad exterior o sentimientos corrientes. Es una imagen que crea su propio modo de realidad y representa la necesidad del espíritu de vivir en ella. Es una imagen que simboliza la síntesis de lo desconocido, de lo anterior o ulterior a la existencia de uno, lo que lo circunda, que sus sentimientos o su pensamiento pueden captar y hacer suyo, a través de su imaginario y lenguaje (*Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot).

Hasta aquí parece claro. El cuadro no representa una realidad experimentada en nuestra existencia diaria pero, por otro lado, la realidad creada es coherente, armónica, autosuficiente y se comprende a través de sus analogías: las ataduras que afectan tanto la figura en elevación como los mismos árboles que se levantan por encima del horizonte, uniendo cielo y tierra; los dos personajes como dos secuencias de un mismo ser, el primero reflexivo, inmóvil, el segundo impetuoso, en posible movimiento, aunque impedido en su anhelo por las ataduras; la columna que abre un pasaje; el cielo que pesa y se cierra ante el ímpetu con una gran sombra. Estamos ante un deseo de elevación, que podría apoyarse en una falta, lo que supone una unidad perdida y añorada, en medio de los obstáculos.

Hay un mito que capta la angustia de la perdida o de la separación (angustia compartida por primitivos y modernos) y que emplea su fuerza de manera compensatoria: el eterno retorno.

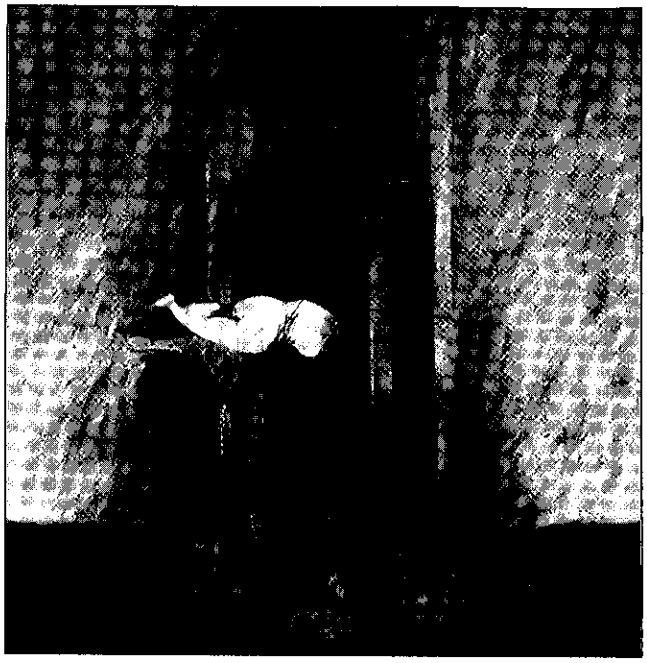
Al comienzo, refiere el mito (Mircea Eliade, *Mitos, sueños y misterios*), había una proximidad primordial entre el Cielo y la Tierra, había comunicación. Hubo una brutal separación, una ruptura: el ser humano sufrió una caída. Dejó de ser inmortal y espontáneo, dejó de poseer libertad y poderes, sufrió una mutación ontológica. Ahora

Cuadro 3.

se encuentra perdido y nostálgico por el recuerdo del «paraíso perdido», pero en sus sueños, en su memoria, trata de recuperar su condición primordial de parte integral de un todo armónico. Es así como emprende un viaje interior, un descenso hacia el centro, desde donde podría restaurar la comunicación entre Cielo y Tierra. Lo impulsa el deseo de recuperar el estado de libertad y felicidad de antes de la caída, la voluntad de superar la ruptura primordial. El viaje interior, que supone la salida del tiempo y la abolición de la historia, se constituye, sin embargo, bajo el signo de la ruptura: el cuerpo es inmóvil, concentrado, durmiente, ya que los sentidos se retiran de los objetos y se repliegan sobre ellos mismos pero el vuelo lo emprende sólo el alma, después de abandonar el cuerpo. Se configura así una insuperable ruptura alma–cuerpo.

(CUADRO 4)

En las imágenes que plasma esta aventura del espíritu intervienen varios símbolos. Está el símbolo de la comunicación entre el Cielo y la Tierra, que puede asumir las formas de árbol, liana, escalera, montaña para aludir al *axis mundi*, el eje del mundo. Está el cuerpo, durmiente, abandonado o protegido en espacios cerrados, cavernas o huecos, en espera extática, inmóvil. Está el vuelo, como regreso a los orígenes, regresión en el tiempo primordial. Está el Paraíso, rodeado por un círculo o un río de fuego, el fuego purificador que defiende el acceso. Está la iluminación del viaje, que permite ver lejos, a los confines de la tierra y descubrir las almas escondidas en extrañas regiones lejanas, apenas identificables, apenas comprensibles. Están las ventanas, agujeros de la tierra, que encierran viajes inte-



Cuadro 4. Técnica mixta, 1989 (1.00 m. x 1.00 m.)

riores y aluden a la posibilidad de penetración, puertas del mundo por donde pasan las almas. Está el muro, símbolo del límite y de la resistencia. Está la columna, como impulso ascendente y de autoafirmación. Está la pareja como tensión hacia la unión. Y, sobre todo, está el espacio, como región intermedia entre el cosmos y el caos, ámbito de todas las posibilidades, lugar de las formas y las construcciones.

Reconocemos algunos de los elementos que componen nuestro cuadro. Reconocemos también otros elementos que intervienen en la obra de Elda Di Malio. Comprendemos por qué una imagen creada por el imaginario del otro nos atañe directamente, a qué misterios que nosotros mismos encerramos está respondiendo. Intuimos además que estamos ante imágenes que superan la circunstancia del momento. Pero ello no significa que esta imagen u otras se hayan resuelto en una explicación que sólo apela al imaginario colectivo. Lo que hemos sacado a la vista es sólo aquella razón oculta del contacto entrañable (a veces inexplicable) que hacemos con una imagen artística.

Pero la pintura que estamos mirando es más: es una realidad que tiene vida propia, que habla por su existencia concreta, por el equilibrio de su composición y la calidez de sus colores. Los diferentes planos abren el camino hacia la percepción de una perturbadora ambigüedad: la falta de comunicación y la libertad coexisten y alimentan la lectura en igual medida. La composición axial – piramidal establece una autoridad de peso y dirección (centrada, de arriba para abajo) que se ve contradecida por el desprendimiento hacia arriba (similar al vuelo) de la columna coronada de árboles. La densidad del cielo entra en franca oposición con la tierra mucho más clara, salpicada de nubes. Es en este momento donde podemos recordar el sentimiento de la dualidad del cual hablaba Luis Eduardo Wuffarden. Los elementos plantean permanentes contradicciones, se organizan en efectos duales, sin contrarrestar en ningún momento la sensación de unidad y armonía propia de una ensoñación.

¿Estamos ante claves de la personalidad artística de Elda Di Malio? Tal vez. Lo que sí se puede afirmar es que estamos ante una realidad particular que vive en este cuadro, que ha incorporado trabajo, reflexión, imaginación y libertad. El arte depende, en última instancia, más de la ejecución que de la intención.

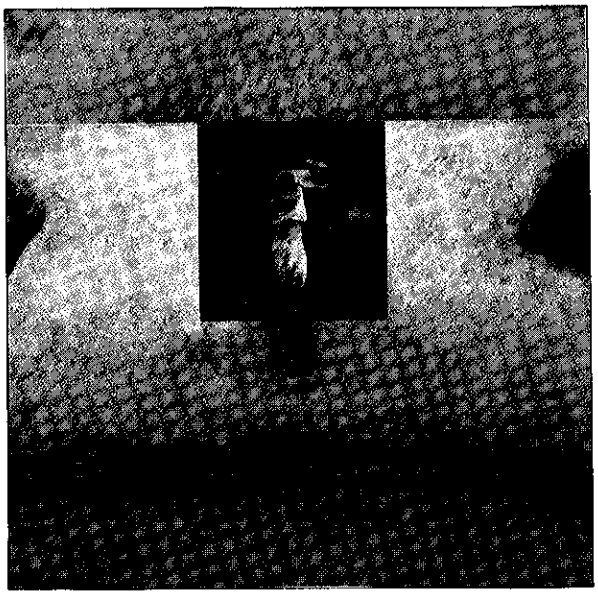
II.– EL PROYECTO

Recordemos otra observación de Luis Eduardo Wuffarden: la ejemplar evolución lineal de Elda Di Malio, que corresponde a la percepción de un proyecto propio de la obra. Añadiremos, en este sentido, que la obra de Elda Di Malio es autorretrato, escenario de fuerzas, valoración y metáfora del mundo, fuente de ambigüedades, ejercicio catártico y acción comunicativa. El proyecto incluye todos estos valores como partes de una obra cuyo eje es el placer (y la necesidad) de la creación.

(CUADRO 5)

Nos acercaremos al proyecto de una manera completamente diferente al enfoque del deseo percibido en un cuadro. Pensamos que el deseo es compartido y por ello lo abordamos desde la perspectiva del contacto con una obra determinada, poniendo a la vista razonamientos y referencias que surgen sólo en el diálogo con el público. Por otro lado, confirmamos a lo largo de las diferentes etapas de la obra la importancia de este deseo para el proyecto en su conjunto.

Nos acercaremos al proyecto siguiendo las huellas de la conversación con Elda Di Malio. Palabras e imágenes intentarán lo imposible, captar un destino artístico en un par de páginas.



Cuadro 5. Técnica mixta (1.30 m. x 1.30 m.)

Los años de formación son muy importantes para Elda. Son 12 años de búsquedas y experiencias, de independencia y determinación. Tal vez éste sea el punto de partida de la singularidad de su obra: su lenguaje no depende de épocas, corrientes, escuelas o estéticas, «consume» formas y modalidades de expresión artística como experiencias pero su obra tiene otra fuente que la adhesión a códigos o ideologías artísticas. Hay, sin embargo, tres espacios formativos que cumplieron con un papel significativo en sus inicios: la academia del Museo de Arte, la Asociación Artística y Cultural «Jueves», a la cual le tiene especial afecto, y la Escuela Nacional Superior de Bellas Arte de Lima. Entre sus profesores, tres maestros han intervenido en la configuración de una personalidad que aprendió a definirse como protagonista de sus reflexiones artísticas, estéticas y filosóficas: Leslie Lee, Herman Braun, Venancio Shinki.

1972: el último año en la Escuela de Bellas Artes es un año importante para la elaboración del lenguaje propio. Es un año de autoevaluación, de decisión y valor en emprender un camino diferente. Surgen así cuadros de formato grande, trabajados en texturas expansivas, con un blanco contaminado suavemente por brillos terrosos, rasgados por huellas dispersas que recorren el espacio y lo transforman en un mapa discreto o una red que envuelve el mundo. Abajo, apenas asomándose por encima del marco inferior del cuadro, reducidos y casi aplastados por el peso del espacio texturado, los personajes, generalmente dos, generalmente centrados, se ven como envueltos, o amarados. Por ratos parecen bultos, otras veces desarrollan tensiones angulares. Hay una cierta incomodidad en la existencia de estos personajes, casi eliminados del mundo, marginados al propio y al figurado, disminuidos ante lo indefinido/desconocido de la realidad. Sorprende desde esta primera etapa la contradicción creada entre la descompensación en la relación figura–espacio (generadora de tensiones, incluso de conflictos) y el envolvimiento del blanco, síntesis simbólica del deseo de elevación. Se insinúa el conflicto individuo–mundo, la condición restrictiva del ser (atado, marginado, pero aún así centro y principio de la posible reivindicación) y la posibilidad del anhelo de superación.

(IMAGEN 6)

Hay un sueño detrás de estas primeras visiones. Un sueño con pescadores, peces y redes que envuelven, que provocó en estado consciente una compleja y refinada exploración del valor de la red: la red que contiene, que envuelve, que encierra un mundo de vida, que ata, que deja huellas. Estas posibilidades que vemos plasmadas en los espacios texturados blancos de la primera etapa, se asimilan a los muros de la siguiente etapa. Muros texturados, que se extienden de extremo a extremo, en paisajes remotos, simplificados, blancos. Muros en que se abren ventanas desde las cuales miran inmóviles figuras estáticas, abultadas, parecidas en su espera congelada y lo indefinido del contorno. Desaparecen las ataduras y los personajes se instalan en estos agujeros como en el umbral que separa dos mundos. Su espera es misteriosa, como misteriosa es su visión. En realidad, están mirándonos, sin moverse: ¿estarán mirando la realidad? Si es así, se alejaron, optaron por un distanciamiento, tal vez antes de voltearse hacia la profundidad de la ventana como hacia un camino que han de recorrer. El muro que separa los dos mundos encierra más misterios en el camino hacia adentro que en el espacio vasto que lo precede y que no deja de recordar las amplias texturas blancas que pesan sobre los personajes iniciales.

Las figuras se ven solitarias, quizás abandonadas, pero, una vez más, no inspiran un sentimiento trágico. Hay armonía en la espera, hay solidez, hay un encanto de lo inmóvil. Todo parece estar en su lugar. Es una espera aceptada, tal vez deseada, tal vez necesaria. Hay cierto placer en la soledad. La composición horizontal prolonga al infinito el límite y sus habitantes.

En una tercera etapa, la línea se vuelve tensa. Traza en el espacio rupturas, segmentaciones. Lo horizontal de la composición deja lugar a ángulos que delimitan apenas espacios que encierran/protegen/oprimen a los personajes. La geografía se rompe, los fragmentos componen un orden desconocido hecho de ritmos mas no de estructuras. Las figuras aparecen por separado o en parejas, con contornos a menudo incompletos, de pie o echados, a veces amarrados. Hay una reposición de lo anterior, la inmovilidad, las ligaduras, el espacio mínimo contrapuesto al espacio máximo, el límite. Tal vez lo que prevalece es la

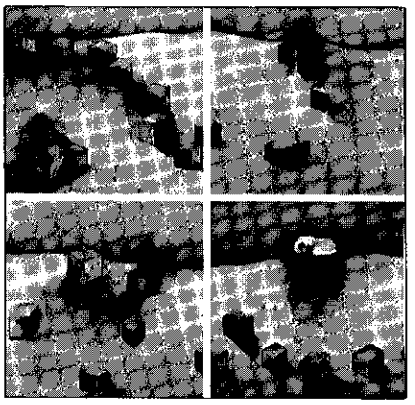
Imagen 6. Perfil de Elda Di Malio.

sensación de límite debido a la inestabilidad del espacio matriz y de la figura, una inestabilidad que acusa la vocación del cambio o del movimiento. Aparece también un elemento nuevo, el árbol. El deseo se ha hecho presente.

El árbol es una constante en la cuarta etapa a la cual pertenece el cuadro visto al inicio. Con el árbol, el deseo crece y asimila al personaje en su ascensión. En algunos cuadros reaparecen las ventanas y las ataduras, las asimetrías y las tensiones. Los personajes no siempre hacen una opción tan clara como la que ya hemos visto. En uno de estos cuadros, el personaje mira por la ventana que comparte con el árbol, hacia abajo. El espacio superior, oscuro, no es el cielo, como podría pensarse, sino el marco de otra abertura. Podríamos imaginar que el muro es infinito, así las aberturas: es además un muro que incorpora cuerpos y árboles en igual medida. La misma sensación de vértigo habita en otro cuadro, donde los árboles forman una incierta columna en la cual el color tierra se vuelve más denso, compartiendo intensidad y matices con el cielo con el cual establece un vínculo. Sin embargo, no se libera de ataduras y por encima flota una sombra similar a la consistencia cromática de la tierra. Libre sube, siguiendo la verticalidad de la columna, una pareja de durmientes, luz y sombra, cara a cara pero de espalda a nosotros. El deseo, el olvido o desprendimiento de sí, la sombra, las ataduras, el pozo–columna, la ascensión: un mundo confuso, donde perdura el deseo en medio de lo adverso y ambiguo.

(CUADRO 7)

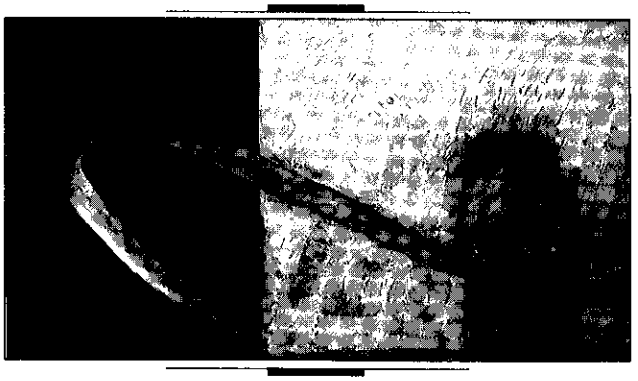
Una quinta etapa introduce la geometría del cubo. Fragmentos perfectos de un mundo o de un muro que ha dejado de ser, al cual el personaje se aferra para un simulacro de construcción. Las huellas de la deconstrucción se juntan a veces con la necesidad de la atadura: donde la ruptura o la separación advierte sobre lo precario del conjunto.



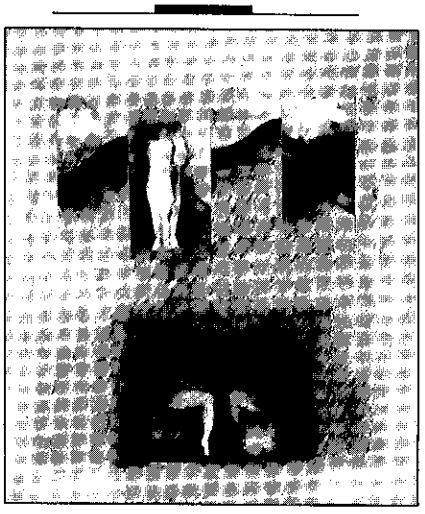
Cuadro 7. Técnica mixta.

(CUADRO 8)

Las figuras solitarias o en pareja están encerradas en espacios que se definen por su regularidad geométrica y que redistribuyen el espacio indefinido del fondo tierra. El color rojo interviene tanto para identificar los cubos como las líneas ondulantes o paralelas que acercan o magnifican el fragmento de vínculo/atadura/río de fuego/fuerza vital.



Cuadro 8. Técnica mixta (1.20 m. x 2.10 m.)



Cuadro 9. (1.50 m. x 1.30 m.)

(CUADRO 9)

La sexta etapa ubica a los personajes en un centro en el cual el cuerpo y el cosmos parecen coincidir. Un centro que envuelve como en una matriz protectora a una figura que sigue atada o envuelta o simplemente indefinida en su contorno. Un centro donde parece ocurrir un inicio, un desarrollo, tal vez el renacer.

Cuadro 10. Dibujo sobre tela. Tinta y carbón (2.00 m. x 1.50 m.)

