

# Víctor Humareda

- *Homenaje a Martín Adán*
- *Poemas de Mazzotti, Torres Bohl, Chiri, Orihuela*
- *Fotografías de Herman Schwarz*
- *Cuento de Siu Kam Wen*
- *Tres jóvenes escritores hablan*
- *La fotografía: realidad y belleza*
- *Mario Vargas Llosa y el fanatismo por la literatura*



*la casa de cartón* 7  
REVISTA DE ARTE Y LITERATURA

# SUMARIO

## HOMENAJE A MARTIN ADAN

Varios	3	"Martín Adán . . ."
POEMAS		
José Antonio Mazzotti	5	"Veo pasar alegremente una . . ."
José Torres Böhl	6	"En este cuartito . . ."
Sandro Chiri Jaime	7	"Poema del Quinceañero"
Carlos Orihuela	7	"Vigilia"
CUENTO		
Siu Kam Wen	9	"La primera espada del Imperio"
ENTREVISTAS		
Cromwell Jara	13	"Creo que descubrí mi vocación. . ."
Siu Kam Wen	14	"Escribí el primer texto. . ."
Mario Choy	15	"En mí hubo dos influencias. . ."
Raúl Soto	17	"Víctor Humareda sin máscaras"
FOTOGRAFÍAS		
Herman Schwarz	20	"Víctor Humareda en el lente"
ENSAYOS		
Angel Rama	23	"Vargas Llosa y el fanatismo. . ."
Manuel La Rosa	31	"La fotografía es arte"
Antonio Gálvez Ronceros	31	"La fotografía como crónica"
Carlos Rodríguez Saavedra	32	"Fotografías"

## *la casa de cartón*

### LA CASA DE CARTÓN

Revista de Arte y Literatura  
Año V N° 7  
Inscrita en la Biblioteca Nacional  
con el N° 158 - E1 - INC  
Lima, 1984 - Año 1985

#### Dirección:

Sandro Chiri Jaime

#### Coordinación:

Victor Hugo Velázquez

#### Secretaría y Archivo:

María del Carmen Zapata

#### Diseño Gráfico:

Erik Chiri Jaime

#### Dibujos y Viñetas:

Juvenal Ramos, Carlin, Sofía,  
Málaga Orant

#### Fotografías:

Herman Schwarz, Archivo Galería  
"La obra polémica", Archivo "La  
Prensa", Archivo "La República"

#### Reproducciones Ficticias:

Victor Humareda

#### Folleto:

"Enfrentos Gama"

#### Impresión:

E. F. María Araoz Pinto  
Editorial Impulso

#### Correspondencia y Canje:

Santa Marta Norte "Y" 104  
Lima - Perú

Agradecemos la desinteresada  
colaboración de la Proinsora  
Aida Diaz Encinas y la de  
nuestros auspiciadores

¡TODO, MENOS MORIR!

# Martín Adán

**M**artín Adán se dice reaccionario, clerical y civilista. Pero su herejía evidente, su escepticismo contumaz, lo contradicen. El reaccionario es siempre apasionado. El escepticismo es ahora demoburgués, como fue aristocrático cuando la burguesía era creyente y la aristocracia enciclopedista y volteriana. Si el civilismo no es ya capaz sino de herejía, quiere decir que no es capaz de reacción. Y yo creo que la herejía de Martín Adán tiene este alcance; y, por esto me he apresurado a registrarla como un signo. Martín Adán no se preocupa, sin duda, de los factores políticos que, sin que lo sepa, deciden su literatura. He aquí, sin embargo, una novela—*La casa de cartón*—que no habría sido posible antes del experimento billinghurstiano, de la insurrección “Colónida”, de la decadencia del civilismo, de la revolución del 4 de julio y de las obras de la Foundation.

José Carlos Mariátegui

**S**u poesía es la constante búsqueda de abstracciones, como la vida, la muerte, el infinito. Y yo lo admiro. Uno cuando admira algo es porque en el fondo de sí mismo, quisiera hacerlo igual, pero no puede.

Juan Mejía Baca

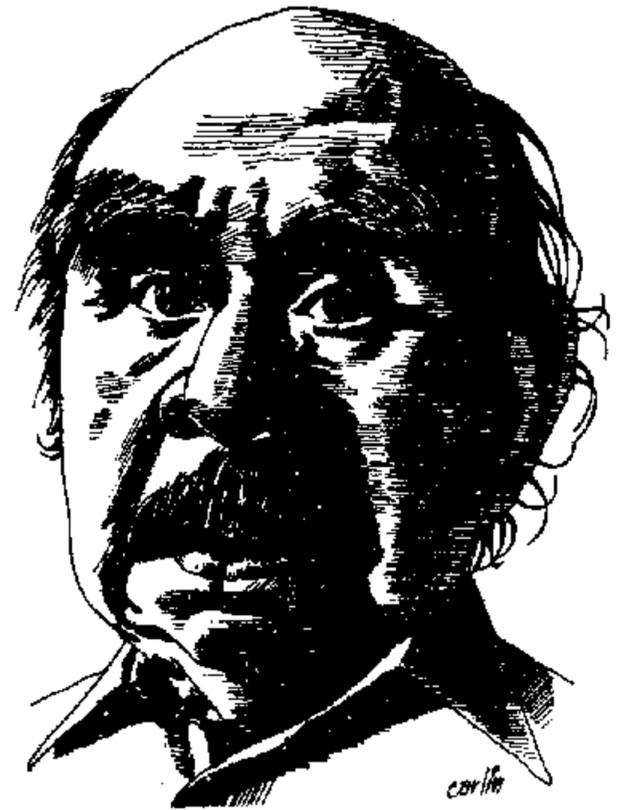
**D**esde muy pronto estuve cercano a Martín Adán, quien no sólo me orientó en mis lecturas sino que me leía o me daba a leer todo lo que escribía. Pero esa cercanía misma no me dejaba percibir los contornos del fenómeno extraordinario a cuya eclosión asistía. Si en alguien había vocación poética y si alguien tenía dotes de poeta, ése era Martín Adán. A él le tocó la “oreja de poeta” de la que yo siempre he carecido. Aunque oscuramente lo admiraba, no me daba cuenta muy bien todavía, por mi ignorancia, que en él la prosodia y la versificación tienen funciones de estímulo de la creación y no son obstáculos a ésta. Martín Adán, en cambio, me perdonaba sin condescendencia esa tara mía, me alentó y sostuvo en la aventura de la experiencia poética cuando osé bastante temerariamente adentrarme por ella.

Emilio Adolfo Westphalen

**¿**Qué se propuso Martín al escribir su tesis? ¿Solo ser doctor en Letras “y en melancolías”? Pienso que no. Quiso (o sucedió sin quererlo) demostrar que en su propio estilo caben la fantasía y el criterio, la arbitrariedad y el equilibrio.

**P**or aquel tiempo Martín Adán no había cumplido los 30. Estaba piafante, pero no era cándido. Ya había iniciado sus intermitentes retiros a la Recoleta de los cansados de la cordura, y solía buscar el reposo del ensueño en el más accesible de los paraísos, el de la bohemia.

Luis Alberto Sánchez



“No quiero ser feliz con permiso de la policía”

Martín Adán

**M**artín Adán (1908–1985) ha ido perfeccionando una poesía en la que la sujeción al metro y a la rima en formas tradicionales tan exigentes como la décima y al soneto, sirve para expresar un contenido poético íntimo, libre y profundo en el que mezcla razón e irracionalidad, conciencia y subconciencia hasta configurar una obra personalísima y cargada de una poderosa humanidad.

Washington Delgado

**L**a leyenda de Martín Adán empezó cuando a sus 16 años, en 1924, escribió *La Casa de Cartón* y comenzó a dejar de ser Rafael de la Fuente Benavides, para ser únicamente Martín Adán, el mago de las palabras, recipiendario en las décadas sucesivas, como ningún otro en el Perú, del título de poeta. Martín Adán responde a la imagen tradicional del poeta, alumbrado por el don de la palabra, pero casi siempre incapaz de defenderse del prosaísmo de la vida.

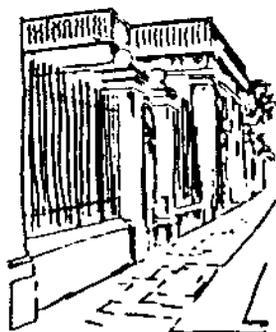
Marco Martos

**Y** ahora, ¿qué hacemos? ¿Morir? . . . Ahora te pones sentimental. Es cordura ponerse lírico si la vida se pone fea. Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero. . . Cuenta, Lucho, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas. . . Di lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes. . . Todo menos, morir.

Martín Adán

La poesía de Martín Adán, desprovista en general de referentes históricos concretos, se nos revela ilusionariamente como la imagen agónica y desesperada de la condición humana, más un examen detenido de esta poesía podrá revelarnos que el fundamento de esta soledad, de esta marginalidad o semi-marginalidad, no reside sólo en los azares individuales de su autor, sino en la conciencia problemática y sin salida de quien ha vivido la crisis y decadencia del antiguo orden que alcanzó su edad dorada durante el período denominado por Basadre como el de la República Aristocrática.

Miguel Gutiérrez



A Lima le gustó siempre la leyenda: tener un poeta bohemio, más precisamente, borracho, al que no era preciso leer ya que sus versos eran reputadamente difíciles. ¿Qué hubiera podido ser Martín Adán si no eso? ¿Catedrático mal pagado de literatura, periodista esporádico, funcionario público de segunda fila, adolescente eterno en las ciudades europeas? Quienes conocemos ese ludo de erráticas fichas podemos dar fe de la seriedad de las opciones vitales de Martín Adán, sentir admiración y ternura por esos menguantes ternos oscuros. Ellos intentaron contener la desesperación y la furia, de la misma manera que los cuidados sonetos, o las cansinas coplas del asesor jurídico. Después de los ternos está la soledad que, como él mismo dice, "es el fin del afán": la mano desasida.

Mirko Lauer

Energía y misterio son las palabras que yo escogería para denotar el arte y la vida de Martín Adán. Entre una abierta y no mediatizada bohemia, el poeta persistió en el intenso trabajo de la poesía; luego abandonó el parapateo de esta vida en bares y cafés para ocultarse en diversos recintos donde prosiguió su labor de creación incansable. Esta imagen es suficiente para suscitar interés y curiosidad, y fue para mí el cimiento primero de mi aproximación al poeta. Recorriendo esta ciudad, he querido identificar los lugares, los ambientes, que acompañaron largos momentos de su vida. Poco queda de esto: un viejo hotel, Desamparados, unas cuantas anécdotas debidamente registradas y muchos rumores librados a la personal imaginación.

Magdalena Chocano

Ni en su clase ni fuera de ella, Martín Adán quedó solo y por lo tanto indefenso frente a la sociedad; un revolucionario o un burgués pueden sentir admiración por su obra pero, en última instancia, deben rechazarla porque es diferente a ellos. La soledad de Martín Adán ya está expresada en su libro de adolescente. La contradicción entre la sensibilidad y la posición social, entre el artista y el hijo de buena familia, determinan al narrador de *La casa de cartón*. Es un joven nostálgico, tiene una sensibilidad sudamericana y algo perversa por lo viejo, lo condenado a desaparecer. Barranco, la Bajada de los Baños, los ficus abrumados, toda la tristeza de un balneario que abandonó la moda, corresponden a una parte de su espíritu.

Luis Loayza

En *La casa de cartón* y en los poemas de la adolescencia de Martín Adán se advierte una preocupación constante por encuadrar la creación verbal dentro de los marcos de la problemática existencial del hombre, pero esa preocupación se esconde detrás de una actividad verbal intensa y con apariencia de un juego.

La existencia del poeta y la del hombre que no es poeta se trasluce con alguna claridad a través de los velos misteriosos de un lenguaje hermético y con voces no oídas, despolvadas de viejos lexicones, con un arte clásico de exacta medida en las décimas y sonetos perfectos de *La rosa de la espínela* y de *Travesía de extramuros*.

Edmundo Bendezú

De lo barroco en el Perú deviene en una tesis universitaria nada académica: monstruosa, prejuiciosa, confesional, indemostrable, no poco inverosímil; constituye una divagación sobre la nacionalidad peruana y la identidad contradictoria del propio Adán en una escritura densa —de barroquismo conceptista y licencia vanguardista, a la vez.

Ricardo González Vigil



Mélina Casero

Martín Adán

# POEMAS

## VEO PASAR ALEGREMENTE UNA CANCIÓN TRAS OTRA...

Veó pasar alegremente una canción tras otra, y las páginas  
en blanco se sacuden la luz, quedan dormidas, sobre el mar  
la neblina me contempla entristecida: "oh muchacho  
que buscas tu canción, no mires más  
el fondo donde yace la que un tiempo ya  
fue besada por las aguas y el olvido, sólo hay voz  
para el que ha muerto, y sólo ha muerto  
el que guarda en los libros la memoria del amor  
y nada por el fondo silencioso como un pez.  
Cierra tu puerta y ven conmigo  
a vagar por el aire sudoroso, ve la luz  
que se agita en los faroles de esta noche, con tu cuerpo  
inerte sobre los cuerpos, y tus rayos  
clavando en cada rostro una mancha de espanto  
para que los bendigas, para que te besen  
y susurren lentamente idiomas de ceniza, pájaros que alucinen  
con tus ojos, ven conmigo por el bosque de huesos  
y deja la tijera desolada, que tu barba se enrede  
a mis cabellos, que tus manos cabalguen  
mi espalda como un soplo, entrégame tu boca y muerde  
la cifra de este cuerpo que ahora es tuyo. . ."