(CUADRO 10)

Después de hacer explotar su mundo y aferrarse a sus fragmentos, el sueño de la ascensión se cumple, pero de otra manera. No es el vuelo, no es la columna escalera que lleva al cielo y restablece la unidad perdida, sino la comprensión del ciclo, de lo temporal, la aceptación de los límites a partir de una comprensión diferente. La dualidad de la presencia de los personajes vuelve aún más explícita la situación: hay una espera del otro, del renacer, un compartir y una relajación, un abandono en la caverna núcleo que esta vez asume, junto con la forma del cuadrado, de satisfacción de lo racional, de lo comprendido. El árbol crece encima, nutriéndose del núcleo de vida, defendido en su racionalidad y por primera vez el cielo se vuelve luminoso y la tierra oscura, las hojas de los árboles se dejan ver y las ataduras mantienen los árboles en una columna sólida y masiva, que se levanta como eje del mundo. La vida engendra vida pasando por la muerte. Los personajes, reflexivos, se miran y se esperan.

(CUADRO 11)

Todas estas pinturas se han visto en exposiciones, 13 individuales y más de 90 colectivas, en el Perú y el extranjero, son parte de un destino y de una historia. ¿Y ahora? ¿Los cuadros del taller? ¿El futuro? Debemos esperar hasta el próximo encuentro de Elda Di Malio con su público. La crónica no puede adelantarse.

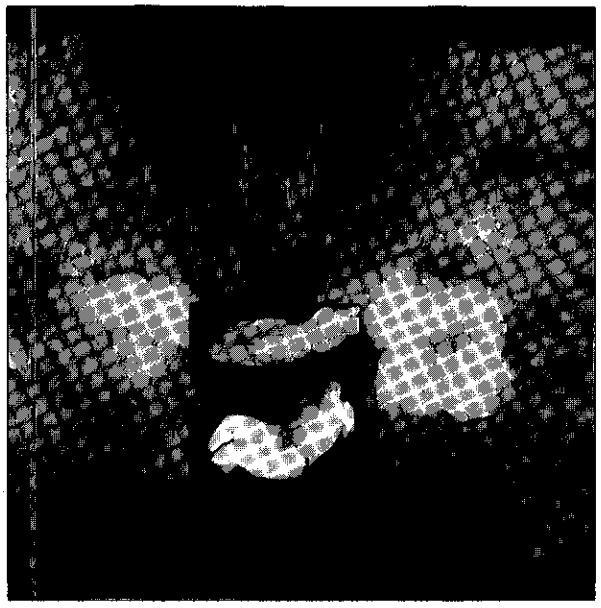
Cuadro 11. Dibujo sobre tela. Tinta y carbón (2.00 m. x 1.50 m.)

III.- EL LENGUAJE

La pintura de Elda Di Malio es lenguaje en expansión, creciendo a través de los cuadros: un universo de formas donde se multiplican los sentidos y se instala una geografía interior que llega a constituir un mundo enfáticamente significante. La obra no se deja encasillar y el proyecto artístico no es una construcción elaborada sobre las bases de un planteamiento existencial. Comparte con la humanidad sueños y mitos, angustias y anhelos pero cada obra es un mundo en sí. En conjunto, componen un mapa laberíntico de versiones sobre la condición humana, en torno al sentimiento de vida y muerte, de integración y separación. Su misterio perturba, el secreto provoca, las formas y su disposición suscitan emociones, antiguos recuerdos y percepciones ocultas en la memoria. Predispone a un regreso al origen del pensamiento de sí como ser en el mundo, reforzando anhelos y dando fe de la persistencia de lo humano.

(CUADRO 12)

Pero el placer inmediato surge del misterioso orden de los elementos, de la percepción de la distribución en un espacio que es materia, marco y extensión, donde el desplazamiento de perspectivas conduce a una comprensión tentativa de un viaje del deseo que termina siendo exploración de sí a la vez que exploración de la condición humana. Los colores de tierra, la intervención enérgica del rojo, ponen bajo el signo de lo terrestre una búsqueda que por ratos pretende evadirlo. La decisión de la exploración hace reincidir en la composición axial, remitiendo permanentemente al eje del mundo a partir del cual se construye el mundo interno.

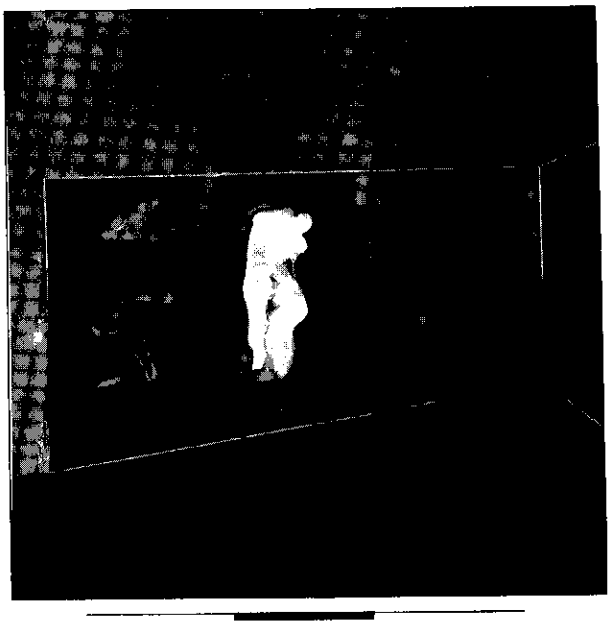


Cuadro 12. Acrílico y óleo sobre tela. (1.50 m. x 1.80 m.)

(CUADRO 13)

Las sombras y las formas envolventes, de mayor o menor consistencia crean protecciones y encierran al mismo tiempo o impiden la visión. Los planos sobrepuestos liberan posibilidades mientras que la intervención de la composición horizontal o vertical extiende las formas y con ellas los parámetros del mundo creado más allá de los marcos.

El público se implica en el viaje y re-produce el tejido de sentidos, se apropia de los elementos y los integra en su propia lectura como sistemas de signos. La obra se hace cuando el público la percibe a través de sus emociones y se profundiza, multiplicando vertiginosamente sus niveles, cuando la pone en relación con otras lecturas a través de su propio imaginario. Por otro lado, si el público observa cierto código o ciertos símbolos es debido a que existe de antemano un sistema de códigos o un sistema simbólico en que dicha interpretación se enmarca. Finalmente ninguna explicación puede ser anárquica si se parte de la imagen y se desprende de la imagen misma.



Cuadro 13.

(CUADRO 14)

Cuadro 14. Acrílico y óleo sobre tela. (1.30 m. x 1.50 m.)

Hacedora de un universo ideal que traduce emociones en formas pictóricas Elda Di Malio libera energías en el retorno mágico a las fuentes primarias, a los orígenes de creación del universo, a los comienzos del hombre. Los paisajes interiores cuestionan el entorno espiritual en que transcurre la vida. Configuran un espacio denso, en que la línea asume el establecimiento del sistema–forma, mientras que el contraste y las tensiones intensifican la expresión de lo emocional. Pero el color es el acto de complicidad con el público que valoriza plenamente los criterios subjetivos del acto de lectura. Los colores cálidos traducen la fuerza de lo natural y definen el espacio físico habitado por la figura como paisaje mental, cultural, evocador de experiencias existenciales. Los contrastes armónicos crean un espacio metafísico de utopía donde los volúmenes se interpelan. Cada plano se conecta en una cohesión discursiva cuyos recursos plásticos apelan a las esencias, a lo oculto, a la trascendencia de los contenidos humanos y filosóficos. La elección expresiva apoya la extensión de lo imaginario individual con la intensidad de la imagen y la fascinación de la metáfora. El arte se centra así en sus motivos internos, «trabaja desde el interior». Ocurre una precipitación de la materia en el imaginario, una fuga dentro de sí. La obra se revela como microcosmos que encuentra el placer en su propia exhibición, como una aventura que conduce y regresa al lugar de la obra, que atraviesan campos de múltiples referencias y funda un territorio mágico. Poesía, fantasía, misterio, símbolos y metáforas en una superficie que explora efectos sensoriales y mentales que responden a imágenes metafísicas: la pintura de Elda Di Malio es una pintura abierta, basada en instinto e imaginación.

Óscar Araujo León

EL SEÑOR DE SIPÁN: FUNDAMENTOS DE NUESTRA CULTURA

El Señor de Sipán
representa para su nación lo que el Inca
para el Tawantinsuyo, y, en otro contexto, lo que
fue el faraón en el antiguo Egipto.
Por primera vez se ha encontrado la clave
para desenterrar el pasado, la llave que permitirá
ingresar en el conocimiento de la cultura Moche.
Por primera vez se descubre científicamente la tumba de
un personaje importante del antiguo Perú, que aporta
conocimientos sobre la organización social,
el sistema político y el pensamiento
religioso de los Moche.

El importante hallazgo arqueológico se realizó en 1987. Las ruinas, conocidas como Complejo Arquitectónico de Sipán, están ubicadas en el caserío de «Huaca Rajada», Zaña, anexo Sipán, Chiclayo, Lambayeque, en la Región Nor-Oriental del Marañón. Zona de vasto verdor que transforma el inmenso desierto longitudinal. El valle está sembrado de promontorios de curiosa forma, muchos de ellos tal vez obra del milenario hombre de Moche.

En virtud del magno descubrimiento, el Perú se volvió el centro de atracción de prestigiosas fundaciones internacionales como la Smithsonian Institution, National Geographic Society y el Museo Central de Mainz de Alemania.

No es muy rica la investigación arqueológica sobre el período Intermedio Temprano (de los Desarrollos Regionales Tempranos) en la costa norperuana. El proyecto de Sipán es un importante aporte, porque este descubrimiento funerario tiene una posición fundamental en la solución de enigmas científicos de la cultura Moche.

El Señor de Sipán no sólo comportó el hallazgo de hermosas piezas auríferas y argentíferas, sino permitió reconstruir una época y un personaje que simboliza nuestra identidad.

La cultura Moche se ubica en la época del Período Intermedio Temprano, pero debido a la existencia de distintas periodificaciones, también se la sitúa en la época de los Maestros Artesanos o de Desarrollos Regionales. Se expandió desde el río Jequetepeque hasta el valle de Nepeña. Los centros de mayor florecimiento fueron los valles de Pacasmayo, Chicama, Virú y sobre todo Moche (que le da nombre), va desde el 100 d.C. hasta el 800 d.C. Vencieron al desierto, erigieron una civilización basada en la irrigación artificial de los valles. A través de canales lograron irrigar extensiones de tierras no superadas hasta hoy. Sus monumentos perfectos constituyen prueba de organización desarrollada. Conocieron casi todas las técnicas de la metalurgia, fueron hábiles comerciantes. Su cerámica realista y expresionista es reconocida hasta hoy.

Sipán albergaba cerca de 15 mil habitantes entre alfareros, orfebres, tejedores y constructores cuya situación superó a la de los casi 100 mil agricultores de los alrededores. El Señor de Sipán, soberano étnico que gobernó el Valle Medio de Lambayeque entre los siglos II a III d.C. (250 aprox.), tenía poder militar, religioso y civil. Desde el Complejo Arqueológico dominaba el mar y los cerros, el desierto y el valle, la luna, la vida. El descubrimiento y registro de las tumbas Moche, tardaron seis meses. No bien se veía un mínimo detalle del entierro, se reemplazaba la brocha y el raspador por finos pinceles para limpiar los restos; los dibujantes iban registrándolas en láminas de tamaño natural. Luego se fotografiaban y filmaba los hallazgos.

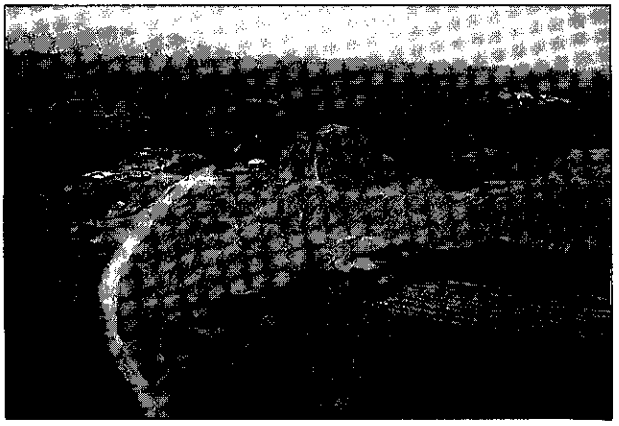
Con la cultura Moche aparece la influyente casta militar. Sobresale el *siequich* (máximo monarca de un valle mochica), seguido por los *alaec* (reyezuelos subordinados).

El Señor de Sipán fue un alto dignatario (*siec* en el extinto idioma mochica). Vivió hace 1,700 años (250 d.C.). Constituía la más alta autoridad política, militar y religiosa. Poseía un tocado compuesto de una lámina de oro como diadema en forma de media luna unida a un gorro cónico (formado por cañitas que constituían el armazón, acolchadas con algodón y revestidas de tela), y flanqueado por un penacho de finas plumas. Detrás del gorro o casco sobresale el cubrenuca.

Tenía unas orejeras de oro y turquesa con piezas miniaturizadas desmontables que representaban probablemente al mismo Señor de Sipán flanqueado por su guardia personal; también representaba venados y al pato pico de cuchara hoy desaparecido. De las fosas nasales pendía una magnífica nariguera. Llevaba un collar representando 10 maníes de oro y 10 de plata (símbolo de la dualidad Mochica del bien y el mal, el día y la noche, la vida y la muerte). Llevaba una camisa de algodón con formas geométricas. Los brazaletes confeccionados con oro y pequeñas cuentas de chaquira turquesa. Del cinto colgaban sonajas, cuyo sonido, al caminar confería solemnidad al personaje; y un protector bajo la cintura con forma de media luna o tumi. Un cuchillo y unas sandalias de cobre culminaban su egregio atuendo, aparte de un cetro que remataba en una pirámide trunca invertida de oro puro, y mentoneras.

Los miembros de la casta sacerdotal formaban un grupo aparte. Se los ve con largas túnicas, sandalias de fibra y tocado que terminaba en un tumi. Lucían la cabeza de zorro (animal que conoce los arcanos y es amigo de la luna a la que aúlla en la soledad de la noche). El pueblo los respeta, viven en los templos piramidales, adorando a una deidad con colmillos de felino que Rafael Larco Hoyle denominaba «Al-Apaec», el hacedor y temible decapitador que demandaba sacrificios humanos. Sacerdotes y guerreros, eran, además, eximios cirujanos.

El hombre del pueblo era pescador o agricultor. Mayormente vestía taparrabo y su cabeza estaba cubierta por un casco de madera. Las mujeres llevaban una falda que les llegaba a los tobillos, aunque también usaban el *anaco* o camisa larga.



Vista de las dos construcciones piramidales.

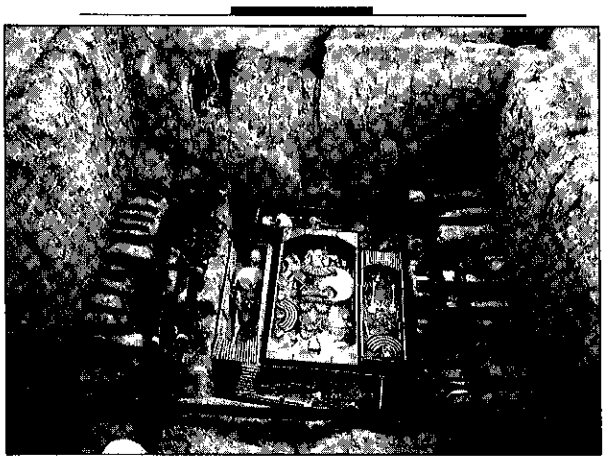
Los mochicas desarrollaron un magnífico sistema de comunicaciones que fue imitado por los incas tiempo después. El mensajero fue la piedra angular del sistema, quien portaba bolsas con pallares (posible sistema de escritura oculta conocida sólo por los sacerdotes y la nobleza).

La cultura Moche estuvo vinculada al mar. Hábiles pescadores, salían en sus «caballitos de totora» y en sus embarcaciones mayores, donde navegaban varios hombres. En las naves guerreras navegaban contingentes de tres o más soldados. Viajaron por remotas costas. Por eso en la tumba del Señor de Sipán, se han hallado conchas de *spondylus* traídas desde el golfo de Guayaquil (Ecuador), cotizadas en los rituales del Perú antiguo.

El Señor de Sipán dominaba un territorio gracias a un poder militar cimentado. La cultura Moche fue guerrera.

La vestimenta, las armas y el grupo de los dos bandos, son muchas veces iguales como si las luchas se desarrollaran entre miembros de la cultura Moche; aunque la mayoría de veces guerrearon con otros pueblos.

El Señor de Sipán, como los demás *siec,* enviaba con frecuencia contingentes bélicos a reinos y señoríos vecinos para ampliar territorios y obtener prisioneros destinados a diversas labores.



Réplica de sarcófago real del Señor de Sipán.

El arma de ataque principal que todo guerrero mochica cargaba a la lid era la contundente porra con mango angular. Eficaces armas de distancia eran la honda y el dardo arrojados con un propulsor (estólica). Se protegían con escudos redondos o cuadrangulares y cascos acolchados.

En la pelea cuerpo a cuerpo apresaban al rival y lo despojaban de sus armas, vestidura y equipo. Desnudos, y bajo el ardiente calor, las víctimas eran conducidas con el cuello amarado con una soga y las manos atadas a la espalda en victoriosa marcha a la nación vencedora. Muchos prisioneros comparecieron ante el Señor de Sipán. Unos serían destinados al sacrificio en la cima de las pirámides en honor de las divinidades. Otros irían a trabajar como esclavos en las islas para extraer el guano, que se utilizaba en la agricultura; o serían destinados a la servidumbre del Señor.

El principal deporte de la elite moche era la caza de venados, mediante la técnica del chaco. Establecían un cerco alrededor del área en donde habían venados viejos y enfermos. Los sirvientes cuidaban de la solidez del cerco y arreaban a los animales hasta el *siec* para que les diera caza.

Las casas estaban construidas con el fin de solucionar los problemas causados por el clima de la zona, como el intenso sol, el viento húmedo de las tardes y las radiaciones de la atmósfera norcosteña.

El arqueólogo Enrique Guzmán García asegura que en las riberas la flora más idónea para las construcciones era la caña brava, el pájaro bobo, cortaderas, carricillos, etc. En las laderas calientes y secas crecen el duro algarrobo, espinos y zapotes. En los pantanos hay juncos y totoras. Usaban también arcilla para la construcción. Los antiguos mochicas respondieron a las características del clima con admirable razonamiento, simpleza y precaución, y utilizaban materiales que no abundaban y eran algo precarios. Los materiales y las formas arquitectónicas fueron usados en armonía con el medio, consiguiendo viviendas funcionales y confortables. Por sus materiales precarios estas viviendas no han sobrevivido, aunque funcionaron a la perfección en su época.