Sólo un eco perdurable entre los muertos.  
(El salón oscurece y los bordes se diluyen  
sobre el tímido diván donde rompí sus labios).

Pero una ola me levanta más fuerte que el sueño,  
una ola de músculos y días,  
llevándome sentado en esta balsa  
a contemplar una canción lejana, a silenciarme  
respondiendo lentamente  
palabra por palabra,  
ahogado de neblina,

solitario  
pez que se quita las escamas  
y camina tembloroso en las paredes.

José Antonio Mazzotti



Yo sólo hago canciones  
para olvidarme de ti  
Jorge Bacacorzo

La vida es un microbús Lima – La Punta.  
Repito: un microbús – y yo ahí apretujado,  
apiñado al lado de sudores y sabores –  
Pero tú no Chiquita.  
Repito: tú no porque para ti  
hay galán con Toyota plateado.  
Para ti la gūantera y el tocacintas,  
el cómodo asiento reclinable.  
Para olvidarme de ti no sirven ya las canciones,  
la brisa del mar o un cielo lleno de gaviotas.  
Repito: no sirven ya las canciones que escucháramos  
tomados de la mano jurándonos la muerte.  
No sirven ya los besos que te dan ahora frente al mar.  
(Toyota estacionado al lado de otros Toyotas  
con canciones semejantes que tú pones en el plateado)  
Todo es inútil me digo y  
el tiempo no sirve para disimular  
los ojos rojizos/ el corazón dolido/ las tardes de verano.  
Para irme de ti y de acá  
sólo estos tristes zapatos de cartero  
sólo tu foto al fondo del mar.

Sandro Chiri Jaime

VIGILIA

Medianoche. Zumba el corte, ventana y guillotina. Tiempo de raíz,  
lámpara muda. Hinchada contra el muro soporta trazos de la mente,  
clavos que hienden el mástil retenido; abre la boca el sueño,  
brota la alambrada nebulosa. El tictac es un crujir que te oye:  
la idea vira a la mar que es el morir.

1 a.m. Atraviesa el vacío, deambula tu silencio. Oigo la sangre,  
el rumor del nombre, las olas pendulares. Sé del amor, del puñal  
de las voces guitarreras que nos cogen, la crónica señal. Sé de  
la vida en frío, en éxtasis confuso. Nada ahora ataja la ceguera  
que te borra, nada aclara tu desborde turbio, tu barbado río de  
cadenas. ¿Sientes la señal? ¿Sientes?

3 a.m. Detiene la cabeza los largos compases, imágenes del eco.  
La señal dispone fluctuaciones, variables del yo latente y pro-  
longado. La idea dispersa trepa líneas, aristas, vibraciones de piel;  
hunde garras lentas; y de tal plumazo quedo arcado contemplando:  
¡Torre de impiedad, noche de impiedad, sombra de zozobra y desvelo!

5 a.m. Debe la noche una vida extensa en el hombre, imperturbable  
joya de esquinas irascibles. El hijo, en el punto medio, interrumpe  
el equilibrio, pugna, sombrío, su descenso, deja la planicie vaga y  
se atribula: mece anterior su ingenio. Oigo, amada, los pasos del  
alba. Temo la vida pequeña, la estirada agonía en solemne blanco,  
en agua perdida, inútil claridad. Temo, amiga, la fría detección del  
verso, la muerte pequeña.

Carlos Orihuela

# CUENTO

## LA PRIMERA ESPADA DEL IMPERIO

Siu Kam Wen

Me encontraba algo ebrio cuando se presentó al anochecer en mi casa, dentro de la Cancillería. Estaba ataviado con su vistoso uniforme de Comandante del Cuerpo de Guardias del Sur. Se veía más buen mozo que nunca, pero su rostro tenía esa expresión tan adusta que yo siempre había odiado: uno de sus pocos defectos era esa seriedad ascética con que siempre tomaba las cosas. Un hombre tan joven como él —tenía treinta y tres años—, aún cuando fuese el comandante de una caballería compuesta por más de dos mil hombres y tenía a su cargo la enorme responsabilidad de resguardar el orden dentro de la capital, debería tomar la vida con más calma y menos severamente. Cierta sabiduría de la antigüedad, cuyo nombre no recuerdo, dijo una vez que un hombre carente de sentido del humor es siempre de cuidado; que puede ser tan peligroso para quienes se crucen con él en el camino como lo puede ser una serpiente, para no decir una víbora. Me gustaría añadir a esa sabia observación algo de mi propia cosecha: un hombre carente de sentido del humor puede ser tan peligroso para él mismo como para los demás.

Lo invité a sentarse enfrente mío y llamé a la doncella para que trajese más vino. Tenía entonces a aquella pequeña muchacha que el Lord Canciller acababa de darme como obsequio: era fina, frágil y hermosa como una pieza de jade. Trajo en una bandeja un nuevo jarro de vino y una segunda copa, que colocó delante de él. Después de servirnos la despedí, y ella salió del recinto tan silenciosamente como había entrado. En todo aquel lapso de tiempo mi visitante permaneció sentado, muy solemne y erguido, sobre el piso, la vaina de su espada tocando el mismo. No pareció siquiera haberse fijado en la chica. Le guiñé un ojo y dije, refiriéndome a la doncella:

— Hasta hace tres días era una virgen, pero ya no lo es más. Quisiera dejar perfectamente en claro que nunca



fui uno de esos truhanes que, valiéndose de su condición de amos, acostumbran aprovecharse en forma impune y ruin de sus doncellas y otras mujeres a su servicio, no contentos con tener un haren de concubinas. De hecho, lo que dije no era más que una mentira: sucede que su expresión tan adusta e impasible me estaba sacando de quicio y quise fastidiarlo.

Si tal era mi intención, no obtuve el menor éxito.

Me bebí otra copa y esperé pacientemente a que se decidiera a decir lo que había venido a decirme. Hacía casi un año que no nos veíamos. Desde el mismo momento en que puse los pies dentro del cuarto supe que no había venido precisamente a hacerme una visita de cortesía. Se decidió al fin.

— Vine a hacerte una pregunta —Dijo mirándome directamente a los ojos— ¿Aún te consideras la Primera Espada del Imperio?

“Ajá”, me dije para mis adentros, casi triunfalmente. “ ¡Conque era eso!”, me dije para mis adentros, casi triunfalmente. “ ¡ Conque era

eso! ” No estaba en absoluto sorprendido: sabía que tarde o temprano me haría esa pregunta o alguna otra similar. En los últimos meses había insistentes rumores de que se había proclamado a sí mismo la Primera Espada del Imperio, aduciendo que, a causa de mis cuarenta y tanto años y de mis borracheras, había perdido mi derecho a la posesión de este título. No me sorprendería que él mismo fuese el que se encargó de propalar tales rumores. Y la razón era comprensible, sino loable: aspiraba a suplir al viejo General Juan en la Jefatura del Cuerpo de Guardias Imperiales, la guardición de la Ciudad Prohibida. Para lograr ese objetivo, la posesión del título de la Primera Espada del Imperio, que estaba aún en mi poder, no podría ser un argumento más válido y poderoso. Contesté lentamente:

— No conseguí el título de la Primera Espada del Imperio por herencia; lo obtuve por méritos propios. Y puesto que desde la muerte del Abad Yu-Cheng, mi predecesor, no ha habido aún nadie que pueda medirse conmi-

go, no veo porqué tenga que renunciar a él.

Al pronunciar aquellas palabras, estaba totalmente sobrio. Y serio.

Me estudió atentamente y yo le devolví la mirada, pero sin animosidad, sino más bien con pena. Me apenaba que algo tan fútil como un título hubiera podido sembrar el germen de la codicia en un alma noble como la suya.

Dijo después de una larga pausa:

— ¿Cómo puedes estar seguro de merecer aún ese título si no te has medido en años con nadie?

Dije algo sarcásticamente:

— ¿Con quién, por ejemplo? Nadie se ha ofrecido a hacerlo.

Sabía cuál iba a ser su respuesta, tan bien como sabía cuál era su intención al venir a verme.

— Me gustaría medirme contigo —dijo, tembándole ligeramente la voz, —si aceptas.

El muy bribón había dicho "si aceptas", como si la opción de aceptar o no el reto estuviese en mis manos. La verdad es que si me hubiera rehusado a medirme con él, los rumores sobre mi negativa se habrían esparcido inmediatamente por toda la capital y fuera de ella —de hecho, por boca de él—, y mi supuesta "cobardía" redundaría en su provecho. Me acababa de lanzar, muy sutilmente, un desafío que, pese a mi renuencia, no tenía más remedio que aceptar.

—Encantadísimo —respondí, pero en realidad no me sentía encantado con la idea en lo más mínimo.

Empezamos a discutir sobre la hora y el lugar donde nos mediríamos. Rápidamente se decidió que la hora fuese el atardecer del día siguiente, pero en lo que respecta al lugar hubo cierto desacuerdo. Propuse que la Sala de Armas de la Cancillería, donde yo era Jefe de Seguridad, fuese la arena de nuestra justa; o, en su defecto, la Sala de Armas de su Comandancia. Rechazó ambas propuestas.

—A quince li fuera de la ciudad hay un lago, que ahora estaría congelado —replicó afectando casualidad, pero con muy pobre resultado; —podríamos combatir allí sin que nadie ni nada nos distraiga.

Si cree que soy un estúpido se equivoca, me dije. Lo que teme no es que nos puedan distraer, sino que nos puedan ver; o, para ser más preciso, que puedan verle a él en el caso de que fuese derrotado.

En principio, siendo el retado, hubiera podido imponer mis propias condiciones, pero decidí que el lago,

después de todo, no era un mal escenario. Además, era preferible que el duelo no trascendiese hasta los oídos del Lord Canciller y de la Corte, que desaprobaban los duelos de índole personal entre sus oficiales.

—Está bien —dijo despreocupadamente; —que sea el lago—. Señalé con una mano su copa: —No has tocado nada de tu vino.

—Tú sabes que no bebo —replicó mientras se levantaba. Se arregló su coracina de láminas de bronce y su espada y se dispuso a marcharse.

—Aún no es tarde para empezar —dije en tono jovial, pues me sentía de veras jovial: el duelo no me preocupaba.

Después que se hubo ido, me bebí el resto del vino a su salud. Era entonces un buen bebedor y lo sigo siendo todavía. El vino nunca ha podido afectar la efectividad de mi espada. Si algún día muero bajo el arma de alguien, espero que no culpen a ese dulce y precioso néctar. Busquen la explicación en cualquier otro lado.

## II

El camino que conducía al lago donde habríamos de medirnos no era en realidad muy largo, pero con el tiempo que hacía —había estado nevando sin parar todo el día— el recorrido distaba mucho de ser uno de placer. Apenas traspuse los muros de la ciudad, ya los oídos me dolían de puro frío, y empezaba a lamentarme de no haber llevado conmigo alguna botella de vino para calentar el cuerpo. Me cubrí la cabeza con la capa tártara y proseguí mi camino lentamente, cuidando de que el caballo no se resbalase en los pendientes cubiertos de nieve. En el camino no me crucé con nadie, pero por un buen trecho me acompañó un balcón, que sobre volaba las montañas circundantes. Decidí que era una señal de buen augurio. Aunque no sentía en absoluto que el concurso de la suerte me fuera necesario, pues me encontraba muy seguro de mí mismo, el detalle me alegró de todas maneras. El cielo era de color gris. Calculé que parte del combate, de prolongarse más de lo que yo estimaba necesario, habría de efectuarse a la luz de la luna o en la oscuridad de la noche.

Cuando llegué al lago, se hallaba ahí desde ya algún buen rato, por lo que deducí de la expresión de impaciencia que mostraba su rostro. Observé también que estaba visiblemente nervioso, y frotaba las dos manos como si tratase de quitarse el frío de encima. Llevaba ropas de uso común, rellenas de seda. Me bajé del caba-



llo y aseguré las riendas a uno de los árboles desnudos que había al borde del lago. El agua del lago se había congelado por completo.

—¿Quieres que combatamos sobre el lago o en sus orillas? —pregunté en voz alta. Las montañas devolvieron el eco.

—Sobre el lago —dijo secamente.

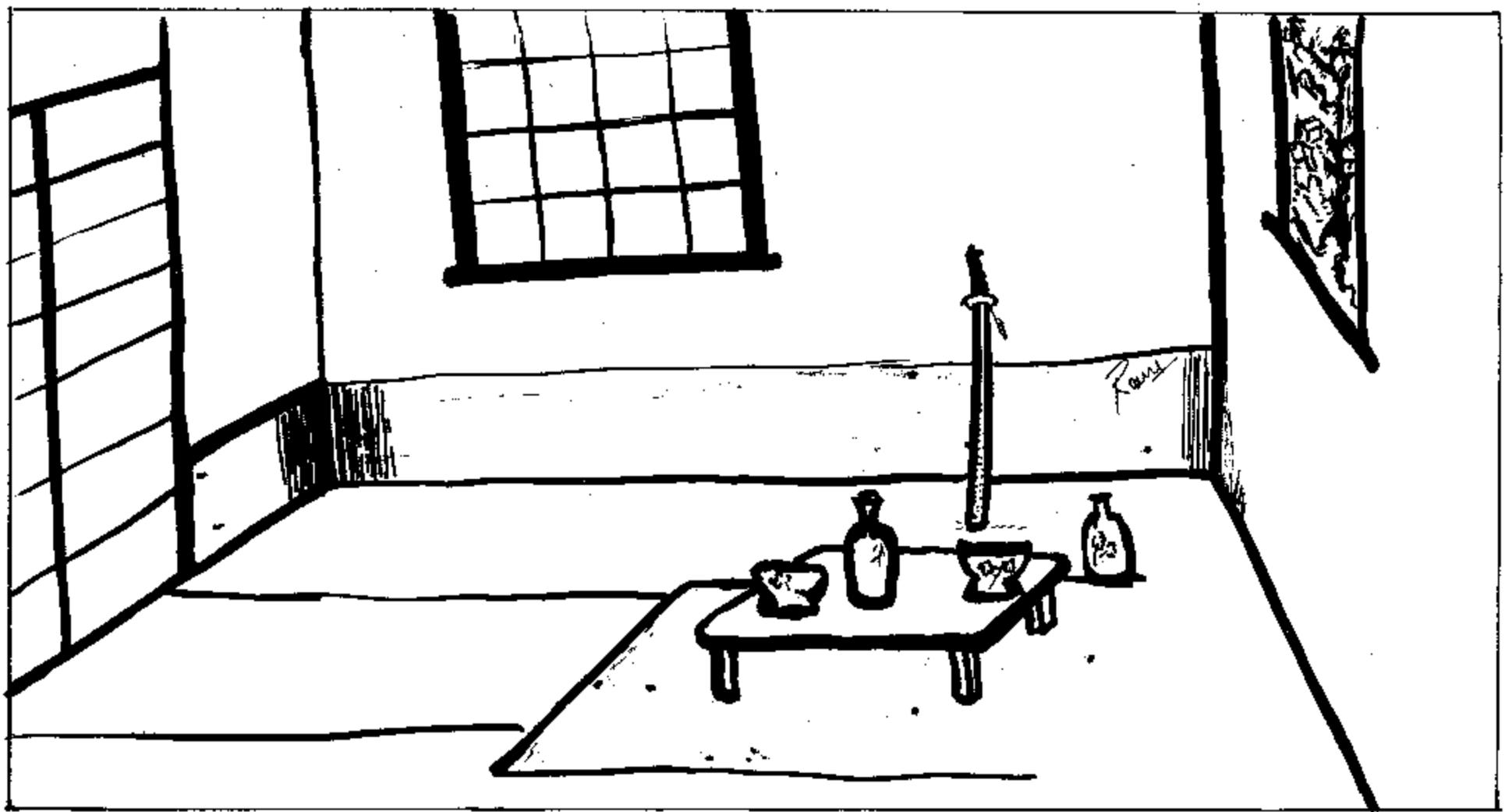
Me encogí de hombros y ampecé a quitarme la capa. Desaté la espada de mi cinto, la desenvainé y tiré la vaina a un lado. Tenía entonces esa espada conocida como "Aurora Púrpura", que una vez perteneció al Abad Yu-Cheng. El Abad me la regaló, al tiempo que renunciaba al título de la Primera Espada del Imperio en favor mío, después de que llegué a aguantarle ciento veinte vueltas de combate. Probablemente hubiera acabado por derrotarme de haber seguido, pero el buen Abad era un hombre a quien le importaban muy poco la fama y las posesiones mundanas, para no hablar de títulos que no son sino simples palabras o frases. Al regalarme su espada, fue más allá del protocolo de reconocimiento de un nuevo poseedor del título de la Primera Espada, que no exigía nada semejante. La "Aurora Púrpura" era una espada delgada y larga. Era en extremo liviana y al mismo tiempo resistente, de modo que se podía dar con ella golpes contundentes con escaso esfuerzo. Era una maravilla.

Luego de dar algunos golpes al aire dije:

—Estoy listo.

Habría desenvainado su propia espada, dio unos veinte pasos hacia el centro del lago, se cuadró ahí y me esperó. Empezaba a salir la luna y su luz se reflejaba sobre el hielo.

Voy a abreviar. Combatimos en silencio, yo muy seguro de mi propia habilidad y fuerza y él algo nervioso, cuidándose de no arriesgar demasiado. Al principio todo me parecía un simple juego: estaba, aunque tal vez no me crean, de buen humor. Adivinaba todos sus golpes y se los devolvía sin ninguna dificultad. Y como no tenía prisa en acabar la diversión, no atacé a fondo: me limité a defenderme y a ensayar, casi con condescendencia, esporádicos contragolpes. Ese fue mi error: de haber atacado con toda mi habilidad y fuerza en aquel momento, hubiera acabado muy pronto el combate, con el resultado a mi favor. Pero no: ¡quería jugar al gato y al ratón! Normalmente no soy



un hombre arrogante, envanecido, pero esa vez hice una funesta excepción.

El hecho es que en la quincuagésima vuelta o alrededor de ella empecé a notar que me faltaba el aire, y que los golpes que rechazaba con mi espada eran cada vez más fuertes. No tardé en darme cuenta que lo que sucedía no es que la fuerza de mi contendor estuviese en aumento: era la mía la que se iba debilitando.

Preocupado por primera vez desde el inicio del combate, empecé a pelear con seriedad y tratar de acabarlo lo más rápidamente posible. Pero ya era demasiado tarde: se había replegado y se limitaba a defenderse, esperando pasar al ataque en cuanto mis fuerzas se agotasen. Llegamos a la vuelta septuagésima y aún no podía quebrar su defensa. Comprendí que mi suerte estaba echada: era sólo cuestión de tiempo que se acabaran mis fuerzas. Me ganaría, ciertamente, no por destreza o por la superioridad de su escuela de esgrima, sino por un factor que yo no había tomado en consideración: el vigor de un cuerpo joven y disciplinado. Me detuve y dije, corto de aire:

—Está bien, tú ganas. Desde ahora eres la Primera Espada del Imperio.

Había hablado con cierta tristeza en el corazón: después de todo, había tenido el título en mi posesión por más de quince años y, si bien no le daba mayor importancia que la que daría a una rara pieza de antigüedad o de arte, me había acostumbrado a él por tanto tiempo que el perderlo no podía menos de causarme un poco

de desazón. Que quede, sin embargo, esto en claro: me sentía triste, pero no adolorido.

Estaba parado bajo la luz de la luna, sosteniendo su espada, que tenía el frío resplandor de un témpano de hielo. Supuse que se mostraría contento, pero no lo hizo: tenía esa odiosa expresión adusta en su rostro. Tal vez celebre el acontecimiento más tarde, me dije. Me volví y me dirigí hacia el lugar donde estaba atado mi caballo. Por costumbre, como siempre hacía después de terminar algún combate y tenía aún a mi rival o mis rivales a mis espaldas, no envainé mi espada. Repito: no envainé inmediatamente mi arma debido a una antigua y muy enraizada costumbre, y porque recelase algún ataque artero de parte de él. Fue una suerte que todavía conservaba aquella costumbre. No había dado más que unos cuantos pasos cuando sentí que algo rasgaba el aire detrás de mí. Me volví instintivamente, tan rápidamente como pude, y tracé a ciegas un círculo con mi espada. No supe de qué lado vino el golpe, pero mi espada lo contuvo. En los minutos siguientes soporté con gran dificultad su violenta arremetida, mientras trataba en vano de poner en orden mis ideas. Después de un rato, aún incapaz de hacer otra cosa que defenderme maquinalmente, le grité:

—¿Por qué? ¿No te basta con ser la Primera Espada del Imperio? ¿Por qué quieres matarme? ¡Cielo santo! ¿Por qué?

Mientras me defendía desesperadamente, con golpes casi desordenados,

alcancé a ver cómo el halcón que me había acompañado en mi corrido hacia el lago (es posible que fuera otro, pero entonces estaba seguro de que era el mismo) trazaba círculos sobre nuestras cabezas. Hay cosas en la vida que son difíciles de explicar. Tomen, por ejemplo, el caso de aquel halcón. Mi vida pendía de un solo hilo; no podía descuidar el menor de mis movimientos, no podía desatender ninguno de los golpes de espada que me lanzaba, y, sin embargo, pude advertir la presencia y las evoluciones del halcón. Era ilógico, inconcebible, pero, ¡ay!, ¿no era igualmente inconcebible que me hubiera atacado de ese modo? ¿no era igualmente inconcebible que hubiera querido acabar conmigo?

Mi confusión no duró demasiado tiempo. Después de todo, no en vano había llevado una vida de armas por más de veinte años. Ya algo más sereno, empecé a evitar sus embates frontales, mientras me esforzaba en ordenar las ideas. Poco a poco empecé a ver las razones de su comportamiento; es decir, el porqué quería acabar conmigo. En realidad es algo muy simple, y si hubiera conocido el corazón humano mejor entonces, no me habría parecido tan inconcebible y absurdo. Pero en aquellos momentos me pareció una verdadera monstruosidad, una aberración. Me explico: para los efectos del duelo había escogido aquel paraje tan desolado, y no cualquiera de las Salas de Armas que se hallaban a nuestra disposición, porque no se sentía seguro

de sí mismo. Si iba a perder, no quería tener a nadie de testigo. Pero una vez que me hubo vencido y me hubo arrebatado el título de la Primera Espada del Imperio, ¿cómo probar a los demás que en efecto me había derrotado? Aun cuando yo mismo me ofreciera a admitir ante todos ese hecho, no habría sido suficiente para convencer a muchos. Recuérdese que ya antes el Abad Yu-Cheng había "renunciado" al título en mi favor (sólo a su muerte llegué a ser verdaderamente la Primera Espada del Imperio). ¿no podría darse el caso de que yo estuviese repitiendo la historia, es decir, "renunciando" al título en su favor? No: no le bastaba que yo admitiese delante de todo el mundo la derrota sufrida de sus manos; tenía que tener una prueba irrefutable de su triunfo, y esa prueba era mi cabeza. Estas ideas no sólo cruzaron por mi pensamiento, sino que las expresé en voz alta mientras seguía defendiéndome. No obtuve respuesta, pero su silencio fue más elocuente que mil palabras. Sentí que el corazón se me hundía como una piedra arrojada al agua de un estanque, y por un breve instante casi deseé que me matara. Me sobrepuse, sin embargo, y con un oscuro pesar en el alma, pero la cabeza más fría y lúcida que nunca, empecé a devolver sus golpes con toda la contundencia y precisión que me permitían mis reservas de fuerza y mi destreza. Ignoro en qué momento dirigió la punta mortal de su espada derecho

a la parte de mi pecho debajo de la cual late el corazón. Adiviné la trayectoria de la estocada pero no hice nada para contenerla. La punta de la espada penetró a través de mi chaqueta y la fuerza que conllevaba el golpe me hizo trastabillar. En aquel mismo instante levanté mi espada y atravesé su garganta de un lado al otro. Jamás olvidaré la expresión de incredulidad de su rostro cuando se quedó ahí, parado en medio del lago, con la garganta aún atravesada por la hoja de mi arma. Cuando retiré la espada, muy despacio, su cuerpo no cayó de inmediato, sino que empezó a deslizarse con terrible lentitud hasta tenderse finalmente sobre el hielo, mientras la sangre manaba de la herida a borbotones. La luna llena brillaba justo sobre el lago. Había dejado de nevar.

Corté su cabeza, la envolví en mi capa y volví a la ciudad a galope. Una vez en ella, me dirigí sin perder tiempo a la Comandancia del Cuerpo de Guardias Imperiales y escalé hasta su techo de tejas doradas. Sobre una de las cornisas clavé la cabeza con mi daga, por el moño. Había aspirado a ocupar aquel enorme edificio de soberbias líneas —cuyo amo de turno era entonces el anciano General Yuan— con tanto ardor, tanta pasión que no pude menos de hacer algo por él al respecto, aunque no fuera sino en forma póstuma.

Ya conocen el resto de la historia: renuncié al día siguiente a mi cargo de Jefe de Seguridad de la Cancillería

y, desde entonces, vivo en este rincón apartado. Aún soy la Primera Espada del Imperio, a pesar de tantos años transcurridos.

He releído lo escrito hasta ahora y noto que he omitido de explicar cómo logré sobrevivir a la estocada al corazón que recibí. Es verdad que era —y lo sigo siendo— la Primera Espada del Imperio, pero al igual que cualquier mortal, no soy invulnerable. Poco antes de partir hacia el lago fui a despedirme de mi mujer y ella me dio ese espejo de bronce suyo. Al borde de las lágrimas, me suplicó que lo guardase debajo de

mi chaqueta, sobre el corazón. Me ref de su infundado temor y le dije que no tenía nada de qué preocuparse, pues el duelo era con mi propio hermano. Nadie iba a salir lastimado. El lance era poco más que una diversión o entrenamiento, aunque algo inoportuno por lo incrementado del tiempo y lo alejado del lugar escogido como arena. Cosa rara: al mencionar a mi hermano su preocupación no sólo no se disipó, sino que se hizo más grave, más seria. Para evitar que tuviese un acceso de histeria, acepté con renuencia el espejo y lo guardé, como me había pedido, entre la chaqueta y mi pecho. No me imaginaba que al cabo este pequeño detalle iba a salvarme la vida. Al reflexionar sobre el comportamiento de mi esposa en aquella oportunidad, aún no ceso de preguntarme si las mujeres no son mejores jueces de la naturaleza humana que nosotros los hombres.