Las viviendas están orientadas diagonalmente, de espaldas a los vientos húmedos que soplan del sureste por el mar, es decir, con el ingreso principal hacia el norte. Los mochicas presentaban diversas formas de urbanización: en el valle, las viviendas se agolpaban longitudinalmente, y en las zonas áridas planas se conglomeraban en torno a patios.

La elite poseía viviendas con varias estancias y planos. Las celosías brindaban ventilación y frescor. El vestíbulo estaba orientado siempre hacia el norte, evitando los vientos húmedos del sureste, sin estorbar el flujo de aire. Su uso se destina a actividades de grupo como tejer redes, salar pescado, sombrear la jora para la chicha, secar ají, molle y recibir visitas. El umbral se emplea si la casa está a ras de suelo; evita que penetren alimañas y

animales, y que el viento y arena ingresen de noche, también protege de las inundaciones periódicas. Los muros son de quincha, caña, totora, amarradas con cuerdas y enlucidas con gruesas capas de barro y arena fina.

La tumba del Señor de Sipán

Los antiguos peruanos creyeron en diversas divinidades. El Sol y la Luna eran dioses principales. Creían que existía un lugar donde residían dichos dioses. Al morir iban a reunirse con los dioses y llevaban su cerámica doméstica (con restos y alimentos: chicha, maíz, carne de llama, etc.), cerámica ceremonial (como ofrenda para sus dioses), y estaban enterrados de una forma y posición especial. Llevaban alimentos pues creían que en la otra vida los iban a necesitar.

En los entierros de la elite, como el del Señor de Sipán, además de lo mencionado deberían ir acompañados en mayor cantidad de personas. El personaje principal iba al centro, suficientemente diferenciada la clase social, hasta por la dimensión y calidad del ataúd, que era de madera de caña con abrasaderas de cobre (desconocían los clavos). Los otros cuatro personajes que lo rodean, dispuestos en dirección de los cuatro puntos cardinales, están enterrados en ataúdes más chicos de caña brava unidas con fibras vegetales. Aparte de éstos habían otros entierros, que carecían de cajón.

Ornamento simbólico.

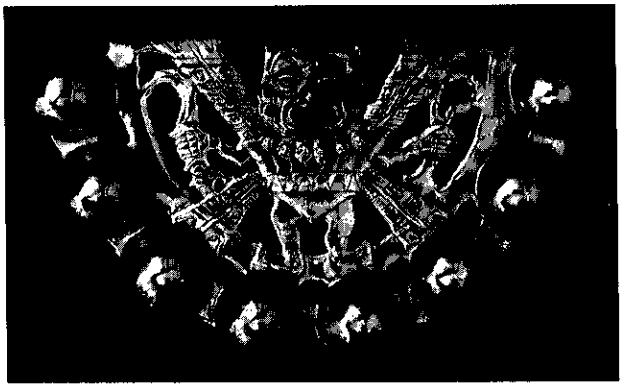
El Señor está orientado con la testa al sur. En el lado derecho (al este) del Señor de Sipán está el entierro de un guerrero, que era el encargado de cuidar al Señor en su viaje a la morada eterna. En el lado izquierdo (al oeste) el Señor de Sipán tiene un personaje posiblemente administrativo o tal vez su fiel sirviente que, junto a su pierna izquierda, tiene un perro que puede ser el valioso sabueso del Señor en sus cacerías rituales. A los pies del mencionado gobernante (al norte) se encuentra el entierro de una mujer de 18 a 21 años. Y al sur se encuentra otra mujer. Sobre ésta existía otra mujer; éstas eran concubinas.

El Señor de Sipán yacía también con esta sugerente orientación, como si el eje de su cuerpo equilibrara las fuerzas representadas: la vida y la muerte, el Sol y la Luna, el naciente y el poniente.

Las ofrendas que ostenta el Señor de Sipán son diversas. Tiene dos protectores coxales, uno de oro y otro de plata. Sobre el pecho posee un collar formado por frutos de maní, 10 son de oro y 10 son de plata. El oro está al lado derecho, orientado hacia el este; y la plata al lado izquierdo, orientada hacia el oeste. Esto representa la dualidad moche (el bien y el mal, lo puro y lo impuro, el día y la noche).

Su cinturón tiene unas sonajeras de oro o chalchachas. En la mano derecha sostiene un cetro ceremonial cuya empuñadura es de plata y la parte superior remata en una pirámide trunca invertida de oro laminado con cinco caras, con representaciones de escenas de

guerra en repujado. Debajo del cuerpo surgía en todo su esplendor la gran diadema semilunar de oro. Se trata de una hoja de 62 centímetros de ancho por 42 de alto que hasta entonces sólo aparecía en la iconografía moche, relacionada con los personajes de la más alta investidura que acaparan honores y ofrendas.



Sonajero trabajado en oro laminado, repujado y calado por ambas caras.

De igual forma se han encontrado once pectorales dispuestos sucesivamente sobre el pecho, las piernas y debajo del esqueleto. También se han encontrado conchas de *spondylus* rojas, blancas y anaranjadas.

Otros objetos que tiene el Señor de Sipán sobre la cabeza son los protectores de ojo, el protector de la nariz, una mentonera o protector de mentón, narigueras de oro y tres pares de orejeras. Las dos orejeras inferiores representan a venados; las dos intermedias a un pato pico de cuchara ya en extinción; y las superiores, al mismo Señor de Sipán con dos guerreros escoltándolo. Estas orejeras están hechas en turquesa y oro. Todo esto constituye el ajuar funerario del Señor de Sipán.

El Señor de Sipán muere a la edad aproximada de 35 a 40 años. En los estudios osteológicos realizados se evidencia que murió víctima de la artritis debido al escaso movimiento que hacía y al poco ejercicio físico que realizaba, ya que debido a su alta investidura siempre era transportado por sus súbditos en andas a donde él quisiese. La artritis se le formó por unas callosidades que aparecieron en los huesos y que, al hacer el menor movimiento, rozaban, ocasionándole terribles dolores.

Una vez dispuesto el entierro, se puso 17 vigas de algarrobo cubriendo toda la tumba funeraria que tenía cinco metros por lado. Y sobre estas vigas se colocó un guardián o soldado mochica ubicado al suroeste de la tumba y cuyos brazos amputados simbolizarían la obligación de permanecer para siempre en su puesto de vigilancia.

Es importante considerar el trabajo científico, acucioso y profesional del arqueólogo Walter Alva, director del Museo Arqueológico Regional Brunning de Lambayeque, y su equipo; los trabajos de restauración de los técnicos alemanes del Museo Central Romano Germánico de Mainz y de los restauradores peruanos que han sido capacitados en Alemania.

Glosario:

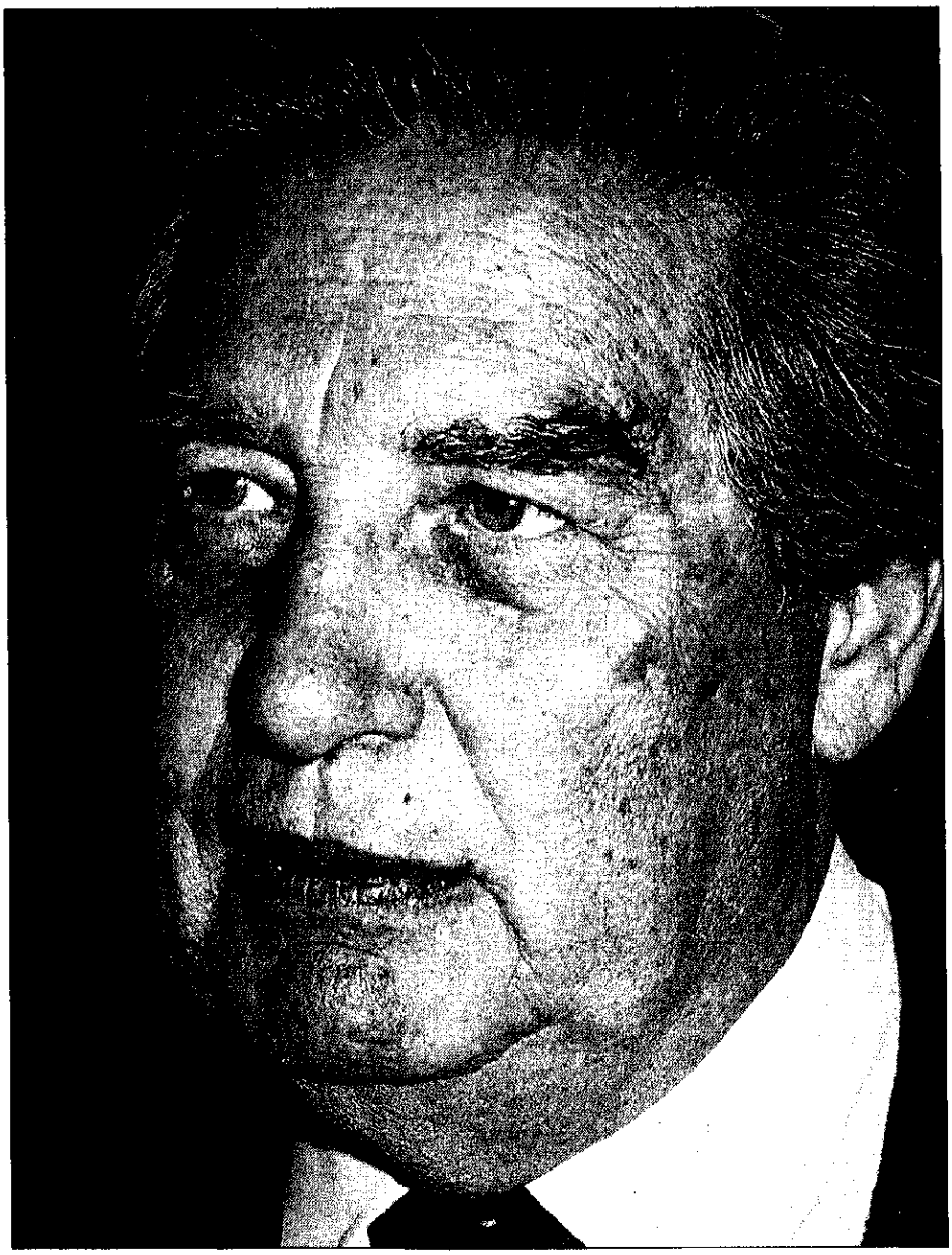
AI-APAEC	: Dios mochica. También conocido como «el degollador» o «el decapitador», debido a la forma que es representado.
ANACO	: Camisa larga que usaban las mujeres y que les llegaba hasta los tobillos.
CHACO	: Técnica de caza practicada por los Moche. Consistía en cercar un territorio pródigo de venados, arreándolos hasta donde se encontraba el *siec*-Señor para que los cazara con lanzas y dardos de estólica.
ESTÓLICA	: Propulsor. Arma con que se arroja el dardo.
PALLAR	: Rafael Larco Hoyle sostiene que en el Perú antiguo existió una forma de escritura sobre pallares (*phaseolus lunatus*) que estaría a cargo de sacerdotes y altos dignatarios.
SIEC	: Señor, en el fenecido idioma mochica.

EDUARDO ORREGO ACUÑA

OCTAVIO PAZ Y EL PERÚ

Durante toda su vida, Octavio Paz estuvo en una búsqueda constante. La emprende como poeta y pensador mexicano, y al mismo tiempo universal. Paz –heredero de la tradición occidental–, se pregunta y preocupa por el vínculo de México con el mundo moderno, por el lugar que su país ocupa en la historia mundial y en particular, en la historia de Occidente, tras la Conquista. La cuestión de la identidad comprende parte substancial de sus inquisiciones y creaciones. El tratar de explicar las características de la realidad mexicana, lo lleva no sólo a internarse en la psicología de su gente, sino a hacer comparaciones con otros países, para resaltar similitudes y diferencias.

Las hace con los Estados Unidos, el vecino del Norte –país al que Paz va desde niño, pues su padre tiene que salir de México, debido a los sucesos políticos de la revolución mexicana– pero también con España, la antigua metrópoli, y con América Latina en su conjunto, Hispanoamérica ante todo. Conocedor del papel protagónico que México ha jugado en América Latina, debido entre otras cosas a su geografía, y su frontera con los Estados Unidos (México es «una frontera entre pueblos y civilizaciones»), Paz se pregunta por el rol de México en el hemisferio occidental [PAZ, 1991: 3-4].



Octavio Paz (1914 – 1998)

I.– Introducción

Se adentra para ello en la historia de su país para hacer lo propio(aunque de manera más general) con la historia de Hispanoamérica, entendiéndola como una realidad cultural con una historia e intereses en común. Es en este contexto que Paz toca al Perú en sus reflexiones históricas. En una entrevista que le hiciera el periodista mexicano Julio Scheerer, Paz es explícito en decir lo que piensa de la historia del Perú en comparación con la historia de México:

«Por su historia, por su cultura e incluso por su situación geográfica, México presenta indudables diferencias con el resto de las repúblicas de América Latina. El país que podría parecerse más al nuestro es Perú: dos altas civilizaciones prehispánicas y sobre sus restos, dos ricos virreinatos. No obstante, hay diferencias muy profundas entre las dos civilizaciones indígenas. La más notable es la relativa homogeneidad cultural del mundo inca frente al universo mesoamericano, lleno de contrastes y oposiciones, pluralidad de lenguas y de naciones en perpetua guerra. Otra dife-

rencia capital: en México, durante el período novohispano, las élites criollas, desde fines del siglo XVII hasta el XVIII, o sea, de Sigüenza y Góngora a Clavíjero, estudiaron el pasado precolombino y se esforzaron por rescatarlo e integrarlo a la nueva nación. En la historia peruana no hubo un movimiento espiritual comparable. La gran excepción sería la del Inca Garcilaso de la Vega, un caso aislado y que pertenece al XVI. La guerra de Independencia de México tuvo características que la separan de las del resto de América, lo mismo por su ideología, llena de resabios neoescolásticos, que por la participación activa de campesinos indígenas sin tierra, verdaderos siervos de la gleba. En Perú la independencia no fue el resultado de un movimiento nacional. Vino de fuera. La independencia peruana debe verse como la consecuencia, en primer término, de la desmembración del imperio español y enseguida, de las guerras civiles entre las oligarquías criollas. En fin, la diferencia esencial: La Revolución mexicana reconcilió a México consigo mismo y con su pasado; en cambio, Perú sigue siendo un país cultural e históricamente escindido. Las diferencias con los otros países latinoamericanos son aun más tajantes» [PAZ, 1994g: 244-245].

En suma, en el Perú –según Paz– no hubo ni revolución de independencia estrictamente nacional ni el equivalente a una revolución mexicana.

Por medio de este análisis crítico, el Nobel mexicano expresa una opinión importante sobre nuestro país y de una forma tal vez no tan evidente sobre el espíritu de los peruanos. Paz reconoce las similitudes de los pasados peruano y mexicano, incluso la riqueza y mayor homogeneidad del pasado inca en relación con el mexicano –idea que nos hace pensar en el historiador inglés Arnold Toynbee, cuando habla de una civilización andina con el Estado universal inca frente a la doble realidad azteca/mexica y maya en Mesoamérica–, pero recalca la diferente actitud de los mexicanos con relación a integrar el pasado prehispánico o precortesiano con la nueva cultura que se moldea a partir de la conquista. El Perú, el país más parecido a México, el hermano menor en cierta forma, terminó siendo «el caso antitético a México» [PAZ, 1994g: 176; consúltese TOYNBEE, 1981: t. 3, cuadro V].

Pero las reflexiones de Paz sobre nuestra historia por más aciertos que puedan tener son escasas y circunstanciales. Paz reconoce en una entrevista con un reconocido periodista peruano que no conoce bien el Perú [BARNECHEA, 1997: 217]. Sus aisladas referencias al Perú aparecen ante todo a raíz de que el poeta mexicano se interesa por la obra y el aporte de ciertos escritores peruanos a las letras hispánicas, ya sea que los ha leído o bien que los ha llegado a conocer. Es la literatura la que lo lleva a la historia. Paz llega a conocer, a lo largo de su vida, a varios notables exponentes de la intelectualidad peruana en Europa o en México, ya que el Nobel mexicano –como nos confirma Blanca Varela– nunca vino al Perú [Estas informaciones provienen de una entrevista con Blanca Varela efectuada el día 10-6-98]. Comparte con ellos afanes, aspiraciones e ideales que pueden ser la justicia social, la búsqueda de la identidad latinoamericana, el interés por la vanguardia, por el surrealismo, por ejemplo, o la lucha por los principios democráticos y las libertades. En orden cronológico vienen entre los más sobresalientes creadores: César Vallejo, César Moro, luego Emilio Adolfo Westphalen, los escritores y artistas del 50, Blanca Varela, Fernando de Szyszlo, Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y en épocas más recientes Mario Vargas Llosa. Asimismo están los contactos con críticos literarios peruanos como José Miguel Oviedo y Julio Ortega. La conexión que existe entre Paz y el Perú es indirecta y ante todo de orientación literaria y artística; se da a través de los peruanos que Paz llega a tratar.

Queremos, a continuación, profundizar un poco su relación con aquellas personas (literatos en su mayoría) y detenernos en sus reflexiones acerca de los aspectos de la literatura peruana que le tocó conocer y valorar.

II.– Octavio Paz y su vínculo con la literatura y el arte peruanos

a) Lectura del Inca Garcilaso de la Vega: la pregunta por la identidad

Paz leyó al Inca Garcilaso de la Vega y lo consideró una excepción de la época colonial peruana, en lo concerniente a tratar de incorporar la cultura autóctona en la nueva nación y forjar de esta forma un mestizaje [PAZ, 1994g: 245].

Lo menciona como el tradutor de los *Diálogos de amor* (*Dialoghi d 'amore*) de León Hebreo, en su ensayo sobre sor Juana Inés de la Cruz (poetisa y religiosa del barroco mexicano, entrampada entre la fe y la razón, entre su vocación de escritora y el hecho de ser monja jerónima) [PAZ, 1994e: 306].

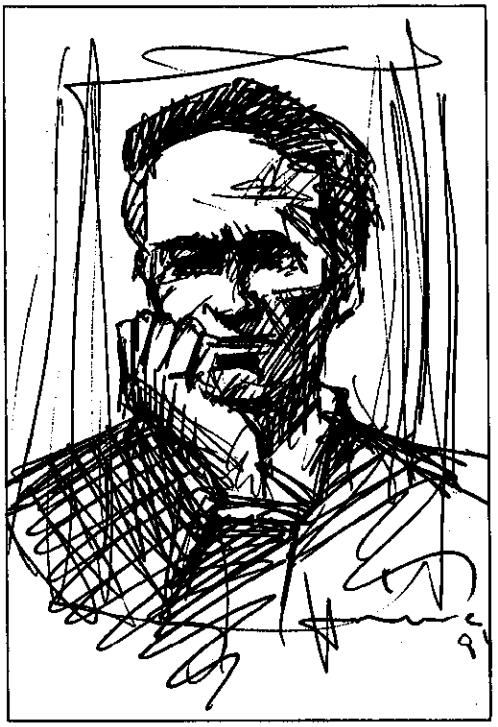
A esta altura nos parece pertinente recordar un pasaje del trabajo *Comentemos al Inca Garcilaso* del crítico literario Ricardo González Vigil. En el prólogo de dicho trabajo, González Vigil cita a José Durand, cuando éste explica que el Inca Garcilaso sufría por su doble origen español e inca una suerte de entrampamiento pues por un lado le gustaba la cultura europea, pero por otro amaba a América y de esta forma terminó siendo extranjero en Europa, pero también en su tierra [GONZÁLEZ VIGIL, 1989: 12-13; González Vigil cita a DURAND, 1976: 30]. Según González Vigil, lo que dice Durand puede ser válido para una

serie de intelectuales de los siglos posteriores al Inca, hasta nuestros días, entre ellos, nombra por ejemplo, a Rubén Darío, Martí, Vallejo y a Octavio Paz [GONZÁLEZ VIGIL, 1989: 13]. Esa búsqueda de la identidad y ese entrampamiento también los siente Paz en carne propia, de una u otra forma. Paz lee a Garcilaso el Inca siguiendo los pasos de la historia de la América criolla y mestiza.

El siglo XVI le interesa, siglo de conquista, de cambio, de integración por un lado, pero de ruptura por otro. Sin embargo, en términos artísticos el XVII lo cautiva más. Su atención a Carlos Sigüenza y Góngora, su predilección por Sor Juana Inés de la Cruz lo atestiguan.

b) César Vallejo

Paz conoció a Vallejo en el año 1937, poco antes de que el vate peruano falleciera. El poeta mexicano había viajado a París, para luego ir a Madrid y asistir allí al Segundo Congeso Internacional de Escritores Antifascistas en la España de la guerra civil. (Congreso que, por la situación de violencia, cambiaría de sede de Madrid a Barcelona, a Valencia y a París, y en el cual el poeta peruano también participó).



César Vallejo en apunte de Luis Herrera Carnero.

Pablo Neruda, presente en París en ese momento, escribirá en sus memorias: «Dentro de algunas horas partiríamos hacia Madrid, con todos los delegados (...) Entre noruegos, italianos, argentinos, llegó de México, el poeta Octavio Paz, después de mil aventuras de viaje. En cierto modo me sentía orgulloso de haberlo traído. Había publicado un solo libro que yo había recibido hacía dos meses y que me pareció contener un germen verdadero. Entonces nadie lo conocía. Con cara sombría llegó a verme mi viejo amigo César Vallejo. Estaba enojado porque no se le había dado pasaje a su mujer, insoportable para todos los demás» [NERUDA, 1974: 181-182].

Octavio Paz tenía entonces 23 años, Vallejo (miembro de una generación anterior) 45 y varios libros publicados, cuando les tocó estar el uno cerca del otro, sin llegar a tener una relación estrecha entre ambos. El interés de Paz por la figura de Vallejo y por su poesía estuvo fundamentalmente ligado a la vanguardia y a la manera en que ésta fue adoptada por los escritores y artistas americanos. Paz tuvo la motivación de ahondar en las variantes que la vanguardia había producido en América: americanismo, criollismo, nativismo, purismo, etc. Para el Nobel mexicano, Vallejo adoptó una postura americanista en su poesía, a diferencia del cosmopolitismo de Huidobro, por ejemplo [PAZ, 1994c: 55 ; véase MONTOYA, 1989: 107-110].

Paz calificó, en una oportunidad, la poesía de Vallejo con las siguientes palabras: «La poesía de Vallejo también era un muro tatuado por el hambre, el deseo y la cólera» [PAZ, 1994c: 350]. Indiscutiblemente, el Nobel mexicano consideró difícil la poesía de Vallejo, impenetrable, como un muro, pero por otro lado, cargada de mensaje, de reivindicación, de un hondo e íntimo grito existencial. Paz coincide,en cierto sentido, con Neruda cuando el poeta chileno escribiera en *Confieso que he vivido* que Vallejo era un «poeta de poesía arrugada, difícil al tacto como piel selvática (...)» [NERUDA, 1974:97].

La obra de César Vallejo formó parte de las primeras lecturas de Paz. No le interesó en un primer momento, si era peruano o mestizo, sino el uso del idioma español [PAZ, 1994c: 15].

Octavio Paz desarrolló a lo largo de su carrera literaria un juicio, una opinión crítica sobre Vallejo y no pudo dejar de mencionarlo frecuentemente como uno de los fundadores más notables y originales de la vanguardia en América. Para poder llegar a ese juicio crítico, Paz recurrió sobre todo al método comparativo. Confrontó a Vallejo con Neruda o con Huidobro y a través de las diferencias y semejanzas que encontró, sacó sus conclusiones. Paz escribe:

«A la barbarie terrestre, genésica de Neruda, responde César Vallejo con su 'sermón de la barbarie'. Su poesía es religiosa: un sermón; y su tema es bárbaro: no la tierra del principio sino el hombre primordial. No el indio, ni el negro ni el mestizo-aunque sea esos tres personajes-sino el huérfano. ¿Quién es ese huérfano? Aquí confluyen el americanismo, el marxismo y el cristianismo: el hombre desposeído de América Latina, el proletariado, la clase internacional sin tierra ni patria, y la víctima abandonada por el padre, el hombre como Cristo colectivo. La madre de este huérfano universal es una 'muerta inmortal'. Una muerta que no es ni la

Iglesia ni la Historia ni la tierra: ' el placer que nos engendra y el placer que nos destierra'. No hay tierra, no hay entierro. Hay exilio» [PAZ, 1994c: 73–74].

Para el Nobel mexicano, Vallejo es ante todo un poeta religioso. Su poesía tiene un tono hierático. Ese carácter ceremonial, esa raíz cristiana de la poesia vallejiana le impactan, aunque no lo convenzan. Paz reconoce la gran soledad que está expresada en los versos vallejianos: la soledad del «huérfano», de las clases y gentes, desvalidas, sin padre que luche por ellas, la soledad del que muere cada día, como Vallejo en su sufrimiento interior. Paz percibe la crítica social en Vallejo y la forma en que es planteada. Repara en el tema de la muerte. Soledad y muerte son dos puntos que coincidentemente, Paz también abordará –aunque de diferente manera– en su análisis sobre los mexicanos: *El laberinto de la soledad.*

En su ensayo *Los hijos del limo*, el escritor mexicano se aproxima a dos de los libros más célebres de nuestro poeta liberteño:

«El primer libro de César Vallejo (*Los heraldos negros*, 1918) prolongaba la línea poética de Lugones. En su segundo libro (*Trilce*, 1922), el poeta peruano asimiló las formas internacionales de la vanguardia y las interiorizó. Una verdadera traducción, quiero decir, una transmutación. Lo contrario de Huidobro: poesía de la tierra y no del aire. No cualquier tierra: una historia, una lengua. Perú: hombres–piedras–fechas. Signos indios y españoles. El lenguaje de *Trilce* no podía ser sino de un peruano, pero de un peruano que fuese asimismo un poeta que viese en cada peruano al hombre y en cada hombre al testigo y a la víctima (...) Comunista militante, el trasfondo de su visión del mundo y de sus creencias no fue la filosofía crítica del marxismo, sino los misterios básicos del cristianismo de su infancia y de su pueblo: la comunión, la transsubstanciación, el ansia de inmortalidad. Sus invenciones verbales nos impresionan no sólo por su extraordinaria concentración sino por su autenticidad. A veces tropezamos con fallas de expresión, torpezas, balbuceos. No importa: incluso sus poemas menos realizados están vivos» [PAZ, 1994a: 457–458].

A pesar de que Paz no comparte las convicciones de Vallejo y a pesar del elemento religioso de la poesía de este último, con el cual no se identifica el escritor mexicano, Paz demuestra un interés incuestionable por nuestro creador. Son recurrentes las menciones: al poeta peruano, a «el minero: César Vallejo» (aludiendo a su poesía fuerte, aferrada a la tierra) en contraposición al «aviador Huidobro» [PAZ, 1994c: 98], al «pequeño burgués del interior del Perú» [PAZ, 1994c: 98], en contraposición al «millonario aristocrático» Huidobro [PAZ, 1994c: 98].

Sin embargo, al hacer un balance final, pareciera que la actitud de Vallejo –reflejada en sus poemas– no fue atractiva para Paz o en todo caso fue lejana a su manera de sentir el mundo. Existiría en Vallejo una cierta carencia de libertad. Un cierto tipo de atadura, de compromiso. Paz nos explica:

«Vallejo fue un temperamento tradicional, a pesar de su radicalismo poético y político. No concibió a la poesía como una suerte de religión sin Dios pero con milagros y revelaciones; tampoco endiosó al lenguaje como Huidobro: lo convirtió en una liturgia interior. Aunque Vallejo profesó un cientismo primario y fue ateo y materialista, sus pasiones y sus palabras eran religiosas. La poesía fue para él confesión, penitencia y comunión: una verdadera eucaristía (...) Los verbos, los adjetivos y los substantivos desempeñan en su poesía una función a un tiempo punitiva y redentora: como las coronas de espinas, los clavos y las lanzas de las imágenes sagradas, son los signos de su martirio y de su gloria. Pero, la santidad es más ardua que la belleza y sólo un puñado de poemas se salvan. Son pocos pero son impresionantes. Son mucho» [PAZ, 1994c: 101].

Podemos concluir que existen sentimientos encontrados de Paz hacia el ilustre peruano. Admiración al lenguaje vallejiano, a su audacia creativa e ingenio, pero falta de identificación con la persona. Fundamentalmente, el hecho de que –a su parecer– Vallejo se presente como una «víctima» de la historia, parece no gustarle [PAZ, 1994c: 190]. Habría en ello una actitud determinista. Pero, por otro lado, sí le atrae por ejemplo, el lenguaje solidario del poema «Masa» en *España aparta de mí este cáliz*, no por la ideología, sino por la fuerza de las palabras.

Escribe : «En su poema 'Masa' no es la ciencia del futuro sino la voluntad de todos los hombres la que resucita al combatiente caído. Un milagro no menos prodigioso que el de Lázaro y que depende de otro milagro: el amor universal entre los hombres (...)» [PAZ, 1994b: 415].

Por consiguiente, no es de sorprenderse, de que en la frondosa geografía de la poesía de Paz, podamos hallar algunos versos con ecos vallejianos, como éste de *Árbol adentro*, en el poema titulado «Un viento llamado Bob Rauschenberg»: «El paisaje abre los ojos y se incorpora , se echa a andar y su sombra lo sigue (...)» [PAZ, 1989: 322].

No recordamos acaso el desenlace del poema 'Masa': «(...) les vio el cadáver triste, emocio-

nado; incorporóse lentamente, abrazó al primer hombre; echóse a andar.»[VALLEJO, 1968: 473]. ¿A quién o qué representa ese «paisaje del desamparo» que aquí revive? ¿No es acaso el género humano que logra reanimarse gracias a la solidaridad, a la integración?

c) César Moro

El poeta y también pintor César Moro o Alfredo Quíspez Asín (1903–1956) fue uno de los vanguardistas peruanos cuya vida y obra presentan características muy singulares. Desde muy joven tuvo una cierta crisis de identidad que lo llevó al cambio de nombre y a escribir en francés y español. Manejó la primera de estas dos lenguas como si fuera su idioma materno.

Vivió en París desde muy joven. Allí, entre otras cosas, trató a Vallejo y por otro lado, se fue vinculando al surrealismo. En 1940, conoció ya en México a André Breton. Moro viviría diez años en México desde 1938 hasta 1948 [MOLL, 1988: 51].

Octavio Paz lo conoció aún en París en 1938. Compartirían posteriormente su gusto, filiación y simpatía por el surrealismo así como conceptos políticos afines [MONTOYA, 1989: 118].

Moro colaboraría junto a Paz en la revista literaria mexicana *El hijo pródigo* (1943). En general, el artista peruano estuvo muy activo en la difusión del surrealismo durante su estadía en México. Lo mismo ocurrirá luego en el Perú, en la revista *Las moradas* al lado de Emilio Adolfo Westphalen [PAZ, 1994c: 347; PAZ, 1994d: 95 y 110].

César Moro, poeta peruano.

Octavio Paz intercambió con Moro ideas sobre poesía y política, conjuntamente con intelectuales como Victor Serge y Benjamin Péret [PAZ, 1994g: 74-75]. En un poema dedicado al arte surrealista, el Nobel mexicano nos dice:

«...Sí el surrealismo pasó pasará por México espejo magnético...

Por el subterráneo de la insurgencia
bajaron
subieron
de la cueva de estalactitas a la congelada explosión del cuarzo
Artaud Breton Péret Buñuel... César Moro convergencia de insurgencias (...)» [PAZ, 1994f: 332].

d) Emilio Adolfo Westphalen

El poeta mexicano tuvo mucho respeto y reverencia por Emilio Adolfo Westphalen. Ambos compartían la inquietud por el surrealismo, la exploración en el mundo de los sueños y el inconsciente. Paz fue colaborador de la revista que Westphalen dirigió: *Las moradas* (1947-1949).

En ocasión de un recital de la poesía de Westphalen en México, Paz preparó unas palabras de presentación con el título: «Iluminación y subversión: Emilio Adolfo Westphalen». En aquella oportunidad dijo:

«El poeta que vamos a oír esta noche, Emilio Adolfo Westphalen, es uno de los poetas más puramente poetas entre los que escriben hoy en español. Su poesía no está contaminada de ideología ni de moral ni de teología. Poesía de poeta y no de profesor ni de predicador ni de inquisidor. Poesía que no juzga sino que asombra y nos asombra. Westphalen no habla en nombre de la historia ni en nombre de la patria, la iglesia, el partido o la cofradía. Tampoco habla en nombre de Emilio Adolfo Westphalen: la poesía–confesión no es menos sospechosa que la poesía–sermón» [PAZ, 1994c: 366–367].

Notamos en estas frases la atención que el poeta mexicano le presta al purismo westphaliano; el énfasis que le pone a la actitud de Westphalen como poeta, distinta a la actitud de Vallejo, por ejemplo. Para el Nobel mexicano, la poesía de Vallejo es «un sermón». Por otro lado, el escritor mejicano reconocerá en Westphalen a un hombre con inquietudes espirituales, con una inclinación por temas místicos, como lo confirma el título de una de sus obras: *Las ínsulas extrañas* (1933), tomado de San Juan de la Cruz, o el nombre de la revista literaria que él dirigió: *Las moradas*, proveniente de Santa Teresa.

Y también encontrará una suerte de dualidad en la obra de Westphalen, por un lado, algo que se puede llamar, una búsqueda luminosa, por otro lado, cierto elemento subversivo, revolucionario, por el cual, el poeta es capaz –en su creación– de «desdecirse» o desmentirse [PAZ, 1994c: 368].

La relación de Octavio Paz con Westphalen ha sido tratada por jóvenes generaciones de poetas como la de los 80. Eduardo Chirinos la tiene presente cuando hace un análisis sobre el autor de *Abolición de la muerte* (1935) [CHIRINOS, 1991: 49].

e) La Generación del 50

e.1.- La poeta Blanca Varela

En el año 1949 Blanca Varela conoció en París a Octavio Paz. La joven peruana estaba entonces casada con el pintor Fernando de Szyszlo. El encuentro con el intelectual mexicano fue gestionado por el poeta y diplomático peruano Enrique Peña Barrenechea (tío de Javier Sologuren) [Informaciones obtenidas en entrevista con Blanca Varela, el 10-6-98].

Paz, quien se desempeñaba en ese momento como tercer secretario de la embajada mexicana en París, quería conocer a jóvenes artistas latinoamericanos. Gustaba mucho de la gente joven, según nos cuenta Blanca Varela. La poeta lo recuerda como una figura que ya era importante, un hombre abierto al cuestionamiento, antidogmático, amante de la libertad. Los artistas e intelectuales latinoamericanos que coincidieron en el París de aquellos años de postguerra tenían un espíritu solidario, una voluntad de construir, de crear (Muchos de esos artistas –incluidos aquí Blanca Varela y el pintor Szyszlo– solían reunirse regularmente en casa de Octavio Paz en la Avenida Victor Hugo Nr.199; otras veces las tertulias tuvieron lugar en el Hotel des Etats-Unis).

Blanca Varela recuerda además que los artistas latinoamericanos como el poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas, Julio Cortázar, –a quien conoció por aquellos días–, Rufino Tamayo, el mismo Paz, tenían muy presente el asunto de la identidad latinoamericana. Recordemos que Paz publicará en 1950 *El laberinto de la soledad.*

A Blanca Varela también le quedó esa interrogante –en gran parte estimulada por Paz–: «¿Quiénes éramos los latinoamericanos?». La poeta quedó marcada por el espíritu de esa época. Conoció además a surrealistas como Péret, Gracq y bebió de las fuentes de este movimiento de vanguardia.

En ocasión de la publicación de su primer libro de poemas: *Ese puerto existe* (1959), Octavio Paz escribió el prólogo, titulado «Destiempos de Blanca Varela». El mismo texto ha sido tomado para encabezar la edición del *Canto villano* (Poesía reunida, 1949–1983). Paz siempre incentivó a la poeta peruana a que publicara sus escritos. Desde las reuniones en 1949, la singularidad y el talento de la poeta le llamaron la atención: «En aquellos días todos cantamos. Y entre esos cantos, el canto solitario de una muchacha peruana: Blanca Varela. El más secreto y tímido, el más natural» [PAZ, 1994c: 351].

En sus palabras prologales, el Nobel mexicano se expresa elogiosamente sobre la poeta:

«Blanca Varela es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjuro frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo y la soledad (...) Blanca Varela es un poeta surrealista, si por ello se entiende no una escuela, una "manera" o una academia sino una estirpe espiritual (...) Blanca Varela es un poeta de su tiempo. Y por esto mismo, un poeta que busca trascenderlo, ir más allá» [PAZ, 1994c: 351-353].

Blanca Varela cultivó una entrañable amistad con Octavio Paz hasta el final. Ella descubrió y aprendió mucho de este insigne hombre de letras : conoció al ser humano Octavio Paz; su poesía ; su fe en la libertad de la palabra; su capacidad de observar el paisaje y la naturaleza circundante y de integrarla a su poesía; su búsqueda de las raíces. Fue una amistad formativa.

En el año 1990, cuando Paz fue galardonado con el Premio Nobel, Blanca Varela escribió un artículo de homenaje, encabezado por la siguiente reflexión: «El azar siempre dispone de un poeta para guiar a los jóvenes extraviados» [VARELA, 1991: 13].