# Soncco Huasi

CONTRATISTAS GENERALES  
Casilla 95  
Lima 100

# ENTREVISTAS

## OFICIO DE ESCRITOR

### *Tres jóvenes escritores hablan*

Cromwell Jara, quien acaba de ser incluido en la antología del *Nuevo Cuento Peruano* (Ed. Mosca Azul); Mario Choy, finalista en el concurso "Copé-1979" y Siu Kam-Wen, galardonado en el concurso del "Cuento de las mil palabras"; han aceptado responder una serie de interrogantes sobre el duro oficio de narrar.

#### CROMWELL JARA

##### POR ELLA APRENDI A ESCRIBIR

Creo que descubrí mi vocación literaria, y para el arte en general, gracias a lo enamorado que estuve de mi profesora Rosa Fernández de Paredes, cuando descubrí que ella —de algún modo inocente, o no—, también lo estaba de mí. Como me gustaban sus elogios en todo: para mis dibujos (que eran unos carnecillos, un avión y Francisco Pizarro con Almagro, recuerdo) o por mis narraciones con los temas de las vacaciones o de la primavera, descubro que sentía, de repente, escribía para ella, para que más me quiera. Esmérandome más. Fue en la Escuela Fiscal No. 4523, de mi Barrio Mariscal Castilla, cuando empecé ahí el primero de primaria. Ella era soltera, aunque tenía el "de Paredes"; sufrí, a solas, mucho, cuando cayó el avión que la transportaba a la selva, la vez que fue a visitar a su padre, un coronel. La noticia la leí yo mismo en los periódicos. Y creo que, por ella, su fantasma, aún sigo escribiendo. La recuerdo peinándome y sonriéndome, a la vez que me regañaba, con mucha nitidez. Alta y muy delgada era, y de tiernos ojos almendrados. Por ella fue que yo llevaba en los desfiles de Fiestas Patrias, la bandera por las calles. Y por ella aprendí poemas y canciones que, especialmente me enseñaba. Ya es tarde, porque murió en el accidente del avión, pero cómo me encantaría ahora volverla a ver, abrazarla. Claro, esto ya es un absurdo.

#### CIRO ALEGRIA ENSEÑA A NARRAR

De *Ciro Alegría* he aprendido mucho de sus *Perros Hambrientos*, *La Serpiente de Oro*. Cada capítulo de estas novelas, los sentía como cuentos. Recuerdo que hace años quería escribir como él. Y por él, creo, sa-



Cromwell Jara

lí *Hueso Duro*, mi relato. Hasta hoy lo admiro enormemente, sobre todo por *El Mundo es Ancho y Ajeno*. Maestros, por otro lado, son muchos, todos los otros a quienes después de *Ciro Alegría* he admirado: Cortázar, Borges —los últimos y más diestros, en cuanto a técnica, sapiencia para la fábula, el suspenso, los "trucos"—; Carpentier, García Márquez, Rulfo y Jorge Amado —entre los primeros—; aunque los que más influencia me han dado han sido cuentos sueltos, de antologías: Uslar Pietri con su "Simeón Calamaris", "La muerte y la muerte de Quincas Berro D'agua", de Jorge Amado; "Calixto Garmendia", de *Ciro Alegría*, todo *Agua* de Arguedas; y muchos, muchísimos más, que si sigo no acabo, hasta llegar a los más jóvenes, porque las técnicas de mis amigos: Siu, Mario Choy, Gregorio Martínez, los cuentos de Paco Carrillo, de Gálvez Ronceros, de Fernando Vidal y Rivera Martínez, de algún modo, causan asombros y motivaciones en mí.

#### PREFIERO LA PRIMERA PERSONA

Para narrar siempre he preferido la primera persona, de un personaje testigo de una situación: sea viejo, niño, chica. Quien fuera, según la historia. Porque cada historia genera, del modo más cómodo, sus propias voces. Las conciencias que harán la historia.

#### NO ESCRIBO NADA SI NO CONOZCO EL FIN ANTICIPADAMENTE

No escribo nada si no conozco el fin anticipadamente; ahora, es otra cosa, si cuando ya avanzando la historia, por la fuerza propia de los acontecimientos, me veo en la obligación de variar el final, porque sé que será superior, más bello, más rico, que el final que yo me propuse. Eso me pasó con *Hueso Duro*. Pensé un final, pero éste resultó siendo otro. Lo mismo sucedió con *Montacerdos*. Y algo similar me está aconteciendo con los últimos cuentos que estoy escribiendo, luego de haber concluido la novela *Patibulo para un caballo*. Los cuentos siempre resultan caballos desbocados. Felizmente.

#### DEL FINAL, DE LOS LECTORES Y OTROS ASUNTOS

Nunca me he sentido en ventaja con respecto al lector, cuando busco el final. También me deslumbró y tiemblo, vacilo y sufro, cuando sé que la historia va bien, y puede acabar o debe acabar mejor de lo que me propuse. Cuando acabé *Hueso Duro*, sorprendido, me dí cuenta, también como lector del mismo relato, que el cuento se me descifraba justo en la última palabra, tal como están hoy, cosa que nunca me lo propuse, anonadándome a mí mismo, inesperadamente, como si otro autor fuese el que me hubiese dictado el cuento. De tal modo que esa ventaja, con respecto al lector, es relativa. Aunque el lector, por otro lado, es siempre más sabio que uno. No me extranaría que mis propios cuentos, en manos de otro, podrían tener en escrito un final mejor. Con lo que acabaría yo, de todos modos, sorprendido, contento.

#### ALGUNOS ESCRITORES PERUANOS

De los escritores peruanos, me quedo con José María Arguedas, *Ciro Alegría*, Mario Vargas Llosa, Gregorio

Martínez y Antonio Gálvez Ronceros. Nada creo, o muy poco, podríamos envidiar de otros países. Los mismos que mencioné ya antes son los de mi simpatía. Faltándome incluir sólo *La casa verde*.

### EL DÍA QUE ME DESAHUCIEN

El día que me desahucien me llevaré al hospital *El mundo es ancho y ajeno*, *Las mil y una noches*, *El Quijote*, *Gargantua y Pantagruel*, *el Dacamérdón*. Y en el bolsillo "trafa", incluiría, *La Guerra y la Paz* y *Patibulo para un Caballo*, mi novela. Sin bromas.

### DE REALIDADES, FICCIONES Y ABSURDOS

La realidad, inexorablemente, es siempre el punto de partida, la base de la que se parte para hacer una historia, sin ella no podría escribir absolutamente nada, sin ella ni soy, ni existo. Aunque, siendo los referentes, "aparentemente reales", por efectos de verosimilitud, dentro de la "otra realidad", la realidad del cuento, la realidad de "fuera del relato" ya no cuenta, y entonces no tengo que ser necesariamente fiel a un hecho real-real; así, un hecho ocurrido ante mi presencia, al transcribirlo al relato —si se tratara de hacer un cuento—, los personajes podrían ser los mismos, pero las intrigas y el argumento otro; porque no siempre el hecho real, ocurrido ante mi presencia, desde mi punto de vista, es más rico que el producto de una fantasía. Uno puede enriquecerlo más, desde otro ángulo. Por ejemplo, "Gorilón o Pompoyo Flores, el gigante abaleado", de mi novela *Patibulo*, existió, sufría de gigantismo, pero nunca fue tan astuto, ni pícaro, ni muy lector y sabihondo, como lo pretende ser en mi novela; ni mucho menos fue tan grande ni tan fuerte, ni tan sanguinario y voraz. Ni jamás se vio en una batalla campal donde corrió sangre y hubo muertes. La ficción, pues, es inevitable para la "otra realidad", la del relato. Y lo absurdo, sobre todo hoy; que sufrimos la crisis económica y un tremendo desgobierno, donde todo esté patas arriba, o por las nubes, como sucede "realmente" en mi novela, es inherente no sólo a la realidad dentro de la novela, sino también fuera, aunque no querramos. Las imágenes que oímos y comunicamos están, semánticamente, cargadas de absurdos, muchas veces.

### SIEMPRE MI PIURA NATAL

Para escribir prefiero los temas de la sierra de Piura, de donde es parte *Hueso Duro* y, son de ahí los

nuevos cuentos del libro que estoy armando; los temas de lo marginal, de barriada, en Lima, de otro libro que estoy craneando; y lo marginal en San Marcos, que es el tema de la nueva novela que estoy planificando, y si mis energías lo permiten, todo esto lo tendré para fines del 85. Ojalá no consiga chamba. O la consiga permitiéndome también escribir.

### SIU KAM WEN

### MIS PADRES VEÍAN CON MAL OJO ESA TEMPRANA VOCACION

Escribí el primer texto que podría calificarse de cuento en el 79. Eso, por supuesto, no quiere decir que no haya intentado escribir cuentos mucho antes. Recuerdo que entre los 11 y los 15 años ya llenaba uno tras otro mis blocks escolares de ejercicios —no eran más que eso— literarios. Hube de hacerlo casi subrepticamente: mis padres veían con mal ojo esa temprana vocación mía. Mi interés por el cuento se derivó posteriormente hacia el ensayo, que me mantuvo ocupado durante muchos años y no volví a asumir el reto de escribir un cuento hasta el 79, cuando la casualidad quiso que viera una convocatoria del Premio "José María Arguedas". No alcancé a participar en dicho concurso, pero sí logré terminar, al cabo de tres meses, el primer cuento que a mi parecer merecía llamarse como tal.

### HEMINGWAY ME DESTROZO

Antes de referirme a los escritores de quienes he aprendido a contar, quisiera hacer mención de uno que ejerció una influencia tan negativa en mí que me impidió escribir por años. Ese escritor fue Hemingway; era mi modelo. Yo le imitaba el estilo breve y cortante que practicaba y la singular forma cómo construía sus diálogos. Lo imitaba quizás con excesivo celo. En fin, el resultado es que mis ensayos cuentísticos nunca lograban pasar de unos cuántos párrafos: la excesiva preocupación por el estilo acababa siempre por diluir y luego por extinguir el impulso inicial de narrar la historia. No logré liberarme de esa tiránica obsesión sino hasta el día en que leí "El Barril Mágico" de Bernard Malamud, un hermosísimo cuento escrito en una prosa decimonónica y casi desmañada; y, ¡ojo! que Malamud es un autor contemporáneo. "El Barril Mágico" fue realmente mágico para mí, pues después de su lectura mi preocupación por el estilo desapareció por completo. En algunos de mis primeros cuentos, para asegurarme de que la

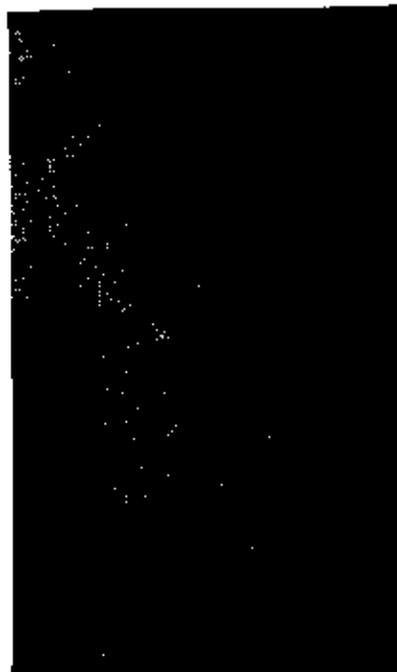
"liberación" era en efecto total, escribí muchos de sus párrafos con una torpeza deliberada. Aparte de Malamud, otro "maestro" mío es Flannery O'Connor, una autora norteamericana aún más oscura que el primero. De ella aprendí principalmente a tratar a mis personajes. ¿Maestros latinoamericanos? Carlos Fuentes y el Cortázar de antes de "Rayuela".

### CADA HISTORIA GENERA SU PROPIA VOZ

Creo que cada historia genera su propia óptica, aunque me resulta más cómodo y placentero narrar en primera persona. La prosa que resulta del empleo de esa técnica suele ser también —quizás sea sólo una impresión personal— más satisfactoria, más gratificante. Tengo la costumbre de narrar, en tanto sea posible, en tercera persona historias más o menos basadas en vivencias propias, y en primera persona historias inventadas de principio a fin.

### PARA MÍ ES IMPORTANTE CONOCER EL ESPIRITU DE MIS PERSONAJES

No podría comenzar un texto sin tener, por lo menos, una idea aproximada de cuál va a ser el desenlace, el final. Ponerse a escribir un cuento sin saber a dónde conduciría es especular, y eso es un lujo que no me puedo permitir pues no me sobra tiempo libre. Para mí es muy importante tener en mente una clara idea de la idiosincrasia, la personalidad de mis personajes, antes de comenzar un cuento; de



Siu Kam Wen

otro modo el final no sólo corre el riesgo de sufrir modificaciones menores, sino que puede devenir en otro completamente diferente. Esto, afortunadamente, solo me ha ocurrido una vez.

## ME GUSTA SIEMPRE ESTAR EN VENTAJA DEL LECTOR

Me gusta siempre estar en ventaja de mis lectores. Y la ventaja consiste no sólo en el hecho de que conozco de antemano el final, sino también en la facultad que dispone todo autor de "despistar" a su lector; es decir, de manipular a su conveniencia la atención de éste hacia determinados detalles, de modo tal que aun cuando se halle en condiciones de adivinar el final, lo hará en la dirección contraria, en la dirección equivocada.