Aquí rememora lo siguiente sobre sus años parisienses: «Paz es un hombre generoso, generoso de palabra y de obra. Nos acoge a los bisoños, a los don nadie, conduciéndonos a través de esa selva oscura que es este París de posguerra (...) Nos hemos reunido casi a diario durante el tiempo que vivimos en París». Y concluirá diciendo: «Haber pasado una época de mi vida cerca de Octavio me hizo elegir la poesía» [VARELA, 1991: 13].

e.2.- El pintor Fernando de Szyszlo

Aunque Octavio Paz era un poeta, su interés abarcó las distintas manifestaciones artísticas y entre ellas, las artes plásticas: la pintura. La pintura como captación visual de la realidad. Si algo caracterizará a Paz –como nos cuenta Blanca Varela– será

su gran capacidad de observar, de ver desde distintos lados las cosas, y la pintura implica formas de ver o de dejar de ver.

En un libro de ensayos, sobre arte: *Corriente alterna* (1967) –nombre que ha sido tomado para la creación de una escuela de arte aquí en Lima–, Paz incluyó unas reflexiones sobre la pintura de Fernando de Szyszlo (inspiradas a partir de una exposición que se llevó a cabo en México en 1959). Szyszlo era amigo suyo desde 1949, año en que lo conociera en París. Paz escribe:

«Szyszlo es el mejor pintor peruano o, al menos, el más conocido en el extranjero. Fue uno de los iniciadores de la pintura abstracta en Hispanoamérica (...)» [PAZ, 1994f: 283]. Seguidamente, el Nobel mexicano caracteriza a Szyszlo como «difícil, austero», con elementos de «violencia y lirismo» en su pintura. Su obra «es una lucha entre rigor y espontaneidad» [PAZ, 1994f: 283].

De la pintura de Szyszlo, Paz afirma además: «Una pintura que no se entrega, replegada sobre su propia intimidad, que desdeña la complicidad sensual y exige al espectador una contemplación más ascética» [PAZ, 1994f: 283].

Szyzslo, por otro lado, recuerda en su libro *Miradas furtivas* («Días de París del 49») cómo conoció a Octavio Paz en 1949 y la inquietud que tenían en común por la identidad y la cultura latinoamericanas, valorando y revalorando la capacidad creativa de nuestro continente desde la época prehispánica:

«La amistad con Octavio Paz que se inició ese día del 49, en octubre creo, estaba hecha de inefables coincidencias, de oscuros sentimientos comunes nacidos de frustraciones desarrolladas en el duro ejercicio de vivir en lo que ahora llaman el 'Tercer Mundo', pero al mismo tiempo de compartidas certezas de que lo que queríamos expresar era profundo, válido y original (...) Nunca he dudado que la ocasión que tuve de encontrar a Octavio Paz fue una de las cosas más valiosas que me aportó a mí personalmente esa estadía en París (...) Desde el primer día Octavio nos hizo parte de sus proyectos de hacer una revista que planteara los problemas y reconociera las conquistas de las nuevas generaciones de artistas de nuestros países. Tenía ya hasta el nombre para la revista, se llamaría *El pobrecito hablador*, título que había tomado de Mariano José de Larra» [SZYSZLO, 1996: 180–181].

Fernando de Szyszlo recogió algunas enseñanzas de Paz, de sus lúcidos comentarios, de su visión, por un lado universal y moderna, por otro lado aferrada a sus raíces americanas. Tomó de inspiración para una serie de pinturas el hermoso poema de Paz «Piedra de Sol» alusivo al calendario azteca.

Szyszlo en versión de Antonieta Pais de la Oliva.

Blanca Varela en apunte de Loayza.

Javier Sologuren.

Emilio Adolfo Westphalen en el lente de Herman Schwarz.

La muerte del poeta ha sido –por todas estas razones– muy sentida por el pintor [Véase EL PERUANO, 1998: A10 y LA JORNADA 1998: 10].

e.3.- El poeta Javier Sologuren

En la poesía peruana, quizá uno de los exponentes que más se haya acercado a los frutos de ese gran árbol que es la obra de Paz sea Javier Sologuren. Su tratamiento del paisaje, su preocupación universal, la dedicación a temas orientales como la literatura japonesa (recordemos su libro *El rumor del origen* sobre poesía japonesa), su labor de impresor y difusor de poesía, la traducción de poesía francesa por ejemplo, nos hacen de una forma u otra recordar a Octavio Paz [TAMAYO VARGAS, 1993: 953].

Y es que Javier Sologuren estuvo en México, en el Colegio de México, estudiando filología durante cerca de tres años y conoció a Paz, de quien admiró su erudición, su pensamiento, su acercamiento y comprensión de la vida a través de la poe-

sía, su noción de trascendencia, su preocupación por el tiempo (el presente eterno de la poesía de Paz) [RABÍ, 1998: 4]. Colaborará con Paz esporádicamente en la revista *Vuelta*, dirigida por el poeta mexicano.

El filósofo David Sobrevilla escribe sobre Sologuren:

«De todos los escritores latinoamericanos, el que más seduce a Sologuren es indiscutiblemente Octavio Paz, a quien ha consagrado textos en 1967, 1969, 1976 y 1979. El primero es una nota sobre el poema 'Eje' [del libro: *Hacia el comienzo*], y el segundo un comentario admirado a Ladera Este (...) En el artículo de 1976 se refiere nuestro autor al poema 'Pasado en claro'» [SOBREVILLA,1998: 30].

En cuanto al artículo de 1979, éste lleva el título: «Octavio Paz: Verso: Poema: Poesía». Javier Sologuren ha incluido algunos de estos textos en su libro: *Gravitaciones y Tangencias* publicado en 1988: («Octavio Paz, la India, la visión poética»; «Paz en la claridad»).

Paz obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1990.

En 1990, cuando Octavio Paz recibió el Premio Nobel, Sologuren participó en un homenaje en su honor, escribiendo el artículo: «Poliedro de Paz». Citemos algunas de sus frases que resumen su opinión del poeta mexicano y de su poesía:

«Una poesía como la suya, ampliamente abierta al mundo, es así mismo un asedio reiterado a la naturaleza del lenguaje (un ir a lo más hondo y propio del hombre) y de su proceso de conversión en poema (...) La levadura intelectual de Octavio Paz raya en el prodigio (...) Nada de lo humano le es ajeno» [SOLOGUREN, 1991: 30].

En 1995 en su libro *Hojas de herbolario*, Sologuren escribió: «Octavio Paz encuentra la revelación poética en el árbol genérico o concreto (piru... fresno, pino) de follaje agitado por el viento y resonante, el árbol eólico, en suma» [SOLOGUREN, 1995: 48].

Ese árbol que también a él lo cautiva: «Cuerpo a cuerpo, hombre y mujer, se irán quemando en el fuego blanco del amor. Mano a mano levantarán el árbol de la vida (...)» [Citado por AGREDA, 1998: 45].

e.4.- El poeta y pintor Jorge Eduardo Eielson

Este importante artista de la generación del 50 también conoció a Paz en París y colaborará luego con la revista *Vuelta*. Algunos críticos jóvenes como Camilo Fernández han encontrado similitudes entre Paz y Eielson en el período de los 50, en lo que concierne a la economía y precisión en el lenguaje. Fernández se refiere concretamente al libro de Paz: *Semillas para un himno* [FERNÁNDEZ,1996: 81].

f) El novelista Mario Vargas Llosa

Podemos afirmar con certeza que la reflexión de Paz sobre el Perú y su realidad estuvo más presente en las últimas décadas. Su amistad con el novelista Mario Vargas Llosa contribuyó en gran medida a ello. Esta relación no se limitó al ámbito de la literatura, sino que se proyectó al mundo de las ideas, las ideas políticas por ejemplo (consideremos que Paz es ante todo un poeta y Vargas Llosa un novelista: dos géneros diferentes. Sin embargo, no olvidemos que los dos escritores cultivan el ensayo).

Ambas personalidades intercambiaron consideraciones sobre la democracia y la libertad, las que deseaban ver aplicadas en forma cabal en América Latina. Y esto en el marco de lo que ellos juzgaban debían ser países modernos, integrados al mundo. Sin embargo, no dejaron de tener desavenencias, y algunas veces rozamientos en algunos puntos.

En 1990, cuando Mario Vargas Llosa candidateó a la presidencia de la república del Perú, se llevó a cabo en Lima, los días 7 y 8 de marzo de 1990, un evento llamado «La Revolución de la Libertad». Octavio Paz fue invitado al Perú, pero no pudo asistir. Envió un video que fue proyectado. Su teleconferencia se tituló: «Alba de la libertad». En ella además de hacer un recuento de ciertos rasgos típicos de la política e historia latinoamericanas como el patrimonialismo y el caudillismo; además de resaltar la importancia de la libertad, destacó el talento de Mario Vargas Llosa y la actividad que este último había venido desempeñando:

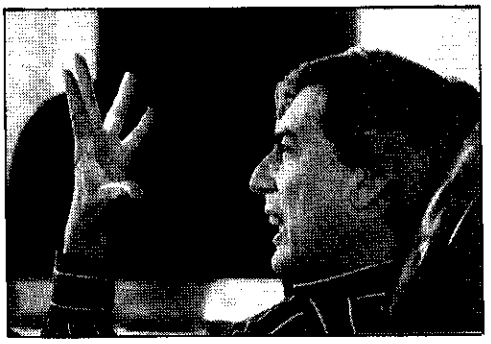
«Al hablar de la libertad pienso, como todos ustedes, en un hombre que desde hace años la encarna con dignidad, coherencia y valentía: Mario Vargas Llosa. Lo conozco y admiro desde hace muchos años. Primero me interesó el escritor, autor de admirables novelas; después, el pensador político y el combatiente por la

libertad. Cuando, hace dos años, me confió su decisión de aceptar su candidatura a la presidencia del Perú, confieso que mi primer impulso fue disuadirlo. Pensé que perderíamos un gran escritor en una lucha dudosa e incierta como todas las luchas políticas» [PAZ, 1995: 168-169].

En términos generales, Paz valoró el espíritu crítico de Vargas Llosa. Expresó que las novelas del escritor peruano tenían aparte del aspecto creativo y de ficción, una moral, al estilo de ciertos pensadores franceses [PAZ, 1994c: 60]. Pero fue escéptico frente a la actividad política del novelista.

Cuando Mario Vargas Llosa no salió elegido presidente, Octavio Paz, donde mostraba su espíritu crítico, en una entrevista con el periodista chileno Sergio Marras expresó:

«En Perú no hubo realmente revolución de independencia: la hicieron otros sudamericanos. Después, a diferencia de México, los peruanos no tuvieron en el siglo XX una revolución. Así, el gran conflicto cultural y racial, resuelto en parte por la Revolución mexicana, sigue vivo todavía en el Perú. Esa es una de las razones, no la única, que explica la infortunada e inmerecida derrota de nuestro amigo Vargas Llosa. En su contra jugaron –aparte de la inquina de la mezquina izquierda y la mediocridad de la derecha que lo apoyó– los prejuicios raciales. Vargas Llosa, un hombre moderno, tuvo que luchar en contra de una realidad arcaica y envenenada por siglos de discriminación» [PAZ, 1994g: 176].



Mario Vargas Llosa.

Tomemos en cuenta, por otro lado, la opinión de Mario Vargas Llosa. El novelista ha reconocido siempre, que tiene (tuvo) una especial admiración por Octavio Paz. En su libro *El pez en el agua*, Vargas Llosa escribe con relación a la teleconferencia de Paz, antes mencionada:

«En su mensaje, Octavio, con esa sutileza para desplegar un razonamiento que es, junto a la elegancia de su prosa, su mejor atributo intelectual, se desdecía de aquellas razones [se refiere a la reticencia y a las observaciones de Paz en contra de la candidatura de Vargas Llosa en un primer momento] y les anteponía otras, más actuales, justificando mi empeño y vinculándolo a la gran movilización liberal y democrática en el este europeo. En ese momento, fue tonificante para mí escuchar, en boca de alguien a quien yo admiraba desde joven, las razones que me daba hacía tiempo a mí mismo» [VARGAS LLOSA, 1993: 437–438].

Sin embargo, no dejó de haber discrepancias entre los dos, como aquella vez en septiembre de 1990, cuando la revista *Vuelta* (de la cual Vargas Llosa es colaborador) organizó un evento en México en que el novelista peruano tildó de «dictadura perfecta» al PRI y tuvo –como él mismo contará en su libro de ensayos *Desafíos a la libertad*– «numerosos jalones de oreja, incluido el de alguien que yo admiro y quiero mucho como Octavio Paz (...)» [VARGAS LLOSA, 1994: 127].

En abril de este año, cuando murió Octavio Paz, Vargas Llosa subrayó su aporte a la cultura, llamándolo «Último mandarín intelectual», elogió su hermosa prosa y lenguaje, sus principios democráticos y liberales, su moral [EL UNIVERSAL, 1998: Sección Cultural]. Le dedicó, además el artículo «El lenguaje de la pasión» en su conocida columna «Piedra de toque».

III.– Paz en la crítica literaria peruana

Los profesores universitarios y escritores peruanos residentes en Estados Unidos : José Miguel Oviedo (Universidad de Pennsilvania) y Julio Ortega (Universidad de Brown) tuvieron amistad y mantuvieron contacto con Octavio Paz. Asimismo han sido colaboradores en las revistas que el poeta mexicano dirigiera, tales como *Plural* y *Vuelta*.

En 1991, en una edición monográfica de la revista española de letras y ciencias humanas *Ínsula*, dedicada especialmente al Premio Nobel Octavio Paz, José Miguel Oviedo hace un análisis, en su artículo: «Pasión y reflexión en Octavio Paz», de la forma de crear y producir que tiene el Nobel mexicano. Sobresale la «pasión crítica» de Paz, la cual tiene su raíz principalmente en el espíritu de la modernidad. Asimismo, Oviedo alude a las constantes reediciones de la obra del poeta mexicano, en las que el mismo autor demuestra su necesidad de modificar y reordenar sus poemas. El deseo de que su obra fluya, que los poemas ya escritos continúen moviéndose, está vivo [OVIEDO, 1991: 44].

Oviedo nos recuerda, en este sentido, el enfoque que tiene Paz de la relación de la poesía y el tiempo. El crítico peruano escribe:

«La poesía se parece al tiempo, dice Paz, porque es un avance y a la vez una vuelta hacia atrás, un flujo y reflujo constantes. La poesía es tiempo: una constancia del pasado reescrita desde el presente o, como el propio poeta afirmó alguna vez ,'un

monumento contra la muerte'(...)» [OVIEDO, 1991: 44].

Oviedo analiza tres poemas capitales : «Piedra de sol», «Pasado en claro», «Nocturno de San Ildefonso». Y en particular tres factores claves de la poética de Paz: lo que Oviedo llama «la experiencia del tiempo, la reflexión sobre la historia, y la cuestión del lenguaje» [OVIEDO, 1991: 47].

Así como este análisis, existen otros trabajos de este crítico peruano cuyo contenido es imposible tratar en las pocas páginas de este estudio: por ejemplo, en la *Revista de Occidente* [Véase VERANI, 1991: VII].

En abril de este año, tras la muerte del maestro Paz, Oviedo expresó: «(...) No sólo ha desaparecido un gran hombre, sino toda una época, una época que él ayudó a definir» [OVIEDO, 1998: 50].

También el crítico Julio Ortega tuvo un acercamiento directo a Paz y lamentará mucho su muerte. Nos dirá sobre Paz: «Su gran aporte es su pasión por la actualidad; su gran herencia serán sus obras» [LA JORNADA, 1998: 10; compárese también ORTEGA, 1998: 51]. Varios son los trabajos suyos sobre el vate mexicano, como los de la *Revista de la Universidad de México* y los de *Cuadernos Hispanoamericanos* [Véase VERANI, 1991: VI].

Eielson en apunte de Szyszlo y el Inca Garcilaso en xilografía de Sabogal.

Pero, aparte de estos dos exponentes de la crítica literaria peruana, que viven fuera, la obra de Paz ha despertado desde siempre, dentro de nuestras fronteras un vivo interés. Sus ensayos, su poética, su lenguaje, el tema de la identidad latinoamericana y mejicana, su participación en importantes sucesos políticos y movimientos artísticos de este siglo, llámense la guerra civil española o el surrealismo, han atraído a estudiantes universitarios, profesores, periodistas, artistas, poetas y lectores en general. Con la muerte de Paz se ha podido apreciar lo querido y respetado que era en el Perú, a través de numerosos artículos o palabras elogiosas de intelectuales y personalidades. Mencionemos algunos otros nombres de personas que se han dedicado a estudiar la obra de Paz y se han unido al homenaje: el poeta Antonio Cisneros, los poetas y críticos Edgar O'Hara y Ricardo González Vigil, los críticos Carlos García-Bedoya Maguiña, Gustavo Faverón, el periodista Alfredo Barnechea, el actor Ricardo Blume, entre otros que puedan ser injustamente omitidos por motivos de fuerza mayor.

IV.- Conclusiones

Octavio Paz es (ya que sigue entre nosotros) un pilar de la literatura hispanoamericana de este siglo. Con un estilo propio, humanista, erudito, moderno en formas y en concepción; abierto, capaz de conjugar experiencias intelectuales y técnicas de la vieja Europa con la discreta síntesis de un haiku japonés o con la poesía china o hindú, pero sobre todo con la reflexión sobre las raíces mejicanas, latinoamericanas, con su historia y su naturaleza. Paz es una voluntad de integración; va más allá de las fronteras, a la esencia del ser humano.

Para los peruanos, Paz es en muchos sentidos un modelo, ya un clásico por seguir. Su influencia está presente en el Perú, en jóvenes poetas, intelectuales, profesores. Para Antonio Cisneros, conspicuo poeta de la generación del 60, Paz enriquece a los intelectuales peruanos, pero recalca que su influencia en nuestra literatura no es directa [Véase EL PERUANO, 1998: A10]. Blanca Varela, por otro lado, juzga que los jóvenes poetas peruanos están más inmersos en temáticas concernientes al *modus vivendi* urbano y no vislumbra una influencia de Paz tan clara en las últimas generaciones [Entrevista del 10.6.98 con Blanca Varela]. Sin embargo, aquellos discípulos o jóvenes poetas que admiren a Sologuren o a la misma Blanca Varela por ejemplo, explorarán el aspecto intertextual de sus obras y de una u otra forma llegarán a Paz. En cuanto a la crítica literaria o al ensayo, la influencia de Paz en los intelectuales peruanos es más manifiesta.

Octavio Paz tuvo pocas aproximaciones a la realidad peruana. No estuvo aquí, pero conoció a notables representantes de nuestra literatura, desde Vallejo hasta Vargas Llosa, pasando por Moro, Westphalen, Eielson, Sologuren y Blanca Varela. Valoró la importancia histórica del Perú antiguo. De alguna forma, reconoció el lugar que ocupaba la literatura peruana, pero tuvo más bien una visión crítica de la situación política de nuestro país.

En el Perú, si bien hay algunos sectores que no se identifican con su ideología, hay unanimidad en admirar su vasta y rica obra literaria. Octavio Paz tuvo más relación con el Perú de la que él mismo se imaginó.

Bibliografía:

AGREDA, Javier
1998: «El rosal en el interior del reloj. El tiempo en la poesía de Javier Sologuren». En: *La casa de cartón de Oxy.* II Epoca, Nº 14. Lima: Revista de cultura, verano-otoño, pp. 40-47.

BARNECHEA, Alfredo
1997: *Peregrinos de la lengua. Confesiones de los grandes autores latinoamericanos.* Madrid: Alfaguara.

CHIRINOS, Eduardo
1991: *El techo de la ballena.* Lima: PUC.

DURAND, José
1976: *El Inca Garcilaso, clásico de América.* México: Secretaría de Educación Pública, Sepsetentas, Nº 259, 1976, p. 30.

EL PERUANO
1998: «Recuerdo y memoria del poeta Octavio Paz». En: *El Peruano.* Lima: 22 de abril, Sección Cultural, p. A-10. Cable de la Agencia de Noticias Andina.

EL UNIVERSAL
1998: «Figura insustituible de las letras hispanas, opinión unánime en el mundo». En: *El Universal.* México: 21 de abril, Sección Cultural (Tomado de Internet).

EXCÉLSIOR
1998: *Excélsior.* México: Diario de circulación nacional, 21 de abril.

FERNÁNDEZ COZMAN, Camilo
1996: *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson.* Lima: Latinoamericana Editores.

GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo
1998: « En soledad sin Paz». En: *El Comercio.* Lima: 26 de abril, p. C4.
1989: *Comentemos al Inca Garcilaso.* Lima: Banco Central de Reserva.

ÍNSULA
1991: *Ínsula.* Nº 532-533. Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990. Madrid: Revista de letras y ciencias humanas, abril–mayo.

LA JORNADA
1998: «Celebran al literato; polemizan en torno al pensador político». En: *La Jornada.* México: 21 de abril, p. 10.

MOLL, Eduardo Carlos
1988: *Quizpez Asín 1900-1983. De lo mágico real a la presencia eterna.* Lima: Editorial Navarrete.

MONTOYA RAMÍREZ, Enrique
1989: *Octavio Paz.* Semana de autor. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

NERUDA, Pablo
1974: *Confieso que he vivido. Memorias.* Barcelona: Seix Barral.

ORTEGA, Julio
1998: «Paz pasional». En: *Somos.* Lima: Suplemento sabatino de *El Comercio,* 25 de abril, p. 51.

OVIEDO, José Miguel
1998: «Octavio Paz: La muerte de un verdadero grande». En: *Somos.* Lima: Suplemento sabatino de *El Comercio,* 25 de abril, pp. 50-51.
1991: «Pasión y reflexión en Octavio Paz». En: *Ínsula.* Nº 532-533. Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990. Madrid: Revista de letras y ciencias humanas, abril-mayo, pp. 44-48.

PAZ, Octavio
1996: *El peregrino en su patria. Historia y política de México. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 8. México: Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión.
1995: *Pequeña crónica de grandes días.* México: Fondo de Cultura Económica, tercera reimpresión.
1994a: *La casa de la presencia. Poesía e historia. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 1. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994b: *Excursiones/ Incursiones. Dominio extranjero. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 2. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994c: *Fundación y disidencia. Dominio hispánico. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 3. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994d: *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 4. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994e: *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 5. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994f: *Los privilegios de la vista I. Arte moderno universal. Obras completas.* Edición del autor. Tomo 6. México: Fondo de Cultura Económica, segunda edición.
1994g: *Itinerario.* México. Fondo de Cultura Económica, 1a. reimpresión.
1991: «Voluntad de forma». En. VARIOS *México: Esplendores de treinta siglos.* Verona: The Metropolitan Museum of Art de Nueva York y Amigos de las Artes de México de Los Angeles.
1989: *El fuego de cada día. Poesía.* Selección, prólogo y notas del autor. Barcelona: Seix Barral–Biblioteca Breve.

RABÍ DO CARMO, Alonso
1998: «Javier Sologuren: "La poesía a cero grados no existe" [Entrevista]». En: *La casa de cartón de OXY.* II Época, Nº 14. Lima: Revista de cultura, verano-otoño, pp. 2-6.

SOBREVILLA, David
1998: «La prosa de Javier Sologuren». En: *La casa de cartón de OXY.* II Época, Nº 14. Lima: Revista de cultura, verano-otoño, pp. 24-39.

SOLOGUREN, Javier
1995: *Hojas de herbolario.* Lima: Jaime Campodónico Editor.
1991: «Poliedro de Paz». En: *Ínsula.* Nº 532-533. Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990. Madrid: Revista de letras y ciencias humanas, abril-mayo, pp. 30-31.
1989: *Gravitaciones y tangencias.* Lima: Colmillo Blanco, 1988.

SZYSZLO, Fernando de
1996: *Miradas furtivas.* México-Lima: FCE.

TAMAYO VARGAS, Augusto
1993: *Literatura peruana.* Tomo III, Lima: Peisa.

TOYNBEE, Arnold
1981: *Estudio de la Historia.* 3 tomos. Madrid: Alianza Editorial, 5a. ed.

VALLEJO, César
1968: *Obra poética completa.* [Edición con facsímiles]. Lima: Francisco Moncloa Editores.

VARELA, Blanca
1991: «El azar siempre dispone de un poeta para guiar a los jóvenes extraviados». En: *Ínsula.* Nº 532-533. Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990. Madrid: Revista de letras y ciencias humanas, abril-mayo, p. 13.
1986: *Canto villano.* [Prólogo de Octavio Paz: París, 1959]. México: FCE.

VARGAS LLOSA, Mario
1998: «El lenguaje de la pasión». En: *Caretas.* Lima: 14 de mayo, pp. 48-49.
1994: *Desafíos a la Libertad.* Lima: Peisa.
1993: *El pez en el agua. Memorias.* Barcelona: Seix Barral.

VARIOS
1991: *México: Esplendores de treinta siglos.* Verona: Editado por The Metropolitan Museum of Art de Nueva York y Amigos de las Artes de México-Los Angeles. Introducción de Octavio Paz.

VERANI, Hugo J.
1991: «Octavio Paz: Bibliografía selecta». En: *Ínsula.* Nº 532-533. Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990. Madrid: Revista de letras y ciencias humanas, abril-mayo, pp. I-VIII.

VUELTA
1993: *Vuelta.* Año XVII, Nº 194. México: Revista mensual, enero.

CARLOS DELIUS: EMBAJADOR DEL PETRÓLEO

Después de permanecer ocho años y medio en la presidencia de Occidental Peruana Inc., el ingeniero boliviano Carlos E. Delius regresa a su país de origen. Graduado como ingeniero petrolero en la Universidad de Oklahoma en 1953, Delius desarrolló una brillante carrera profesional durante más de cuatro décadas. Su capacidad siempre la demostró con altura y solidez, cualquiera haya sido el cargo que ocupase.

Considerado como un verdadero embajador del petróleo, Carlos Delius recuerda algunos momentos de su inicial actividad como ingeniero y cuenta: «Recién graduado en la Universidad de Oklahoma ingresé a trabajar en la compañía Gulf Oil en el oeste de Texas, cerca de la ciudad de Odessa. Trabajé como practicante en la zona de Goldsmith, como obrero de campo. En setiembre del mismo año retorné a mi país y empecé a trabajar en Yacimientos Petrolíferos Fiscales de Bolivia, la compañía estatal petrolera».

Como se sabe, el ingeniero Delius en la década del ochenta fue embajador de su país en los Estados Unidos. Por otro lado, también se ha desempeñado con éxito en el sector privado y en empresas estatales. Él llegó a ser Director General de Petróleo en Bolivia cuando en esa nación hermana todavía no existía el hoy llamado Ministerio de Energía e Hidrocarburos.

Nuestro amigo Delius trabajó para la petrolera estatal boliviana hasta 1964. Ahí se inició como ingeniero de campo y posteriormente Jefe del Departamento de Producción. Con el pasar de los años fue escalando posiciones y llegó a ser Superintendente Distrital, Superintendente Regional y Gerente de Explotación. Después de eso, en otra etapa de su vida, ha sido contratista particular, Director General de Petróleo y Gerente General de YPFB, División Santa Cruz. En ese puesto desarrolló toda la producción de gas para el gasoducto Bolivia–Argentina y manejó en forma autónoma lo que eran los campos de la Gulf Oil boliviana antes de su nacionalización. Luego, ya como contratista particular, se dedica a construir las instalaciones de producción para los campos de Colpa, Caranda y Río Grande. Posteriormente, se desempeña durante dos años como Director General de Petróleo, después de los cuales regresa a su actividad privada, esta vez, construyendo facilidades para la exportación del gas boliviano a la Argentina.

Carlos E. Delius

Como consecuencia de la nacionalización de la Gulf–Bolivia se ven frustrados varios proyectos, entre ellos el del desarrollo del gas. Con los años cambiaron las circunstancias políticas y la idea

El ingeniero Carlos Delius llegó al Perú en diciembre de 1989, cuando Occidental era la única empresa petrolera extranjera en el país

de transportar el gas boliviano fue relanzada. Por entonces, había un pequeño problema: faltaba el líder, alguien que inspirara confianza a los inversionistas y a las instituciones multilaterales que, como el Banco Mundial y el Banco Interamericano de Desarrollo, iban a financiar el gasoducto. Como era de esperarse, Carlos Delius fue designado para el cargo. De vuelta a su empresa y tras algunas responsabilidades mayores, se retira en 1978.

En 1980, el ingeniero Delius ingresa a OXY donde brinda 18 años de distinguidos servicios profesionales, interrumpidos –entre 1987 y 1989– cuando fue designado embajador de Bolivia en los Estados Unidos. Ese año, nuestro país vecino asiste a una etapa de apertura a la inversión privada y una de las empresas que se hace presente en Bolivia fue Occidental, que descubre los campos de Tita y Porvenir. Carlos Delius, entonces, asume la Gerencia de Construcción y luego es designado Gerente de Operaciones, para el desarrollo de esas áreas.

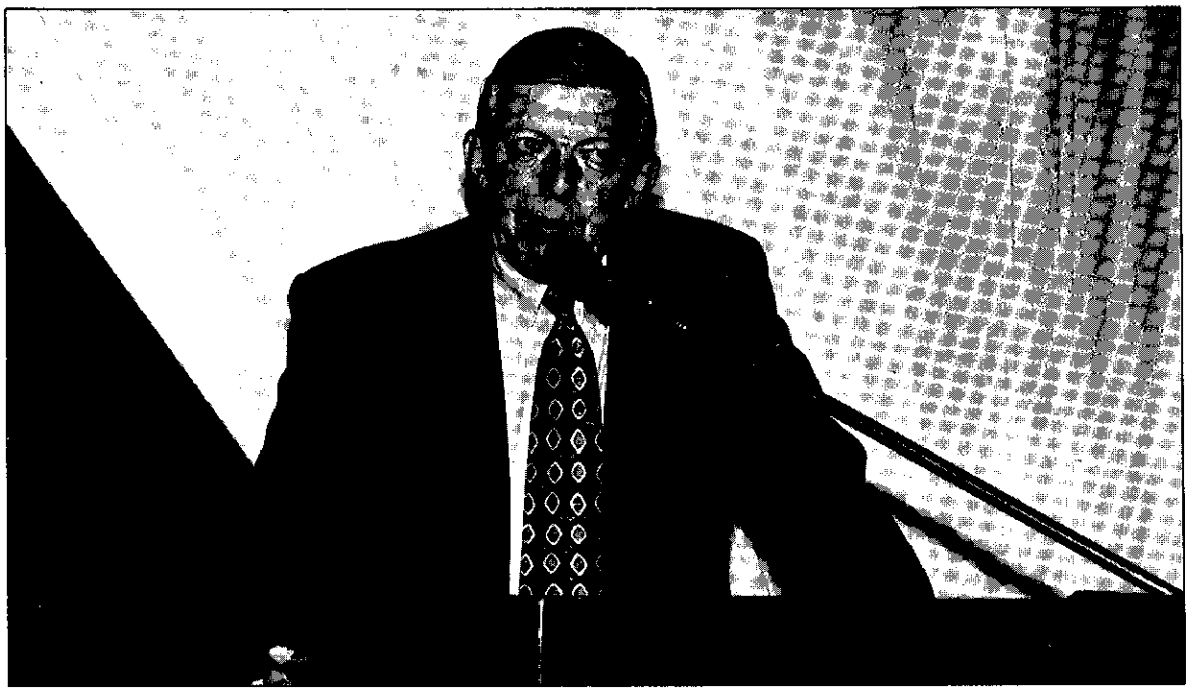
Delius es un convencido de que el negocio petrolero contribuye positivamente al desarrollo de los países. A mediados de los años setenta, OXY–Bolivia descubre grandes reservas de gas; en 1977, OXY–Colombia hizo un descubrimiento importante y desarrolló mil millones de barriles con una produc-

(De izq. a der.) Anthony J. Holt, Carlos E. Delius, Carlos Davey y Orlando Pereyra.

ción inicial de 220 MBD. En 1984 Delius es nombrado vicepresidente de Operaciones en Colombia y en 1985 se le destaca a la Argentina. En este país se quería obligar a las petroleras a un «ahorro forzoso» devolviendo el dinero después de varios años, totalmente devaluado y con tasas inferiores a las del mercado. En el caso de Occidental, esa suma correspondía a los ingresos del año anterior donde se habían concentrado ingresos impagos de más de tres años. Delius negoció y se acabó el problema.

Carlos Delius llega al Perú en diciembre de 1989, cuando Occidental era la única empresa petrolera extranjera en el país, con un sinnúmero de impases para el pago de sus tarifas, entre otras dificultades. Desde entonces, y gracias a su talento para el duro combate de negociar, Delius ha conocido a todos los ministros de Energía y Minas del Perú y a los presidentes de Petroperú. A todos ellos los recuerda con cariño y gratitud. Durante su gestión resuelve los temas pendientes heredados que afectaban a la industria petrolera, contribuyendo a hacer posible la continuación de las inversiones de OXY y, con ello, la atracción de otras 44 empresas petroleras presentes hoy en nuestro país.

En el Perú, Occidental ha invertido hasta diciembre de 1997 la cantidad de 1,871 millones de dólares, los cuales han generado una producción por un valor de 13,022 millones de dólares. De este monto, más de diez mil



El señor Anthony J. Holt es geólogo de profesión y antes de venir al Perú ocupó el cargo de Presidente y Gerente General de Occidental en el Sultanato de Omán, en el Medio Oriente.

millones de dólares han sido de contribución a la economía nacional en forma de planillas, materiales, impuestos, servicios, etc. Estas cifras demuestran que el aporte de Occidental a la economía de los países fue y es considerable. E, indudablemente, el aporte del ingeniero Carlos E. Delius a su empresa ha sido muy valioso.

Calificado, recientemente, como uno de los últimos representantes de la diplomacia petrolera, Carlos Delius ha contribuido también al desarrollo de la industria, de la banca y el comercio, como miembro prominente de la Sociedad Nacional de Minería y Petróleo, de la Cámara de Comercio Internacional, y como Director del Banco Santander, entre otras instituciones. Queda, pues, el recuerdo de la calidad humana y profesional, de esa excepcional habilidad de negociar, dirigir y comunicar, haciendo del humor una efectiva herramienta de gestión, del significativo aporte al proceso de cambio en el Perú y de los logros que hicieron posible la continuidad de nuestras operaciones en un momento crítico de nuestra historia. Por estas y otras razones, después de su paso por el Perú, permanecerá siempre con nosotros.

De otro lado, informamos que desde abril último las responsabilidades y el cargo que deja el ingeniero Delius ha sido asumido por el señor Anthony J. Holt. El señor Holt es geólogo de profesión y antes de venir al Perú ocupó el cargo de Presidente y Gerente General de Occidental en el Sultanato de Omán, en el Medio Oriente.

EX- LIBRIS

LUIS ALBERTO CASTILLO

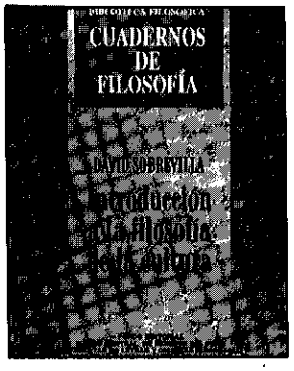
DAVID SOBREVILLA

Introducción a la filosofía de la cultura. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú – Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1996.

Cultura, vocablo que proviene del latín *colere* que quiere decir cultivar, es estudiada actualmente por diversas disciplinas, como la antropología, la sociología, la historia, la lingüística, el psicoanálisis, sin embargo ha sido la filosofía moderna la que ha hecho de ella uno de sus principales temas de reflexión.

Con la finalidad de esclarecer en qué consiste y cuáles son las principales tareas de la filosofía de la cultura, el profesor sanmarquino y destacado filósofo David Sobrevilla expone en este libro acerca de la idea y el contenido de esta rama filosófica, poco conocida aún, y luego, en la segunda parte, ofrece un bosquejo de la filosofía de la cultura en Europa y Latinoamérica, comentando sintéticamente las obras de los autores más representativos, como Cohen, Natorp, Dilthey, Marcuse, Benjamin, Adorno, Popper, y los pensadores latinoamericanos Vasconcelos, Zea, Salazar Bondy, entre otros.

Sobrevilla concluye afirmando que la filosofía de la cultura recién está en sus inicios, y le augura un porvenir auspicioso en el interés de los futuros filosófos.



RAÚL PORRAS BARRENECHEA

Perspectiva y panorama de Lima. Lima: Entre Nous, 1997.

La Asociación Entre Nous se aúna a los homenajes que por el centenario del nacimiento de Raúl Porras Barrenechea se llevaron a cabo el año pasado, mediante la publicación de este volumen, que reúne una serie de artículos sobre la ciudad de Lima, sus principales atractivos y algunas de sus personalidades más destacadas.

«Perspectiva y panorama de Lima», «El río, el puente y la alameda», «La fuente de la Plaza Mayor de Lima», «Palma romántico» y «Un espíritu y una obra teresianos: Belén de Osma y Pardo» son los textos en los cuales, además de la profusión de datos históricos y curiosos sobre el pasado limeño y la alta calidad de la prosa, está presente también su espíritu crítico.

ÚRSULA CORNEJO SOTO

Exilio de cuerpo. Lima: Lluvia Editores, 1997.

Más conocida en su faceta de artista plástica, Úrsula Cornejo Soto (Arequipa, 1963) ha hecho de la poesía la otra vertiente de su creatividad.

La poesía de *Exilio de cuerpo*, su primer poemario, se caracteriza por las intensas sensorialidad y sensualidad de las que están cargados sus textos: «Mi cuerpo/ no será más cuerpo/ sino la imagen del viento// Mi sangre se confunde con las aguas/ de un río que erguido desciende/ tu intimidad// Tus labios adormecidos/ imaginan/ el torrente que resbala por mi espalda.// El frío fuego me despierta» (V), donde el movimiento, es decir la acción, prevalece sobre la contemplación.