## ¿COMO VE LA NARRATIVA PERUANA DEL SIGLO XX?

Antes de contestar a esta pregunta debo hacer la aclaración de que soy un lector de hábitos muy desordenados, y que dedico mis horas de lectura más a las llamadas sub-literaturas que a la literatura "seria", más a la literatura anglosajona que a la latinoamericana. Mal, pues, podría opinar con propiedad sobre la narrativa peruana de este siglo o de cualquier otro. Me arriesgaría, sí, a aventurar la apreciación de que la narrativa peruana está atravesando por su mejor momento en estas últimas décadas. ¿Preferencias y simpatías? Arguedas y Vargas Llosa. "Taita Mayo" es un texto que a ratos releo.

## CUANDO ME VAYA A UNA ISLA DESERTICA ME LLEVARE:

"Lazarillo de Tormes", "Rojo y Negro" de Stendhal, "Otra Vuelta de Tuerca" de Henry James, "Deseo Bajo los Olmos" de Eugene O'Neill, "The Assistant" de Bernard Malamud y uno sexto de contrabando, porque se trata de un volumen chiquitito: "Arms and the Man" de Bernard Shaw.

## SIN LA REALIDAD NO PODRIA ESCRIBIR

La realidad es mi principal fuente de inspiración; extraigo de ella los temas para mis cuentos. En otras palabras, soy un narrador esencialmente realista, aunque ocasionalmente también incursiono en lo puramente fantástico.

Utilizo para mis cuentos elementos tomados de la realidad, pero jamás he escrito un texto que fuese fiel en todos sus detalles a un hecho real. Y no por-

que no tenga conocimiento de algún hecho real digno de ser contado, sino porque nunca he podido hallar satisfacción en "reproducir" un hecho; mayor satisfacción encuentro fabricándolo, inventándolo.

¿La fantasía? Creo que todo narrador, en tanto no aspire a ser un simple cronista, recurre a la fantasía. Claro que algunos recurren más a ella y otros, menos.

## DE TEMAS Y PERSONAJES

Me interesan en particular los temas que se refieren a nuestra condición humana, porque son temas que no pierden su actualidad con el paso del tiempo ni se circunscriben a determinado lugar, región o país. También me interesan los temas sociales, aunque éstos corren el riesgo de ser sólo coyunturales.

La mayoría de mis cuentos tienen como tema a la Colonia China en el Perú. Como es natural, los personajes de esos cuentos se mueven casi exclusivamente en la gran urbe de Lima. Además, en toda mi vida sólo he salido una vez fuera de la capital; mis conocimientos sobre el campo son nulos; escribir sobre su vida y su gente sería poco menos que una temeridad.

## MARIO CHOY

### ENTRE LOS ARABES Y MANUEL RIBADENEYRA

En mí hubo dos influencias determinantes. La primera, fue un libro que leí obsesivamente durante toda mi infancia: *Las Mil Noches y Una Noche*, en la traducción de Mardrus. Lo que me interesa señalar de esa lectura es que debido al estatus peculiar que a lo largo de las historias tienen la palabra y el acto de preferirla, yo llegué a la adolescencia con la muy extraña —o muy natural— noción de que contar un cuento o decir acertadamente un poema tienen el poder de modificar la vida— y hasta salvarla. Evidentemente la literatura está muy lejos de tener esa eficacia mágica, pero me doy cuenta que aún ahora conservo muy internamente esa ilusión. La segunda influencia se debe a un pariente lejano, un mercante retirado que vivía en un cuartito en la casa de mi abuela. Su nombre era Manuel Rivadeneyra. Para las navidades y los cumpleaños él enviaba a los miembros de la familia esas tarjetas de saludos, pero sus saludos consistían en sonetos de muy laboriosa inspiración. Estaban llenos de palabras extrañas y de alusiones mitológicas —escogidas, creo, más que por su significación por sus posibilidades fónicas— y aunque en ge-



Mario Choy

neral la familia lo consideraba un hombre algo desorientado y siempre que escribo lo hago guiado por la imagen del hombre que, mientras caminaba a mi lado —el solía llevarme al colegio cuando yo era pequeño— barajaba las palabras en voz alta hasta hallarles la forma más exacta. El me dio la idea de la literatura como una cosa muy seria.

## CORTAZAR Y CONRAD

En los cuentos he tratado de aprender de Cortázar. En Novela, de Conrad.

## PARA NARRAR RAPIDO Y SEGURO

La ubicación más cómoda para narrar es aquella con menos restricciones; en tercera persona y con omnisciencia editorial. Para mí, es la forma más segura y rápida de desarrollar —para consumo interno— la historia. Una vez que ésta queda lista la voy encuadrando en otras voces (más incómodas, más limitadas) cuando creo que esta modificación puede dotarla una estructura de mayor eficacia. Cada historia genera su propia óptica en el sentido de que exige precisamente aquella que garantiza su mejor funcionamiento.

## LOS FINALES DE MIS CUENTOS GUIAN LA HISTORIA

Suelo manipular un final provisional que, por así decirlo, guía a la historia hasta que ella alcanza un movimiento propio, su momento. A partir de este punto, a menudo el fin original es modificado; yo tengo la impresión de que cuando esto sucede el cuento sale mejor; como si lo hubiese sido fiel a su propio desarrollo, a una lógica más íntima, y sin quedar sujeta a un patrón impuesto de antemano.

## ENTRE EL LECTOR Y EL ARGUMENTO

No sé si continuó bien la línea del argumento pero me parece más bien que es una desventaja para el autor. Uno se fuerza a trazar y a recorrer un itinerario mental que luego hará el lector, y se esfuerza por detenerse —es decir, por parar el relato— justo en el lugar capaz de darle a toda la trayectoria un máximo de significado. El lector también avanza haciendo conjeturas, y aunque a menudo su lectura es mucho más inteligente que la que haya podido hacer el autor, siempre estará liberado de la responsabilidad —la tensión, la carga emocional— de decidir cual es el punto final.

### REINVINDICO A MANUEL BEINGOLEA

Admiro a Arguedas, Vargas Llosa y a Gregorio Martínez. El escritor que me es más simpático es Manuel Beingolea.

### LA NOCHE QUE ME DEPORTEN DEL PERU

Me llevaría Trilce, de Vallejo; La Ciencia de la Lógica, de Hegel; Del Ascenso y Descenso del Entendimiento, de Raymundo Lulio; y los Estudios de Zen, de Suzuki. Son cuatro libros a los cuales vuelvo cada cierto tiempo y cada vez con la esperanza de esta vez sí poder entenderlos. Me doy cuenta que los cuatro tienen que ver —de un modo o de otro— con una cuestión muy básica: la estructura del pensamiento, y siempre que los he cerrado, me he excusado ante mí mismo diciéndome que los entendería si pudiese dedicarles el suficiente tiempo. También llevaría la Biblia. En una situación como esa quizá aprendería a leerla como a un libro sagrado.

### EXISTE UN BACHE ENTRE LA REALIDAD Y NUESTRO DISCURSO

Creo que es positivo utilizar la fantasía para narrar un hecho si esto logra crear un modelo que —por perspectiva, por contraste ilumina mejor nuestra noción de lo real. Pienso que lo absurdo es inherente a la realidad, en la medida que somos parte de ella y teniendo en cuenta que nunca habrá una correspondencia perfecta entre lo realmente existente y el discurso que articulamos para entenderlo.

## TRES JOVENES NARRADORES PERUANOS

“También me acosté con ella, Celedonio, luego de tu casorio, cuando rodabas borracho por las fiestas. Tus fiestas. En tu misma cama, Celedonio, sobre los mismos cobertores, si no pregúntale a la Florinda, que ella te diga si miento”.

Mi madre agachó la cabeza.

Arañando el horcón, temblando de muerte, con mil esfuerzos, intentó arrodillarse. Una baba de sangre, un bronco ahogo, dos ojos húmedos, un sollozo. “Eso es, Celedonio, te acomodas para que te saque el puñal y te lo clave de nuevo. Te arrancaré el corazón, te sacaré los ojos, te cortaré la lengua para que tu difunto no me siga y ni hable de mí, acusándome de tu muerte. Tengo que hacerlo, Florinda, déjame”.

De: “Hueso Duro” Crómwell Jara

Al fin otra casa. . . Y otro patrón. Y si no el patrón, su hijo o su sobrino, ¿Por cuánto tiempo podrías seguir resistiéndote con éxito? ¿Por cuánto tiempo podrías deambular de casa en casa sin que tu resolución acabase por diluirse? Tal vez por un buen tiempo, pero no eternamente. No eternamente. Algún día —y ese día llegará indefectiblemente— estarás demasiado cansada, o todo te parecerá ya indiferente, sin más importancia y dejarás de anudar esas lindas y fuertes piernas tuyas. Verás entonces lo absurda que ha sido esa obstinación tuya, esa beatería provinciana: ¡todo ha sido por nada! Y verás con comprensible remordimiento que tantas fatigas inútiles, tantos sinsabores innecesarios, habrían podido evitarse desde un principio si esa noche no me hubieras rechazado, si me hubieras abierto tus muslos en lugar de apretarlos, de hacer de ellos tu último cerrojo.

De: “Azucena” Siu Kam Wen

Siete años después a mi madre le estalló la humilde pompa de jabón que tenía en el pecho. La gente ayudó, en lo de la colecta, y luego a montar el andamiaje de la capilla. Las vecinas vistieron, piadosamente el cadáver, y más tarde, a lo largo del velorio, dragaron en la memoria y fueron recordando: a la finadita así y asá, tal como era. Yo escuché, lejanísima, como allende del mar, como tamizada por un sueño, esa semblanza pesarosa, construída con voces lánguidas que iban convergiendo, desde los diversos rincones, al féretro. Soporté la mención de la Perla Soriano; la discusión irrelevante sobre cuál de los tíos había sido, cronológicamente, el primero; un recuerdo letárgico —y todo el mundo se santiguó— de la finadita madre, mi abuela; y hasta la especulación colectiva sobre ese hombre ignoto, el más recóndito entre los desconocidos incógnitos: mi padre.

De: “Butaca del Paraíso” Mario Choy

## HUMAREDA SIN MASCARA

Raúl Soto

Víctor Humareda personifica, como ningún otro, al artista en nuestro medio: vida y obra componen una totalidad. Extravagante, Humareda trata de eludir nuestro contexto social —especialmente hostil con los artistas— por medio de la marginalidad y con actitudes de "pintor maldito". Proyectando una imagen distorsionada, que algunos críticos han contribuido a crear, donde prima lo anecdótico. El texto, resumen de la extensa conversación que sostuvimos, nos revela al ser vivencial, angustiado por los conflictos cotidianos y coherente en sus apreciaciones estéticas y políticas. Aquí, las propias palabras de Víctor Humareda.

### PRIMEROS AÑOS

Empecé a dibujar con lápices de colores a muy temprana edad y recortaba con tijera papeles de colores. Copié la **Escuela de Atenas** de Rafael, en negro, con un lápiz que pude conseguir en Lampa, después hice una copia de un cuadro de una aguadora con un cántaro y una copia de **Androcles y el león**. Todo eso lo encontré en **El tesoro de la juventud que había en la biblioteca de la escuela**, en Lampa. Mi madre primero quería que fuera profesor, después se convenció de mandarme a Lima a estudiar pintura. Yo le decía que quería ser pintor y nada, no se convencía, hasta que me fui por mi propia cuenta a Arequipa. Me escapé, me quise ir a Lima. Mi madre viajó a Arequipa y me trajo a Lampa para que me despidiera. Tenía 18 años. A fines del 38 llegué a Lima y el 39, un señor Sánchez me llevó a la Escuela de Bellas Artes y me matriculó. Sabogal estaba de director, ya Hernández había muerto. Estuve tres meses no más, no pude seguir en la Escuela. Abandoné, no tenía plata. El 40 tampoco fui, el 41 volví a ir y de ahí hasta el 47 seguido. Este tiempo anduve por todo Lima en distintas ocupaciones y dibujaba a la gente en las calles, en los restaurantes. Varios alumnos de la Escuela fuimos becados a Buenos Aires, yo me enfermé de la pleura y me tuve que ir solo, el 50, dos años después. Fui a Lampa a convalecer, comencé a pintar una Calle y me acuerdo que el cuadro era pésimo. Ppr qué era pésimo. Me acuerdo que el último desnudo era bueno, en la Escuela de Bellas Artes. Pero cuando volví a Lampa, en un ambiente tan pobre seguramente me olvidé. Lima me ha culturizado mucho. Parece que el pintor y el intelectual tienen que estar en grandes ciudades. A no ser que tengan tanto conocimiento, como en el caso de Gauguin que se fue a Tahití, a una isla, donde hizo su obra genial.

### BUENOS AIRES Y URRUCHUA

En Buenos Aires estudié principalmente en el taller de Demetrio Urruchúa, Carlos Calvo 1770, los días viernes por la tarde. Urruchúa enseñaba a ver las cantidades de color, la composición, la armonía, muchas cosas que son necesarias. Lo comprobé cuando vi Gauguin en el Museo de Buenos Aires. Ah, Urruchúa hablaba mucho de las cantidades. Son una serie de leyes que los grandes maestros han hecho, o sea, han resuelto las cantidades de color. También hablaba de la **Orquestación de la superficie**. Un cuadro es una superficie plana... hay pinturas que son de incorporación —donde todo el cuadro está regido por un solo color— que es una pintura otoñal; variaciones de un solo color. En cambio, en uno de contrastes hay pedazos de colores diferentes; variaciones de color, no de tono, no de valores, sino de colores. Diferentes formas, diferentes colores. ¡Es muy profundo!