RUTH SHADY SOLÍS

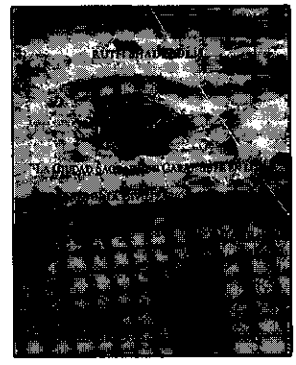
La ciudad sagrada de Caral-Supe en los albores de la civilización en el Perú. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1997.

La ciudad sagrada de Caral, conocida también como Ciudad de las Pirámides, ubicada en la provincia de Barranca, en el norte del departamento de Lima, data de aproximadamente 3000-1500 a.C., de acuerdo con los datos alcanzados por Ruth Shady, autora de este interesante trabajo.

Las investigaciones en Caral harán posible contrastar las hipótesis acerca de la función que desempeñaron la agricultura y la pesca en el desarrollo de la civilización de los Andes centrales y de la cultura peruana en general, y compararla con el proceso de desarrollo de focos civilizatorios como los de Mesopotamia, China, India y Centroamérica.

Las excavaciones realizadas por el equipo dirigido por la arqueóloga Ruth Shady ha permitido conocer las técnicas arquitectónicas desarrolladas por los primeros habitantes del Perú.

Interesante trabajo que revela importantes datos sobre un período histórico peruano poco conocido aún.

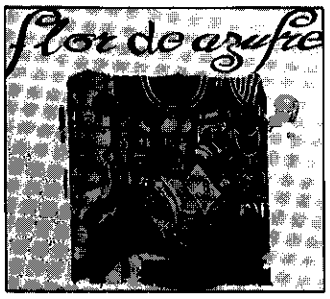


JORGE ESLAVA

Flor de Azufre (Textos periodísticos). Lima: Ediciones del Instituto Peruano de Publicidad, 1997.

Multifacético y prolífico, el poeta Jorge Eslava nos entrega ahora un conjunto de crónicas, que publicara dominicalmente en el suplemento de un diario limeño, entre marzo de 1996 y enero de 1997.

Flor de Azufre alude a dos elementos que pueden ser connotativamente antagónicos. De un lado, la flor simboliza lo bello y lo sublime, mientras que el azufre está asociado –en la cosmovisión cristiana en la cual estamos culturalmente inmersos– a lo demoniaco, que a su vez se relaciona con realidades prosaicas, y que expresa con precisión el contenido temático del libro, pues a través de los 44 textos incluidos Eslava aborda asuntos de todo orden, en donde priman el humor y la nostalgia.



EMILIO BARRANTES

En torno a la naturaleza, la sociedad y la cultura.

Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1998.

Reconocido autor de trabajos sobre pedagogía y maestro universitario, Emilio Barrantes nos ofrece esta vez un conjunto de ensayos, en los cuales reflexiona en torno a la relación hombre-naturaleza.

Asimismo, aborda los tópicos sociedad y cultura, revisando los conceptos expuestos por destacados pensadores a lo largo de la historia, concibiendo el conocimiento humano como la conjugación de las diversas disciplinas científicas, en contraposición a la tendencia fragmentarista de las concepciones teóricas inmanentistas.

La exposición didáctica y el lenguaje sencillo empleados en el libro no hacen sino reafirmar la vocación magisterial del autor, quien de esta manera pone de manifiesto, una vez más, su interés por la educación de nuestro país.

TOMÁS ESCAJADILLO (editor)

Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar. Lima: Homenaje del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Amaru Editores,1998.

Los profesores de la Escuela de Literatura de la Universidad de San Marcos, una parte de ellos compañeros y otra exdiscípulos de Antonio Cornejo Polar, quien dejó de existir el año pasado, le rinden un sentido homenaje al amigo, maestro y estudioso de la literatura peruana.

El volumen reúne textos testimoniales de un grupo de docentes que compartieron las labores académicas en las aulas sanmarquinas y otros que en su momento fueron sus aplicados alumnos; así como comentarios sobre las propuestas teóricas de Cornejo Polar.

El conjunto combina pues el plano emotivo con el académico, y es, no obstante su brevedad, uno de los más sólidos y sinceros de los que se han hecho a uno de los intelectuales peruanos de mayor prestigio de los últimos tiempos, quien –como dice Tomás Escajadillo– nunca se desvinculó del Departamento de Literatura de San Marcos.

Integran el volumen artículos de Raúl Bueno, Francisco Carrillo, Wáshington Delgado, Tomás Escajadillo, Carlos Garayar, Eduardo Hopkins, Marco Martos, Manuel Larrú, Sandro Chiri, Edgardo Rivera Martínez, Carlos Eduardo Zavaleta, Miguel Ángel Huamán, entre otros.

EDGAR O'HARA (editor)

Cartas de José María Arguedas a Pedro Lastra. Santiago de Chile: Edición, prólogo y notas de Edgar O'Hara, 1997.

José María Arguedas y Pedro Lastra se conocieron en 1962, en ocasión del Encuentro Internacional de Escritores que se realizó en Concepción, y desde entonces los unió una entrañable amistad, testimonio de la cual son –en parte– las cartas que el autor de *Los ríos profundos* enviara al poeta chileno.

Renuente a publicarlas en un primer momento, la insistencia de amigos cercanos como Alberto Flores Galindo, Alberto Escobar y Edgar O'Hara, así como la difusión previa de sendos volúmenes de contenido epistolar de Arguedas a otras amistades, decidieron a Lastra darlas a conocer a los lectores.

Si bien el contenido de buena parte de las cartas se refieren a aspectos relacionados con tareas editoriales y urgencias económicas, en otras el novelista peruano expresa la intensidad afectiva propia de su sensibilidad.

Así dirá, por ejemplo: «En ti Pedro, y en otra persona, encuentro el símbolo de lo que Chile representa para mí: la resurrección y la felicidad; es decir la felicidad que hace posible la resurrección. No me arrepiento de haberme desahogado contigo. No lo habría podido hacer con otro. Eres mi hermano. Y ¿hermano de quién no eres, Pedro querido? Por eso tengo fe en que la soledad de tus poemas se convertirán en fuego, y escribirás palabras en que ambos poderes del mundo nos conmuevan: la soledad que siente la hirviente fuerza del ser humano y de la naturaleza, que es testigo de ella, y no sólo el silencio lacerado».

De igual manera, apreciamos el diálogo entre O'Hara y Lastra, que da muchas luces acerca de la relación que Arguedas estableció con Chile, y que revela también determinados rechazos literarios.

Por su parte O'Hara, en las páginas finales del volumen, aporta su percepción personal acerca del epistolario, señalando ciertas constantes subjetivas del autor de *El zorro de arriba y el zorro de abajo.*

JOSÉ LUIS AYALA

Carlos Oquendo de Amat. Cien metros de biografía crítica y poesía de un poeta vanguardista itinerante. De la subversión semántica a la utopía social. Lima: Ediciones Merqe Marka / Editorial Horizonte, 1998.

El escritor puneño José Luis Ayala ha dedicado 25 años de su vida a investigar el itinerario vital de Carlos Oquendo de Amat (Puno, 1905-España, 1936).

El esfuerzo de Ayala se ha visto cristalizado en un volumen de cerca de 500 páginas, plenas de la emotividad expresiva que refleja su admiración por la poesía de Oquendo.

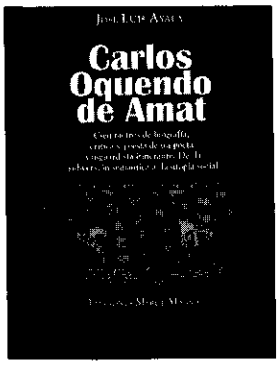
Uno de los méritos de esta obra es el dar a conocer períodos de la vida del autor de *5 Metros de Poemas* que no han sido tratados por los otros biógrafos, como la de su estancia en diversas ciudades puneñas, así como en La Paz y Arequipa, a donde se trasladó el poeta luego de publicar su memorable libro en 1928.

Entre los aspectos negativos de este trabajo se encuentra una insistencia en las circunstancias dramáticas vividas por Oquendo, que lindan con una cierta apología del martirologio.

Es evidente, asimismo, la predilección de Ayala por las fuentes orales, constituidas muchas de ellas por los propios familiares del poeta, cuyo grado de verosimilitud puede ser empañado por la exageración o a la tergiversación de los acontecimientos.

De otro lado, es muy notoria la falta de un mayor cuidado de la edición. El texto requiere, entre otras cosas, de una corrección de estilo que evite las abundantes reiteraciones y redundancias: «Debió de haber sido terrible saber la muerte del médico, pues como padre había sido cariñoso y comprensivo, Carlitos debió haberse sumido en la más grande depresión y tristeza, su frágil sensibilidad de amor de hijo debió quebrarse igualmente en mil pedazos...» (p. 96).

No obstante estas observaciones –hechas con el ánimo de que puedan ser enmendadas para las futuras ediciones– consideramos que este trabajo de José Luis Ayala aporta muchos datos valiosos acerca de la vida y obra de Carlos Oquendo de Amat, por lo que valoramos el esfuerzo.



ANA MARÍA GAZZOLO

Arte de la noche. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1997.

Entre el grupo de alumnos que asistíamos a las clases de Literatura Española en la Universidad de San Marcos que dictaba Wáshington Delgado, allá por 1973, se encontraba una muchacha que siempre se sentaba en una de las carpetas más próximas a la puerta, y cuyo silencio parecía expresar una exacerbada timidez.

Algunos años después reconocimos en ella a la poeta Ana María Gazzolo, autora de *Contra tiempo y distancia*, *Viajes*, *Cabo de tormentas* y *Arte de la noche*, su último poemario.

Al leer *Arte de la noche* viene a mi mente la imagen leve de la estudiante de literatura que abandonaba velozmente el aula apenas terminaba la clase, y me pregunto si el yo lírico que canta en los poemas de este libro no será el mismo que habita en su autora: «Descalza de mis pies en el círculo/ que cierran tus palabras/ miro el intenso azul girar y desplomarse/ perdida de mis señas no sé qué viento/ ha de devolverme ni en qué estado».

El tiempo es la presencia más constante en la poesía de *Arte de la noche*, pero como conciencia de lo irrecuperable; y junto a ello la evocación de una ausencia: «Suena la tortura del tiempo/ deshabitado/ na da na die».

Mas cualquiera sea el yo generador del acto creativo de la poeta, lo que destaca –como su más cálida presencia– es la belleza de su obra, una de las sólidas de su generación.

LEOPOLDO CHARIARSE

Elegías. Lima: Lluvia Editores, 1998.

La métrica es, nuevamente, el recurso formal al cual recurre Leopoldo Chariarse (Chiclayo, 1928), para darnos a conocer su última creación poética: *Elegías*.

Autor también de *Los ríos de la noche* (1952), *La cena en el jardín* y *Los sonetos de Spoletto* (1975), en la obra poética de Chariarse habitan un espacio y un tiempo ideales, en cuanto sus referencias nos remiten a universos propios de la imaginación y del sueño, en una línea que lo emparenta en cierto modo con Eguren: «Dulce ebriedad de fúlgida tiniebla/ y de invisible luz cálido ayuno/ cielo estallando en ambarina niebla» (A la música).

Con *Elegías*, Chariarse trae un aire poético puro, es decir no contaminado por localismos o coloquialismos exacerbados: «Tú que alba errante en paraísos eres/ más lejos del espacio de la mente/ y sus mundos de llantos y placeres// en la nostalgia de tu cuerpo ausente/ tú en sueños entrevista y recordada/ sólo en la calma del pensar silente» (A la Aurora).

RÓGER SANTIVÁÑEZ

Santísima Trinidad **(nouvelle).** Lima: Walter Cier/Editor, 1997.

La escritura como revelación o como un aprendizaje de la limpieza, es lo que nos propone Róger Santiváñez en ésta su primera *nouvelle* o (auto)retrato del artista adolescente.

Roy, el personaje/ protagonista/ (anti)héroe de esta historia, puede ser el alter ego del poeta/autor, que convierte al lector en testigo/cómplice de la confesión edípica o de la revelación extática, casi mística, de la obsesión erótica.

Santiváñez apuesta por una escritura libérrima, cuyos frutos -como lo afirma Marco Martos en las palabras liminares que preceden la *nouvelle*- serán aquilatados mejor por los lectores del futuro.

CÉSAR MORO

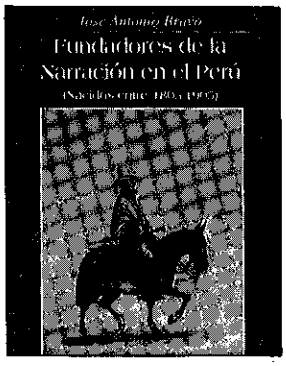
Prestigio del amor.

Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. Selección, traducción y prólogo de Ricardo Silva Santisteban.

«El amor consagra al amor/ Los días sin lluvia/ Y como conviene los días bellos/ Para el amor y sus preferencias/ Al prestigio del más viejo amor/ A la lluvia de la palabra amor/ Al único amor sin pena sin dicha sin retorno/...» éstos son los versos iniciales de uno de los primeros poemas de Moro, cuyo título es el mismo de la antología poética que ahora nos ofrece *El Manantial Oculto*, colección dirigida por el poeta Ricardo Silva Santisteban y auspiciada por el rectorado de la Pontifica Universidad Católica del Perú.

La selección incluye –completos– los libros *La Tortuga Ecuestre*, *Le château de grisou*, *Lettre d'amour*, *Pierre des soleils*, poemas escogidos de otros volúmenes, además de textos dispersos de César Moro, considerado el mayor exponente peruano del superrealismo.

«El aspecto del amor y del erotismo en la obra de Moro –dice Silva Santisteban– es fundamental, pues su acceso está ligado a reminiscencias oníricas y a la creación de un mundo maravilloso y alucinatorio (...). Debe entenderse que Moro escribía como lo hacían los místicos, salvadas todas las distancias, lleno de pasión por la vida», afirma el responsable de la presente antología, gracias a quien –junto a André Coyné– podemos leer toda la obra poética de César Moro.



JOSÉ ANTONIO BRAVO

Fundadores de la narración en el Perú. (Nacidos entre 1805-1905). Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

Escritor infatigable y prolífico, José Antonio Bravo intercala la producción creativa con la investigación literaria, que motiva que casi en todos los números de esta revista reseñemos un libro suyo.

En esta oportunidad se trata de un panorama del cuento peruano que reúne relatos de autores nacidos entre 1805 y 1905, y que además representan a las diversas escuelas y movimientos literarios producidos en el Perú durante el siglo XIX y buena parte del siglo XX.

La selección se inicia con Manuel Ascensio Segura y Felipe Pardo y Aliaga, representantes más destacados del Costumbrismo, movimiento en el que incluye también a Manuel Atanasio Fuentes. Ricardo Palma aparece como la figura más connotada del romanticismo peruano.

Clorinda Matto de Turner y Mercedes Cabello de Carbonera son las abanderadas del realismo, hecho que demuestra que la actividad literaria de las mujeres no es nueva, sino que ya existía en el siglo pasado, y cuya temática trasciende la particularidad feminista. Enrique López Albújar, a su vez, es el exponente del naturalismo.

Abraham Valdelomar, Ventura García Calderón y Manuel Beingolea están considerados como narradores modernistas.

Entre los cuarenta escritores considerados en esta selección se ha incluido también a autores conocidos como Luis Benjamín Cisneros, Narciso Aréstegui, Abelardo Gamarra, Clemente Palma, Enrique A. Carrillo, Carlos Camino Calderón, José Gálvez, Luis E. Valcárcel, César Vallejo, Alberto Hidalgo, Gamaliel Churata, Arturo Hernández y José Diez Canseco.

El lector podrá encontrar, asimismo, a narradores cuya obra no ha sido muy difundida, y que el autor de la presente antología ha tenido el acierto de incluir: Acisclo Villarán, Aurelio Arnao, Juan Espejo Azturrizaga, Anaximandro Vega, entre otros.

FERNANDO AYLLÓN

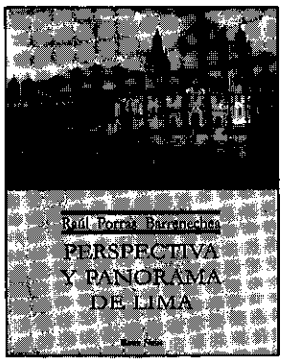
El tribunal de la Inquisición. De la leyenda a la historia. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1997.

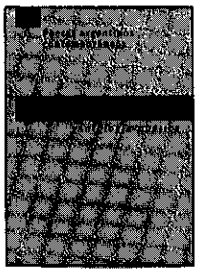
La idea de la Inquisición aún predominante le debe más a la leyenda que a la historia; tal vez porque ha sido un tema vedado para los investigadores, por razones que tienen que ver con el poder que aún poseen las jerarquías eclesiásticas.

Y es precisamente con el fin de iluminar determinados aspectos oscuros de esta institución religiosa, que investigadores de la historia peruana, como Fernando Ayllón, han decidido incursionar en este terreno, producto de cuyo esfuerzo es el libro *El tribunal de la Inquisición*, publicado recientemente por el Congreso Peruano.

No deja de sorprendernos lo que afirma Ayllón, cuando asevera que algunos inquisidores españoles –a contrapelo de lo que hemos escuchado o leído al respecto– ayudaron a promover la producción intelectual, como ejemplos menciona los casos de Diego de Deza, quien respaldó a Cristóbal Colón, Jiménez de Cisneros, editor de la primera biblia políglota y protector de Nebrija; a Bernardo Sandoval, quien promovió a Miguel de Cervantes.

¿Es éste un libro que toma partido a favor del Santo Oficio? Polémico o no, este trabajo de Ayllón aporta importantes elementos al debate acerca de la verdadera historia de la Inquisición en el Perú.



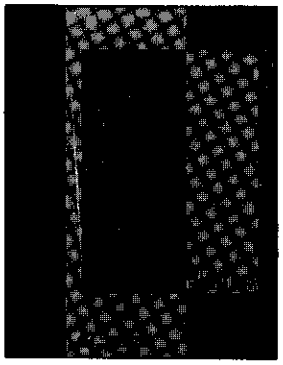


ZHANG KEJIU

Sobre un sauce, la tarde. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998. Traducción del chino y notas de Guillermo Dañino (Edición bilingüe).

Zhang Kejiu (1270-1384), es el poeta más importante de la dinastía china Yuan. Cultivó el *xiaoling*, forma poética caracterizada por su sencillez y naturalidad.

La obra de Zhang Kejiu permanece como modelo de la escuela pura, por la belleza cincelada de la expresión, nos dice Guillermo Dañino en la introducción al libro *Sobre un sauce, la tarde*, que publica la colección *El Manantial Oculto*, que dirige Ricardo Silva Santisteban y auspicia el rectorado de la Pontificia Universidad Católica del Perú.