Lo más sorprendente de mi estadía en Buenos Aires fue ver un Gauguin. También vi Gutiérrez Soñana, una exposición completa, habrían 15 ó 20 óleos. Y tuve la gran suerte de conocer la colección privada de Santa Marina, donde estaban los impresionistas.

### VINATEA REINOSO, SERVULLO

De la pintura peruana me gusta... los **Funerales de Atahualpa** de Montero. Admiro mucho a Vinatea Reinoso, su **Procesión del Señor de los Milagros** y un cuadro del Titicaca con unas balsas y al fondo unos cerros. De Servullo Gutiérrez me gusta una naturaleza muerta y un retrato de Claudine, una francesa que trajo. Después quién. Merino, Laso. Quién más. Algunos cuadros de Sabogal. El indigenismo... algunos decían que tenía influencias de los mejicanos.



Pero fue para revalorizar al indio, no superficialmente, no para verlo como tema folklórico, sino era un movimiento pictórico de esa época, de la época de Sabogal.

### SIEMPRE PARIS

A París viajé en 1966. Hice una exposición en el Peruano Norteamericano y con ese dinero me fui en el vapor Donizzetti. Llego a Barcelona a fines de octubre e inmediatamente fui al Museo de Picasso. No vi sus óleos, solamente un dibujo de un loco, porque hacían una exposición en homenaje a Pablo Picasso en el Grand Palais, en París.

En Madrid me alojé en la calle Campomanes. La dueña de la pensión me dijo dónde quedaba el Museo del Prado. Estuve todo el día, desde las nueve hasta las cinco de la tarde. Me maravillé ante **Los fusilamientos de Goya**, la

pintura negra. . . **El aquelarre**, y los grabados. Vi **Velázquez**, **Las Meninas** están en un cuarto con un espejo, y vi los bufones.

Al día siguiente tomé un avión hasta París. Estuve en cuatro hoteles. Un chofer muy amable —frances— me llevó al hotel Atlantic, como era muy caro me fui al Amsterdam y después al hotel Libetry, en el Bulevar Magenta, y de allí al hotel Olinda. En el Louvre estuve admirado ante **Betsabé de Rembrandt** y **Matanza de Quíos de Delacroix**.

París es bellísimo. Sus construcciones antiguas, el Sena, Notre Dame, el Arco de Triunfo de la Plaza de la Estrella, el monumento a Balzac hecho por Rodin, todo, todo. . . Visité el Jeu de Paume donde vi al **Caballo blanco de Gauguin**, una catedral a distintas horas de Claude Monet, que son las variaciones de la luz. Ah, el más impresionante de todos, Manet. . . **Victorine Meurent** posó para él. . . **la Olympia** de Manet. Bellísimo cuadro, ella está acostada en una cama, hay una negra con flores y un fondo oscuro, verdoso creo. Muy caro era París para mí, pero muy hermoso. No pude ir al teatro ni a los conciertos, ni donde las chicas. Yo dibujaba para entenderme con la gente. A los muchachos, por ejemplo, para decirles que me traigan una pera yo les dibujaba una pera. Un mozo en París me dijo Picasso.

En París habían dos exposiciones: Vermeer y Picasso, a ninguna pude ir. Yo estaba enterado, cómo no voy a querer ver Picasso y Vermeer. París es inmenso y yo estaba con el problema de venirme. Es una cosa bien angustiada estar en un país extranjero y no saber el idioma, ni tener plata. El que me decía que vaya era Gerardo Chávez, pero ya ni pensé, yo quería venirme. Mi despedida de París, una especie de despedida, he estado horas contemplando el Sena.

### SUS FAROS

Después de Picasso me gusta Picasso. El **Guernica** es estupendo, además hizo muchos bocetos, una serie de estudios para hacer un solo cuadro; de distintas posiciones, de toros crispados, de manos... todos los dibujos producen una angustia tremenda. Nada más que con la línea, está hecho nada más con blanco, negro y gris, incluso no ha entrado color, para llegar al fondo dramático.



H. C. Amisiel

23/4/84 Para RUT

Gutiérrez Solana me encanta. Su conocimiento del color, su caracterización de los personajes, los personajes que busca y el ambiente en que los hace vivir. Lo interesante es hacer vivir a un personaje dentro del ambiente que le corresponde, como en una obra teatral. A Gutiérrez Solana ya lo conozco antes de viajar a Buenos Aires. El primero que me habló de él fue un alumno de Daniel Hernández, después me vendieron una lámina en colores, hace años.

Admiro a Van Gogh por su vida trágica, sus cuadros con mucho colorido y temas muy bellos. Van Gogh tiene un profundo conocimiento del color, paralelo a ese conocimiento del color es un espíritu atormentado, trágico. El busca expresarse con determinados colores. Ese cuadro de flores... los Girasoles, sino los hubiera hecho con amarillos —suponiendo que los hubiera hecho con carmines o con verdes o con rojos— no le hubiera dado eso, primeramente que no sería un Van Gogh. Ese cuadro está sabiamente escogido por él, con determinados colores y mezclas. Se nota el patetismo no tanto por el color, sino por la forma co-

mo ha hecho las flores, por el dibujo, por el contorno. Son trazos contorneando el florero, las flores, las hojas. Los bufones de Velázquez no eran bufones por la ropa, ni por la apariencia, sino era gente que hacía reír a los reyes, sus vidas estaban pendientes. Eran personas miserables. Velázquez en ese momento no quiso pintar ni la belleza, ni el poder, sino escogió esa gente, para pintar la apariencia del bufón. Oscar Wilde decía que "el arte no es lo que es; sino lo que parece ser", entonces siempre busca la apariencia. Parece contradictorio que el pintor busque la apariencia, lo que está dentro, sino la apariencia. Los bufones eran enanos, contrahechos, pero no sólo contrahechos físicamente, parecía que su alma también estaba contrahecha. Se nota en los rostros, o sea que los bufones no son por su apariencia, son por su cosa... lo que son dentro. Velázquez los pintaba para hacer un ensayo sobre el color. Ortega y Gasset dice que es lo mejor de su obra.

Velázquez en un genio al pintar la realidad —lo más difícil en un pintor es pintar la realidad— porque hizo

*Mi corazón está bueno,  
mi corazón está bueno, pero algo no resiste,  
búscame mis pinceles, tengo que pintar  
una svástica en el Arco del Triunfo,  
Unas mujeres llorando, las botas otra vez  
venciendo, tengo que pintar, aquí un taxista  
argentino, unas mujeres de piernas  
largas, un petimetre de ojos de fuego,  
un Humareda tomando café.*

Marco Martos

más que la realidad, hizo el color. Quien no sea Velázquez, ni es, no puede pintar la realidad. No hay otro pintor que haya pintado Las Meninas, sólo él ha podido pintarlo, donde están viviendo una época. No, el instante, él captó el instante, el instante del palacio español. Velázquez, las meninas y todos los personajes están viviendo ahí dentro, están detenidos, la historia de España está detenida. Velázquez ha pintado el aire, ha pintado el hueco, la tercera dimensión, la luz que está entrando por la ventana, dicen que es lo más grande que se ha pintado... Las Meninas. Sí, yo también lo diría.

## ARTE Y POLITICA

Una vez le preguntaron a O' Neill si podía dramatizar la lucha de clases y O' Neill dijo que la política y el arte no andaban juntos. Es lo que él respondió. Yo diría, por ejemplo, cuando don Francisco de Goya hizo el cuadro Los fusilamientos del 3 de mayo, con su gran conocimiento y su gran espíritu reflejó la invasión napoleónica a España. Según dicen lo hizo para que la humanidad no sea tan cruel, pero la humanidad sigue siendo cruel. Goya refleja en el cuadro su gran conocimiento en la composición, en el color para encontrar lo dramático. El farol reflejando a un hombre cetrino que está con los brazos abiertos, de rodillas, y a los demás. Hay un estudio profundo en el cuadro. Todo el movimiento lo ha dado en las víctimas españolas que están en diferentes movimientos; de desesperación, de angustia. En cambio los franceses están monótonamente, hay una cosa monótona. Casi se repite la misma posición,

se repiten las mismas formas a propósito, para crear monotonía.

Si un pintor tiene mucho conocimiento —si es pintor y gran conocedor de la pintura— no va a hacer cuadros políticos y los va a hacer. Parece una calle en dos sentidos, van los carros y vienen. No sé cuándo entra el pintor y cuando entra el político, no sé. Si no hay conocimiento no puede haber cuadro político, si no hay conocimiento del pintor no hay nada.

Pinté el Mitín, el Toque de queda, La noche de los generales y otros cuadros para expresar un estado, un momento donde vivo, un estado de angustia —yo reflejo mis estados de angustia— con la misma emoción que sintió Goya cuando la invasión napoleónica. Yo tengo más de Goya que de los expresionistas alemanes.

## "YO NO SOY EXPRESIONISTA"

Dominar el color es un norte en mi vida, es un faro, como guía a un puerto.

Domina el color Tiziano, domina el color Goya, domina el color Van Gogh, domina el color Gauguin, domina el color Velázquez. Cada uno domina el color dentro de lo que son, de su espíritu. Sin dominio del color no hay pintura y la pintura no sólo es color; es forma, es armonía, es composición, es dibujo y también es realidad. Pero es una realidad que tengo que sentirla, una realidad que tiene que gustarme. . . es escoger un tema y este tema tiene que coincidir con mi estado de ánimo, con mi manera de pensar.

Pongo colores puros en mis cuadros para que no haya monotonía. Si todos los colores se combinan hay una tremenda monotonía, si todo se pone puro también hay monotonía. Entonces tiene que ser entre combinados y puros, o muy poco mezclados para que haya belleza. Yo creo que se escoge ya un chisguete determinado. El

acto de pintar no es pasión sino matemática, las mezclas casi no son la parte espiritual, es de orden técnico. Se tiene que ser exacto en las mezclas, incluso empleando el blanco tiene que ser exacto, matemático, mucho blanco, muy poco o nada.

Claro, los colores expresan sentimientos. Eso ya no es dominio del color. Eso es lo que no me pudo enseñar Urruchúa, el espíritu atormentado lo tengo yo. Así he nacido o así me hace el mundo, o los demás, y mi continua búsqueda de la belleza. La parte técnica lo puedo aprender y me la tienen que dar quienes tengan conocimiento, pero la otra parte, la parte del espíritu ya no, eso nace conmigo. Tiziano es nacido en otra época con un gran espíritu y paralelo a ese gran espíritu, un gran conocimiento, ahí el pasado se hace presente. No en el sentido sino en el sentido del oficio. Sartre ya lo dijo: "el pasado se hace presente". Entonces, ese conocimiento tengo que ponerlo en mis cuadros, inclusive lo puedo enseñar a quien quiere, a quien puede aprender, a quien tiene posibilidades.

El surrealismo es Europa inundada por el psicoanálisis, es la expresión del subconsciente, y eso lo hizo Jerónimo Bosch hace varios siglos. Cuando lo hace un hombre de genio puede ser maravilloso. Pero si solamente ponen cosas incoherentes sin sentirlo, no se sienta nada.

Los expresionistas buscan plasmar sus sentimientos deformando la realidad. Dándole mucho más color, exagerando las formas, acentuando el carácter de los personajes. De los expresionistas —no sé si es expresionista— me gusta James Ensor. Yo no busco ser expresionista, ni he pretendido serlo. Es una manera de mirar de los críticos, pero no, no me han retratado, no han dado conmigo.

# FOTOGRAFÍAS

FOTOS: HERMAN SCHWARZ

## VICTOR HUMAREDA EN EL LENTE

El pintor Víctor Humareda es fotografiado por Herman Schwarz en diversas circunstancias de su vida. Nuestro fotógrafo invitado se suma a este pequeño homenaje que le rendimos al pintor peruano, con este valiosísimo aporte iconográfico.



Hotel LIMA, La Parada  
Febrero 1984.



Hotel LIMA, 1984.



Hotel LIMA, 1982.



- Rímac, 1984



Hospital NEOPLASICAS, Lima  
Junio, 1983.

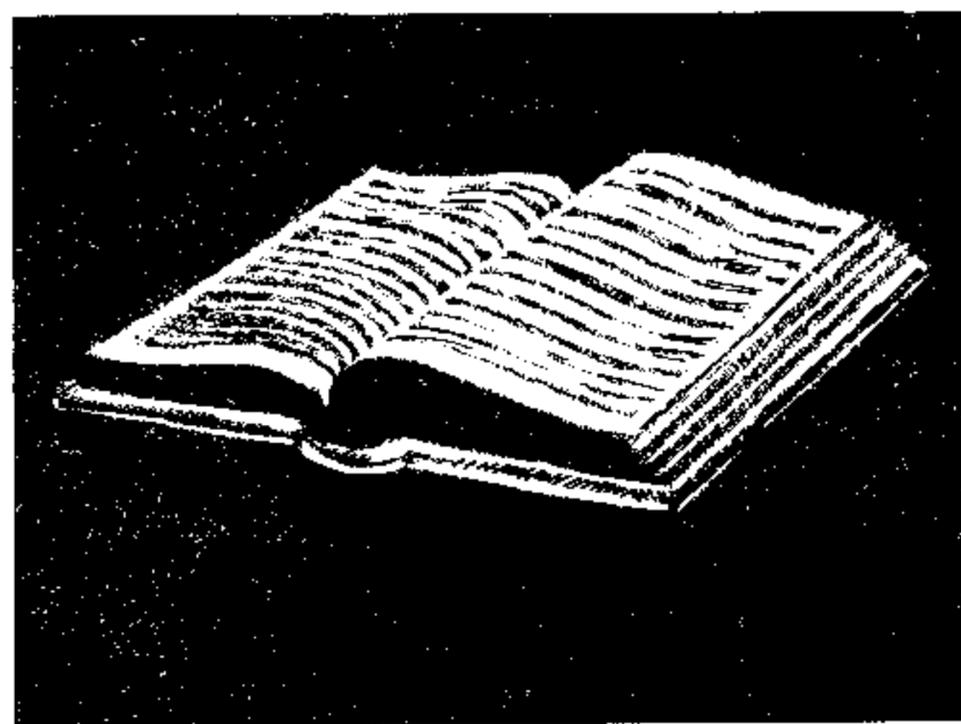
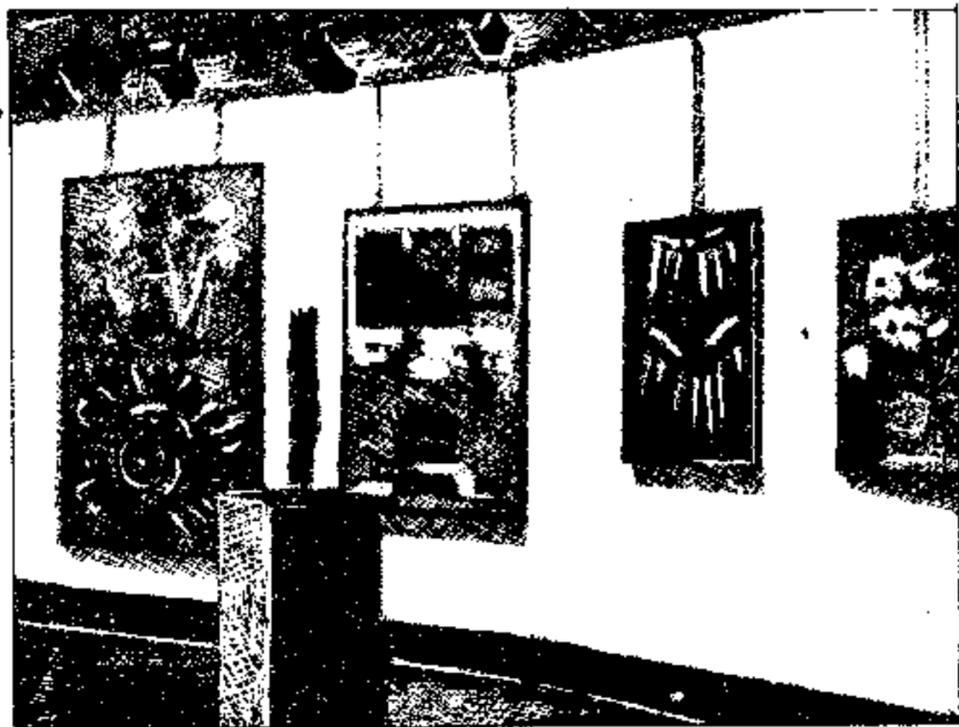


- Hotel LIMA, 1983



Hotel LIMA (Dpto. 283)  
Marzo, 1982. •

# El Banco en la educación y la cultura



Pongamos el mayor esfuerzo  
para brindar a nuestra sociedad  
este preciado derecho  
porque la base de todas nuestras actividades  
se construye con estos importantes valores.

 **BANCO DE CREDITO**   
**DEL PERU**

# ENSAYOS

## MARIO VARGAS LLOSA Y EL FANATISMO POR LA LITERATURA

Angel Rama

Tal como prometimos en nuestro número anterior, reproducimos ahora la conferencia que dió el fenecido profesor uruguayo Angel Rama, en el auditorio del Banco Continental, la noche del 6 de julio 1983. En aquella oportunidad abordó la novela de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*. En el mes de marzo de este año, le fue entregado a nuestro compatriota el premio "Ritz-Paris-Hemingway" por su novela en mención. Dicho galardón fue creado para distinguir a la mejor novela publicada en inglés durante 1984, a modo de homenaje al escritor norteamericano Ernest Hemingway. (Transcripción de la cinta María del Carmen Zapata).



Angel Rama en Lima.

**H**ay una experiencia que se produce en el proceso de la crítica y que hace la diferencia, quizá, entre dos modos o entre dos formas de ver la literatura.

Hay aquella que examina con parsimonia, con atención, con afinados instrumentos las grandes obras del pasado y construyen las lecturas de los libros, en los cuales los explican; yo la llamaría la crítica académica. Pero hay otra crítica que es la que vuela al mismo tiempo que la obra literaria. Es la que surge aventurada a la aparición de un libro y tiene que dar de él, lo que llamaría, una primera versión, una primera interpretación. Esta crítica es siempre muy riesgosa, pero es la parte fundamental de la cultura, es la parte central del fenómeno que articula y hace una literatura. A pesar que, frecuentemente todavía, se sienten que son cosas divididas: las obras de la llamada creación y las obras de la crítica. En los hechos son partes indisolubles. No

pueden existir una sin la otra, se conjugan, se unen realmente para crear el fenómeno de lo que llamaríamos la literatura. Eso que se llama la literatura, no es sino una gran operación, que realiza constantemente la crítica con las obras que van surgiendo raudamente.

Hablamos hoy de una obra reciente, de una obra que está todavía en nuestras manos. No hace mucho que apareció esta novela de Mario Vargas Llosa, *La guerra del fin del mundo*, que es una obra realmente capital, una obra que no hace sino mostrar el desarrollo adulto de la novela en la América Latina. La importancia de este género radica en que tiene la enorme fuerza de una construcción que en los hechos funda lo que llamaríamos la gran novela culta popular, porque como todos ustedes saben, por su experiencia de lectores, es una lectura apasionante.

Alguna vez decía José Bergamín que lo importante y lo fundamental de la novela es la novelaría, es el laberinto de la novelaría, esa pasión por la cual entramos en una novela y vivimos dentro de ella por un largo tiempo y somos como al final, arrojados de ese mundo vital, donde hemos estado al concluir la última página del libro. A este tipo pertenece esta obra magistral, que es una de las grandes aportaciones a la novela moderna, al esplendor de la novela latinoamericana.

Más de una vez he dicho, que podría definir a Mario Vargas Llosa con un verso de Rubén Darío, "muy antiguo y muy moderno", y es justamente esta colisión, este enfrentamiento de dos elementos antitéticos y opues-

tos, los que me parece que definen muy bien, a Vargas Llosa. Quizá definan algunos de los problemas centrales de la cultura peruana, de sus modos de actuar y de generar las construcciones literarias; por un lado, una especie de actuante novedad, de estar en las últimas corrientes, en las invenciones más extremadas, en las aventuras formales. Por otro lado, una extraordinaria capacidad para recuperar materiales, formas, temas, asuntos que son muy antiguos y que pertenecen a una grande y larga tradición. "Muy antiguo y muy moderno" es quizás también una divisa de América Latina, un modo de ser nuestro, a lo largo de muchas épocas.

Lo decía de sí Darío, que fue el más grande poeta que tuvimos, el primer gran poeta que tuvo América y también lo podría decir de Vargas Llosa. Me parece muy visible en esta novela, a medida que al comienzo ha trabajado con una especie de experimentación muy atrevida, preocupado más que nada de esto que se llama la forma literaria. Yo creo que un gran escritor, un verdadero escritor, es el que descubre, incluso desde muy joven, que el problema está en la forma, que efectivamente una gran construcción literaria es una articulación

formal, original y extremada que hace que la forma sea protagónica y que incluso actúe, intervenga, exprese, cuente ella de por sí y genere una cantidad de valores.

Para mí, toda la obra de Vargas Llosa, también podría inscribirse en eso que se llamaba antes "la novela de la tierra" o "la novela regional". Son los grandes temas, los grandes asuntos los que le han preocupado

siempre. Es decir, podría ser considerado descendiente y heredero de la novela que hicieron brillar a los Mariano Azuela, los Rivera, los Rómulo Gallegos y, sin embargo, es un hombre de la absoluta y total modernidad. Esto me parece que es muy evidente todavía en esta obra novela en la cual el brillo formal, la atracción de las escrituras, está como más disimulada, está como más encubierta para permitirle al lector la densidad de este laberinto de la novelaría. En cierto modo, yo diría, que ahora es mucho más engañoso esta novela, porque nos presenta un friso extraordinariamente rico de acciones y personajes, le concede un lugar tan principal a la peripecia, al acontecer, al pasar de una situación a otra, hacia situaciones disonantes, a los episodios imprevistos paralelos en el tiempo. Este hombre que tan bien articula, no solamente una forma admirablemente hecha, sino un pensamiento, transmite una lección, quiere dar un mensaje; lo que me parece muy propio del arrojo de este escritor es su manera de enfrentarse a los grandes asuntos, olvidándonos un poco de esas especies de divergimientos que practicó en la década del 70 y, que fueron como adiestramientos en el arte de contar. Estoy hablando de *Tía Julia y el escribidor*, de *Pantaleón y las visitadoras*. La verdad es que cualquiera de sus obras atacan un problema central; se enfrentan a situaciones importantes de la vida.

Es uno de esos escritores que creen que el escribir no es por diversión sino para decir algo importante, hablar de asuntos capitales de los hombres y de la sociedad. Siempre ha trabajado diríamos en esa enrucijada, en la cual por un lado está presentándonos, inventándonos personajes y figuras extraordinariamente vivos, que nos hacen pensar que son reales, nos conversan, nos ilusionan, nos engañan con que son reales. Al mismo tiempo presentan grandes conflictos de la sociedad, grandes problemas y todo los pone en *La casa verde*, *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* (que es quizás para mí, todavía la más grande obra que él haya hecho y el ejemplo de una gran novela política, una de las empresas más difíciles que tiene ante sí la narrativa).

Con *La guerra del fin del mundo*, realiza también una suerte de enfrentamiento a un gran asunto, a un problema capital no solamente de su tiempo, de su momento, yo diría algo más, un problema serio que no ha tenido todavía solución y que recorre la historia entera de América Latina. En cierto modo comienza con una audacia para todos los lectores. Esta novela que es evidentemente autónoma y vive independientemente, se puede leer como una obra au-

tosuficiente, se puede leer sin pensar en ningún otro aspecto que no sea el texto que está delante de nosotros. Sin embargo esta novela intenta rehacer, no exactamente otra novela, sino un episodio de la historia que ya fue novelada admirablemente por el gran escritor Euclides Da Cunha. Esta obra está hecha sobre *Los Sertones*, que es de 1902 y que en el año 1981 un escritor hace una experiencia que no es nada frecuente en la literatura hispanoamericana, aunque sí lo es en la literatura universal. Cuántas veces se escribió *La Odisea* de Homero modernamente tenemos obras extraordinarias como el *Ulises* de James Joyce o *La Iliada* de Simone Weil.

Es decir escritores que vuelven con un principio que fue abandonado por los románticos (éstos creían que había que ser originales en el asunto, que la historia en sí debería ser diferente, rehusándose a una tradición inmensa de las letras) en la que cada escritor volvía a tomar el viejo tema, volvía a contar historias ya contadas. Estos escritores vuelven a tomar los mismos temas y en esto hay como una capacidad de trabajar sobre los permanentes y al mismo tiempo hacer que este asunto sea enteramente nuevo, enteramente diferente.

Pienso a veces que el arte del siglo XX ha recuperado esta visión antiromántica, ha recuperado el deseo de volver a hacer. Pienso por ejemplo en un hombre como Picasso que en su ancianidad vuelve a pintar *Las Meninas* de Velázquez y lo que hace es una obra prodigiosamente nueva sobre la pauta escenográfica, sobre la distribución del famoso cuadro de Velázquez.

En ese mismo sentido hay una peculiar audacia del escritor en volver a contarnos una historia, en cierto modo un libro. Hay una cosa mucho

más curiosa y es que este libro cuenta un episodio histórico; aquí aparece una especie de ínfimo realismo de Vargas Llosa, diríamos que no importa el camino de experimentación, de investigación, de formas, de expresiones literarias. En él hay un profundo realista, en él vuelve a recobrase una gran tradición.

La verdad es que hay épocas, y la nuestra lo es, en que el realismo no tiene lo que se llama buen público, en que efectivamente se tiende a desmerecerlo en nombre de sistemas más abstractos, de sistemas no figurativos de la literatura. Sin embargo, el realismo sigue ganando sus batallas, es una continuidad histórica, atraviesa siglos y milenios. En este realista hay como una atracción hacia lo real, una atracción hacia la historia, una atracción hacia el suceder verdadero que ha ocurrido. Lo que él está haciendo es contar el episodio fundamental de la guerra de Canudos en el sertón del Brasil, en el cual se decidió una de las más extrañas, de las más aberrantes guerras internas del continente americano. Sirva de lección para los cultos. En esta guerra de Canudos de 1897, estuvo como periodista del diario paulista "O Estado de Sao Paulo" Euclides Da Cunha, que también era teniente del ejército. Esta guerra que Da Cunha contó, horrorizó la conciencia de Latinoamérica. Es sin embargo, una guerra recurrente dentro de la historia de América.