SONIA LUZ CARRILLO

Las frutas sobre la mesa. Lima: Arte/Reda, 1998.

La poeta y periodista Sonia Luz Carrillo comparte con nosotros *Las frutas sobre la mesa*, su último poemario, donde leemos:

«Penumbra / a deshora / espacio / suspendido // Nada real / la realidad / piel a piel / contradicha // Sólo es cierto / el rumor de unas alas, / ángeles abatidos, / el vaho en un cristal / ruidos quedos / absorbidos por los muros // Ojos sin nombre / acechan / imaginando más misterio // Abolida la penumbra / la normalidad / vuelve al reino / del bullicio y la opacidad // Todo lo otro / ha sido devorado / Los protagonistas / abandonan la escena // La claridad indolente / los ve alejarse / y desaparecer». («Penumbra a deshora»).

TOMÁS ESCAJADILLO

Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco. Lima: Amaru Editores, 1997.

Dedicado a la investigación de la literatura peruana, especialmente de la narrativa, Tomás Escajadillo ha centrado su mayor interés en la obra de José Diez-Canseco (1904-1949), como lo confirman los diversos trabajos publicados sobre el autor de *Duque*.

En esta oportunidad nos toca referirnos a la última entrega de Escajadillo, cuyo título no puede ser más explícito: *Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco.*

En sus dos primeros capítulos: «Susy: Barranco y el fin de la infancia» y «Edición (casi crítica) de *El mirador de los ángeles*», Escajadillo comenta acerca de dos relatos de Diez-Canseco que se desarrollan en el ámbito barranquino de las primeras décadas del siglo que está por concluir.

Nos presenta, asimismo, un relato inédito de Diez-Canseco: «La Pantruca», ficción cuyos personajes y escenario corresponden al sórdido mundo prostibulario de un barrio de La Victoria.

Hemos dejado para el final la referencia a «Diez-Canseco: un precursor no reconocido», otro de los trabajos que integran el volumen, porque nos parece necesario destacar su aporte, pues echa luces acerca de la importancia de la obra de Diez Canseco dentro de la literatura peruana.

En este ensayo Escajadillo reivindica la figura del autor de *Estampas mulatas* como precursor de la narrativa urbana de la llamada generación del cincuenta, al desarrollar temáticamente el universo popular ubicado en los tugurios y callejones, y que posteriormente se traslada a las barriadas, como consecuencia de las invasiones protagonizadas por los migrantes andinos, patentes sobre todo en los relatos de Enrique Congrains Martin.

Escajadillo no es el estudioso académico frío y ascéptico, sino, al contrario, exponiendo decididamente sus convicciones, de cuando en cuando lanza –puntilloso y mordaz– sus agudísimos dardos contra algunas vacas sagradas de la literatura peruana.

MARÍA EMMA MANNARELLI

Hechiceras, beatas y expósitas. Mujeres y poder inquisitorial en Lima.

Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1998.

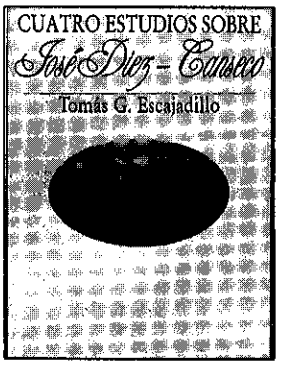
La historiadora María Emma Mannarelli se ha interesado en la Inquisición como tema de estudio, desde la perspectiva de género.

En tal sentido, Mannarelli encuentra que en lo que se refiere al Tribunal del Santo Oficio las mujeres estuvieron asociadas con delitos sexuales y a los casos de hechicería, brujería y herejía.

Al respecto, la autora trata –en capítulo aparte– el caso de Angela de Carranza, beata en quien se unían la revelación mística con la exaltación erótica.

Asimismo, destaca el hecho de que en la época del virreinato la actividad literaria femenina estaba bastante extendida. La relación entre las mujeres y la escritura fue considerada entonces diabólica, asevera Mannarelli.

El volumen contiene además los capítulos «Las hechiceras en el Perú durante el siglo XVII» y «La Inquisición y el colegio de las niñas expósitas de Santa Cruz de Atocha».

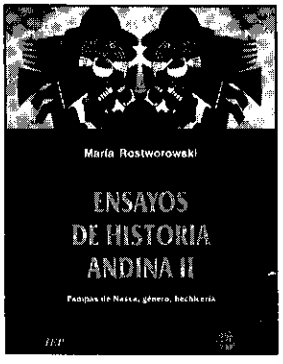


PEDRO GUIBOVICH PÉREZ

En defenza de Dios. Estudios y documentos sobre la Inquisición en el Perú. Lima: Ediciones del Congreso de la República, 1998.

El establecimiento del Santo Oficio en el Perú no obedeció únicamente al interés de la corona española de perseguir la heterodoxia y controlar la moral, sino que dicha medida era parte de un ambicioso proyecto político colonial, puesto en ejecución por Felipe II a mediados del siglo XVI, para lograr el robustecimiento del poder del Estado en el virreinato peruano, especialmente para hacer frente al peligro del luteranismo; afirma el historiador peruano Pedro Guibovich en la primera parte de este interesante trabajo.

En la segunda parte se ocupa del fondo documental de la Inquisición de Lima en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, el que conserva la mayor parte de los expedientes de los casos vistos por el Tribunal del Santo Oficio limeño.



LUIS LA HOZ

Oscuro diamante.

Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

El poeta Luis La Hoz ha reunido una selección de textos de sus poemarios *Los setenta, Los adolescentes,* y *Antiguo ardor.* Advertimos la ausencia de poemas de sus libros iniciales: *Primer incendio* y *Las predilecciones.*

La poesía de La Hoz es diversa en su temática, pero donde la conciencia del poeta permanece siempre alerta y cuestionadora, y su palabra, irreductible, se mantiene en constante libertad: «Por las calles de la ciudad va mi amor/ espléndido tras las frutas, los semáforos,/ los puestos de gloria de los guardias./ Mi bello amor inmolado a las serpientes,/ a los vidrios rotos de las fiestas,/ al acanto, a los laureles/ y a esas miserias/ que este siglo ha fabricado para su propio uso» («Carnets»).

GABRIELA MORA

El cuento modernista hispanoamericano. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores, 1996.

A diferencia de la poesía, el cuento modernista no ha tenido el mismo interés por parte de los estudiosos de la literatura hispanoamericana; no obstante no han sido pocos los escritores adscritos al gran movimiento literario surgido en América que han cultivado la narrativa corta con un alto nivel de calidad.

Con el fin de reparar en algo esta diferencia, la profesora chilena Carmen Mora nos da a conocer las principales características del cuento modernista, a través del estudio de diversos relatos de Manuel Gutiérrez Nájera, Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Manuel Díaz Rodríguez y Clemente Palma.

Contrariamente a lo que sucedía en el realismo y el criollismo, el cuento modernista no se fija en la naturaleza americana, las historias ocurren en espacios cerrados, interiores, adecuados a los dramas íntimos que se cuentan, afirma la investigadora en una de las conclusiones del presente trabajo.

ANTONIO REQUENI

Antología poética. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1996.

Antonio Requeni, distinguido poeta argentino quien mereció el Gran Premio de Honor de la Fundación Argentina para la Poesía en 1984, ha tenido a bien enviarnos su *Antología poética* pulcramente editada por el Fondo Nacional de las Artes, dependencia del Ministerio de Cultura y Educación.

Requeni, que en junio último visitó Lima, escribe:

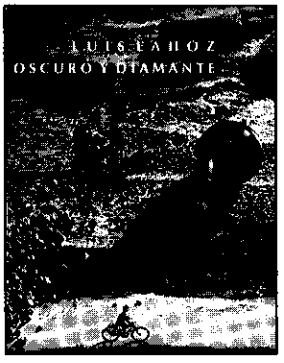
«Milan Kundera dice que la poesía ha muerto. / Debe tener razón porque ya nadie / (salvo algunos poetas) / acostumbra a temblar con las palabras / en un libro de versos. // Si me lo hubieran avisado / –aunque yo soy su deudo más humilde– / habría concurrido a las exequias / y dejado una flor sobre su tumba. // Ahora estoy triste. Pienso en cuántas veces / ella me hizo feliz. Y ya no está. / / ¿Pero qué hacer si las palabras vienen / por el aire o se trepan por mis piernas? / ¿Si las palabras vuelven, temblorosas, / bellas, sensuales, perentorias, mágicas, / y me reclaman una forma antigua / o un resplandor herido de futuro? // Tendré que consultarlo con los pájaros». («Milan Kundera»).

CARLOS LÓPEZ DEGREGORI

Aquí descansa nadie. Lima: Editorial Colmillo Blanco, 1998.

Ganador del premio El Olivo de Oro, del concurso organizado por la Municipalidad de San Isidro (1997), el poemario *Aquí descansa nadie* de Carlos López Degregori, desde su presentación física –el libro como objeto– remite al lector a la idea de una vivencia extrema como puede ser la de la muerte; sin embargo en el corpus textual percibimos otra presencia real: la poesía.

¿Aquí descansa nadie simboliza la muerte de una instancia del hombre? ¿El poeta de mil años da cuenta de ese fin, como en los mitos milenaristas del fin del mundo? La de Carlos López Degregori es una poesía cargada de símbolos, en los que están presentes tópicos como el amor, la soledad y la poesía misma; y es, asimismo, rica en posibilidades de lectura.



MARÍA ROSTWOROWSKI

Ensayos de Historia Andina II. Pampas de Nasca, género, hechicería. Lima: Instituto de Estudios Peruanos–Banco Central de Reserva del Perú, 1998.

Este nuevo libro de la historiadora María Rostworowski contribuye al conocimiento del antiguo Perú, presentando diversos temas como una nueva interpretación de las líneas de Nasca, los mitos sobre los curanderos y sacerdotisas andinas, el rol de la mujer en la sociedad prehispánica, la importancia del baile en los ritos agrarios, y la hechicería a comienzos del virreinato.

Asimismo, cuestiona la imagen idílica del Incario sugerida por Garcilaso de la Vega, el Inca, y describe una realidad más diversa, fragmentada y compleja del mundo andino, que antecede a la expansión del imperio cusqueño, y continúa después de la conquista española.

Carlos Eduardo Zavaleta ***El precio de la aurora***. Lima: Ricardo Angulo Basombrío Editor, 1997.

Marcos Yauri Montero ***El hombre de la gabardina***. Lima: Ediciones Azalea, 1996.

Novalis ***Himnos a la noche. Cánticos espirituales***. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Colección El Manantial Oculto,1998.Traducción, introducción y notas de Américo Ferrari.

Rainer María Rilke ***Elegías de Duino***. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.Colección El Manantial Oculto,1998. Traducción del alemán, presentación y bibliografía de Renato Sandoval.

Porras Barrenechea, parlamentario. Lima: Ediciones del Congreso del Perú, 1997.

Marco Martos ***Entre milenio y milenio, en la víspera***. Antología del cuento peruano 1950-1947. Chimbote: Río Santa Editores.

Pedro Planas [Antología] ***El pensamiento social de Víctor Andrés Belaúnde***. Lima: Instituto de Estudios Social Cristianos, 1997.

José M. Tessey Carenzi ***El desconocido pasajero***. Lima: Australis, 1997.

Silvia Miranda Lévano ***Memorias de Manú***. Lima: Fondo Editorial del Banco Central de Reserva del Perú, 1997.

Raúl Serrano Castrillón ***El paraíso de los suicidas. Doce casos de drogadicción en el Perú***. Lima: Walter Noceda Editores, 1996.

Luis Urteaga Cabrera ***Una llama en el viento***. Lima: Arteidea Editores, 1996.

Rubén Quiroz Ávila ***El juego de los escondites***. Lima: Arteidea Editores, 1997

Ricardo Oré ***El sombreado de la liebre***. Lima: Ediciones Los Olivos, 1997.

José Pancorvo Beingolea ***Profeta del cielo***. Lima: Alba Editores, 1997.

Wilder Rojas ***Caballero de bosque***. Lima: Arteidea Editores, 1997

Freddy Gambetta ***Sobre todo el amor*** (Poesía 1964-1997). Tacna: Electrosur, 1997.

Freddy Gambetta ***Crónica de Tacna***. Tacna: Ediciones Cal & Canto, 1995.

Varios ***Verde sinfonía. Cuentos ecológicos***.Iquitos: Instituto de Investigaciones de la Amazonía Peruana, 1998. Auspiciada por Occidental Peruana Inc. Sucursal del Perú, y Embajada de los Países Bajos.

César Vallejo ***A lo mejor soy otro. 27 nuevas cartas***. Lima: Recopilación, estudio y notas por Jesús Cabel, 1998.

Gonzalo Pantigoso ***Cuentos del último navegante***. Antología del Cuento Chimbotano. Chimbote: Río Santa Editores, 1997. Segunda edición.

Arturo Corcuera ***El libro de las adivinanzas***. Lima: Walter Noceda, 1997.

Orlando Germán ***Ascensión a la noche***. Lima: Lluvia Editores, 1997.

Gustavo Rodríguez ***Cuentos de fin de semana***. Lima: Lluvia Editores, 1998.

Alberto Cuadros Román ***La sombra ajena***. Lima: Lluvia Editores, 1998.

José Alberto Velarde ***Palabras anudadas/Paroles Noués***. París: Vericuetos Collection Escargot au Galop. Poésie, 1998. Edición bilingüe castellano-francés.

Alberto Benavides Ganoza ***Cantos de Puerto Huamaní***. Lima: Antares, 1997.

Varios ***24 Poetas latinoamericanos***. México: Coedición Latinoamericana, 1997. Selección y prólogo: Francisco Serrano.

Carlos Rodríguez Saavedra ***La lucha con el ángel***.Lima: Editorial Apoyo, 1998.

Juan Cristóbal ***Agüita de coco***. Lima: Editorial San Marcos, 1998.

Catulo ***A Lesbia***. Lima: Editorial Grano de Arena, 1997. Selección y edición de Luis Monroe.

Roberto Randazzo ***Romagnolo. Fotografías***. Palermo: Centro Paolo Borsellino, 1997.

Alma Mater N° 15. Lima: Revista de Investigación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, mayo de 1998.

Giovanna Minardi (antologadora) ***Passioni e scrittura. Antologia di narratrici messicane del XX***. Palermo, Edizione Anteprima, 1998. Selección, traducción y prólogo de G.M.

Álvaro Abós ***El cuarteto de Buenos Aires***. [Ensayos sobre Borges, Onetti, Gombrowicz, Arlt y otros]. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1997.

UNA VISITA A PALERMO

Respondiendo a una invitación de la Universidad de Palermo, Italia, diserté –en junio último– sobre el impacto de la cultura italiana en las Letras del Perú. Asimismo, dejé testimonio del aporte que realiza **La casa de cartón de Oxy** a la difusión –dentro y fuera de nuestras fronteras– de la cultura peruana. Tuve la ocasión de conocer personalmente, entre otros intelectuales, a la profesora María Caterina Ruta, quien es jefa de la Cátedra de Lengua y Literatura del mencionado centro de estudios; y el privilegio, de presenciar la adaptación del cuento «Fénix» de Julio Ramón Ribeyro, que fue traducido ex profeso por la peruanista italiana Giovanna Minardi, y adaptado, dirigido y escenificado por el profesor Carlos Riboty y su elenco de actores. Las fotos de la obra escénica pertenecen al talento del italiano Roberto Randazzo. **(S.Ch.J.)**

1

2

3

(1 y 2) Escenas de la adaptación de «Fénix» de Julio Ramón Ribeyro. (3) Profesora María Caterina Ruta

COLABORADORES

El profesor peruano **Armando Zubizarreta** ejerce la docencia en Case Western Reserve University. Es autor del estudio *Perfil y entraña del Caballero Carmelo* y del libro *La aventura del trabajo intelectual.* Ensayos y artículos suyos han aparecido en revistas especializadas.

El filósofo **David Sobrevilla** colaboró en la edición anterior de nuestra revista. En este número y en la sección «Ex-Libris» se reseña su libro *Introducción a la filosofía de la cultura.*

Doctor en Literatura y profesor universitario, **Carlos Eduardo Zavaleta** acaba de ver reeditada su novela *Los aprendices* que aparece con el sello del Fondo Editorial de la Universidad de San Marcos, institución que le ha publicado también su última obra: *Pálido, pero sereno.*

Catedrático, estudioso y crítico de la literatura, **Tomás Escajadillo O'Connor** acaba de publicar el libro de ensayo *Cuatro estudios sobre José Diez-Canseco.* Como editor, ha entregado también el libro–homenaje *Perfil y entraña de Antonio Cornejo Polar.* Anteriormente publicó *Narradores peruanos del siglo XX, La narrativa indigenista peruana,* entre otros trabajos.

El poeta y profesor **Hildebrando Pérez Grande** mereció el Premio Internacional de Poesía «Casa de las Américas», en 1977, por su libro *Aguardiente.* Es actualmente Director de la Escuela de Literatura de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Crítico de la literatura y profesor universitario, **Antonio González Montes** ha publicado la antología *Periocuentos peruanos,* libro donde analiza y selecciona relatos cuyos temas están vinculados a la actividad periodística. Actualmente investiga sobre la prosa de César Vallejo.

El profesor **Miguel Ángel Rodríguez Rea** recientemente ha publicado *Tras las huellas de un crítico: Mario Vargas Llosa,* ensayo donde rastrea los inicios valorativos del novelista peruano.

Camilo Fernández Cozman es autor de los estudios *Las ínsulas extrañas de Emilio Adolfo Westphalen* y *Las huellas del aura: La poética de Jorge Eduardo Eielson.* Ejerce la docencia universitaria. Ha culminado un estudio sobre la poesía de Rodolfo Hinostroza. Obtuvo este año el Premio de Investigación «Raúl Porras Barrenechea», en el área de Literatura.

La crítica de arte y profesora universitaria **Mihaela Radulescu** ha colaborado en nuestra edición número diez, donde se rindió homenaje a la pintora Tilsa Tsuchiya. Ensayos y artículos suyos han aparecido en publicaciones especializadas.

Magíster en Historia por la universidad alemana de Heildellerg, **Eduardo Orrego Acuña** ha publicado el poemario *Revelaciones* y ha traducido al alemán textos de Javier Heraud. Pronto publicará su estudio sobre Alexander von Humboldt.

Poeta, músico y compositor, **Miguel Paz Varías** dio testimonio de su quehacer artístico en nuestra edición número once. Ha publicado los casetes, con canciones suyas, *Bienvenidos al siglo XXI* y *Gusanito.*

El periodista y narrador **Óscar Araujo León** es asiduo colaborador de nuestra revista. Textos suyos han sido galardonados en los más prestigiosos concursos de cuento en nuestro país. Prepara un libro de relatos.

Y era la noche oscura se titula el libro de **Luis Alberto Castillo**, que se encuentra actualmente en prensa en los Talleres Gráficos de Lluvia Editores.