En alguna ocasión, y en alguno de sus libros, fundamentalmente en *Al margen de la historia*, ha hablado de uno de los precedentes importantes que si bien no utilizó como ejemplo están como encubiertos debajo de esa experiencia histórica de Canudos, de esa atroz guerra en la cual hubo que exterminar a 25 mil campesinos miserables que conducía el líder mesiánico Antonio Conselheiro.

Está contada también esta historia en un libro capital de las letras hispanoamericanas, está contada por Domingo Faustino Sarmiento en *Facundo*, en el año 1845. Sarmiento es un exiliado, es un proscrito en Santiago de Chile; están en guerra en contra de Juan Manuel de Rosas y su dictadura. El enarbola, en un periódico chileno, una larga historia en la cual no describe a Rosas, ni se refiere a él, sino que se refiere a lo que él entiende como el proto Rosas, la semilla que formó la calidad de déspota, que él considera está en su punto máximo en el caso de Rosas. Es decir, lo que quiere mostrarnos son los orígenes de este proceso histórico terrible que da vida a Rosas. Y es así que escribe la historia de Facundo Quiroga. Tanto *Facundo*, como *Los Sertones* de Euclides Da Cunha no son novelas, no pretenden ser novelas.



MVLL, un escritor maduro.

Quizás en nuestra paupérrima producción narrativa del siglo XIX lo sean, salvo ejemplos extraordinarios como puede ser la obra de Machado de Assis en el Brasil. Estas obras son tratados, son estudios sociológicos, son análisis históricos, son crónicas y documentos. Es decir, son fundamentalmente el esfuerzo de un intelectual para entender un problema enigmático, para entender un comportamiento inexplicable, cual es el problema al cual se enfrenta Sarmiento.

Sarmiento no es un protagonista de la revolución de independencia de 1810. Sarmiento es hijo, diríamos, de esta primera generación que hizo la independencia por lo tanto es un descendiente y un disidente de los intelectuales que participaron en el proceso de la emancipación. ¿Cuál es entonces su problema?. Su problema es que el esquema interpretativo intelectual de la guerra de emancipación, se hizo en forma muy clara y sencilla y hasta el día de hoy en cierto modo los manuales escolares siguen manejando este mismo esquema. ¿Qué nos dicen estos textos? Nos dicen que hay un enfrentamiento muy simple, los criollos que eran auténticos ciudadanos de sus tierras, que eran progresistas, que eran liberales y que querían vivir independientemente se enfrentaban a los monárquicos españoles que eran retrógrados, que eran clericales, que eran antiguos y que querían mantener el coloniaje.

En este planteamiento hay una dicotomía simplísima, en donde no hay duda de qué lado están los buenos y de qué lado están los malos; al fin de cuentas nosotros hacemos la historia y hacemos la historia a nuestro favor. Este esquema tan claro (en donde se oponían las fuerzas emancipadoras, liberales, criollas, patrióticas contra las fuerzas monárquicas, coloniales, arcaicas) se rompe repetidamente una vez conseguida la independencia y es éste el enigma. Este enigma se explica con la aparición de una "tercera fuerza heterogénea", (es así como la llama Sarmiento) una "tercera fuerza" que no calza en ninguno de estos apartados. ¿Qué ocurre?. Sucede que aparecen de pronto las masas de gauchos, llaneros, hom-

bres de pueblo acaudillados por sus jefes naturales, sus jefes inmediatos y éstos están en contra del orden instituido en las nuevas repúblicas, están en contra de estos criollos ilustrados que comienzan a dirigir el país.

Los jefes de las montoneras, los caudillos provincianos argentinos están en contra de Rivadavia, el hombre de ideas amplias, generosas, occidentales, el hombre cauto. Y aquí se produ-

ce algo inexplicable, esos mismos habían luchado en la guerra de la independencia, esos mismos gauchos habían peleado contra las fuerzas españolas y ahora, repentinamente, se alzaban contra los mismos que antes los habían dirigido.

Esta es el problema de esta tercera fuerza heterogénea que con toda razón Sarmiento trata de explicar. Sarmiento trata de entender qué ha ocurrido con semejante variación absurda en el esquema. Es cierto modo él encontró que uno de los grandes caudillos era el representante de este sector sanginario e incapaz de realizar la civilización.

La famosa dicotomía que hasta el día de hoy la siguen repitiendo, está vigente para cierto sector de intelectuales: Civilización vs. Barbarie. Unos son los civilizados y otros los bárbaros. Esta "tercera fuerza heterogénea", que según Sarmiento representa la barbarie, es la fuerza del interior de la tierra, de los pueblos, de las regiones que están en contra de las capitales y ciudades. Las ciudades, donde aparentemente para Sarmiento se muestra la civilización, son con toda claridad la transcripción, la imitación directa del "modelo europeo". Lo dijo con toda claridad Sarmiento cuando sostenía que nosotros dependemos del "principio europeo" contra el "principio americano". Este "principio europeo" que estaba en las ciudades era conquistado, atacado por esta "tercera fuerza" inexplicable. Para eso escribe Facundo, para tratar de explicarse lo que había sucedido. Escribe su obra como un gran tratado sociológico, que quizá solamente pueda cotejarse con un modelo que él no conoció el libro de Thomas Skidmore sobre la democracia americana.

Esta misma situación vuelve a plantearse cuando Euclides Da Cunha se enfrenta al problema de la insurrección de estos extraños campesinos yagunzos y tertanecos en el noreste del Brasil. Este país venía de conquistar la república, luego de haber concluido el período monárquico que duró hasta 1888. Brasil había cancelado la monarquía e inaugurado la república bajo el pensamiento progresista y positivista. El más famoso de los fundadores de la república brasileña, Benjamín Constant, había instaurado el principio positivista de la república y estas ideas positivistas, que eran en la época lo que hoy sería las ideas progresistas más avanzadas y audaces, quedaron incluso incrustadas en la bandera del Brasil: "Orden y Progreso".

Este hombre que fue militar como lo fue Da Cunha, militar como en cierto modo lo fue Sarmiento a pesar de su fama de educador, había apren-

dido en la guerra del Paraguay a oír a la monarquía y a creer en la necesidad de implantar la república y consagró su vida para lograr su objetivo. Pero claro está que fundar una república era destruir enteramente el sistema anterior, el sistema monárquico que tenía sus asientos, sus bases económicas, sociales y políticas.

La república era la fuerza antiaristocrática, antimonárquica, anticlerical; era la fuerza nueva, la fuerza revolucionaria de la época.

En este marco se produce la insurrección de Canudos y los pobladores de esta zona van detrás de Antonio Conselheiro, que era un místico de figura extrañísima, que ni siquiera era sacerdote y que mas bien era considerado un misionero. Detrás de él van millares y millares del sertón y estos hombres se dedicaban a restaurar iglesias y a fundar la ciudad de Canudos, como quien dice la ciudad de Dios en la Tierra. Estos hombres cumplen una función que no parece insurreccional, pero sus actitudes y actividades son interpretadas como la contrarrevolución monárquica destinada a destruir la nueva república.

Euclides Da Cunha antes de ir a Canudos como periodista para informar sobre este movimiento, escribió dos famosos artículos periodísticos agrupados bajo el nombre de "Nuestra Vendée", donde explica los acontecimientos del noreste brasileño exactamente a la luz de la historia europea. Utilizó las mismas ideas, los mismos criterios de Sarmiento. Era el "modelo europeo" que había adquirido inmensa fuerza e importancia, nos referimos a la insurrección de la "Vendée" en Francia durante el período del Terror robespierriano. Miles y miles de campesinos que lucharon por conquistar la revolución se levantaban contra la Asamblea; contra la misma revolución francesa. Estos miles de campesinos serían combatidos por las tropas de la revolución y luego detenidos, destrozados, oprimidos por esta fuerza. Cuando a Napoleón le ofrecen la conducción de estas tropas se niega hacerlo en un primer momento, porque dice que no va a pelear contra sus propios compatriotas.

Este gran modelo fue explicado como un movimiento de contrarrevolución monárquica y habían sido los monárquicos quienes movilizaron y alzaron a los campesinos contra el poder republicano de la revolución francesa. En cierto modo Sarmiento se explica el problema insurreccional de los gauchos como la contrarrevolución patrocinada por el antiguo sistema colonial, y según Sarmiento son fuerzas reaccionarias quienes mueven



... Él es un espléndido fauáico de la literatura

a esa masa de gauchos ignorantes contra las ciudades civilizadas. Esa es "nuestra Vendée". Lo mismo dice Da Cunha, son los monárquicos derrotados que quieren recuperar el poder y están movilizando a los campesinos que trabajaron en sus haciendas contra la república, utilizando una bandera religiosa. Ese también es "nuestra Vendée".

Este tema es capital en América, es un tema terrible en América y es un asunto de inmensa equivocación interpretativa y en cierto modo es todavía un tema actual y de carácter universal. Aquí aparece el famoso problema del enfrentamiento de las fuerzas de los distintos períodos históricos, pero más que esto hay un sub efecto de los desarrollos progresistas.

Si nos remontamos a las letras hispanoamericanas del último tercio del siglo pasado nos encontraremos con algunos textos desgarradores en donde descubrimos de pronto una especie de clamor inmenso, de grito desesperado de las poblaciones rurales que están siendo totalmente sometidas y arrancadas por el "proyecto progresista" del positivismo, por el "proyecto progresista" del liberalismo.

Quiénes en buena parte pagaron este proyecto fueron los campesinos, más aún lo pagaron los indios y como reacción a este fenómeno crece un atroz período en que se suceden sin cesar las rebeliones indias y en el caso de México son arrasadas implacablemente, confiscadas sus tierras, destruidos los hogares y se

crea una especie de genocidio general.

La mayoría de los intelectuales latinoamericanos de la época, ya acondicionados en la urbs, se dieron por no enterados o asumieron el discurso oficial que acusaba a indios y campesinos de "enemigos del progreso" ornamentándolo literariamente. Una brillante cívica intelectual, "guerra al malón", sirvió de justificación a la campaña de exterminio de indios que el general Julio Roca llevó a cabo en la Argentina y lo valió la presidencia de la República. En México, el novelista Federico Gamboa fundamentó ideológicamente la represión contra los indios delante del presidente Porfirio Díaz.

La modernidad se construye en toda América desde 1870 en adelante y es muy difícil negarse a ella y oponerse a ella, pero debemos saber que se hace sobre mucha sangre y sobre el sufrimiento de muchos seres humanos. Es el ejército quien lleva adelante este "progreso" y va a todos lados a exterminar indios en nombre de la "modernidad". Hay testimonios de quienes han estado en primera línea de fuego como es el caso de Heriberto Frías, novelista mexicano, que cuenta en su novela Temóchtic la desgracia que le tocó vivir: él era un miembro del ejército y no pudo más con la destrucción de indios, no pudo más con tanta matanza. Algo similar sucede con Lucio Mansilla, autor de la novela Una excursión a los indios ranqueles, quien fuera jefe de fronteras en estas luchas contra las

poblaciones campesinas e indias.

En 1872 aparece un libro admirable de poesía, no referimos al Martín Fierro de José Hernández. Martín Fierro es el personaje del libro, es un gaucho que se pone a cantar para acompañarse en su soledad, es una voz desesperada que acompaña sus penas y sus sufrimientos con el rasguído de la guitarra y el canto. Es quizás la pieza poética más bella que se halla escrita en hispanoamérica durante todo el siglo XIX. En el Brasil, en esa misma época se veía venir el trágico desenlace de la guerra de Canudos (1895-97) que se produce cuando la modernización había triunfado. El pristino republicano, erudito bajo el más reciente modelo europeo, poseído del idealismo progresista, consagrado al bienestar y grandeza de su país, forjado en la disciplina del ejército, ese teniente Euclides Da Cunha descubre que en Canudos "la animalidad primitiva, lentamente expurgada por la civilización", seguía viva. Da Cunha fue adscrito por la crítica a la llamada "crítica progresista" de los intelectuales brasileños y lo que funda su progresismo es la comprobación realista que opuso al discurso político de la época y que hacía de los rebeldes simples soldados de la Monarquía derrotada, de la iglesia y del Imperio Británico. Sin embargo desde Río de Janeiro, antes de ir como corresponsal al frente de la guerra, hace una lectura exactamente igual a la de Sarmiento y con la misma ceguera, pues

después de examinar, como Sarmiento, la geografía y la sociología de la región, después de explicar al hombre por el medio, en vez de sacar una conclusión "tainiana" atendida a estos componentes particularizados, apela a un modelo europeo, igual que Sarmiento.

Hombres como Da Cunha han sido formados y educados bajo el "modelo europeo", han sido capaces de escribir grandes tratados, grandes obras pero las comunidades rurales, analfabetas no tuvieron quien les hable, no tuvieron quien exprese lo que les pasaba, lo que sentían.

La guerra de Canudos se inscribe en la modernización triunfante del último tercio del XIX. La prédica de Antonio Conselheiro es la mejor expresión de la doctrina utilizada por los rebeldes, de la ideología en la cual expresaban su protesta vital, sus reivindicaciones, sus demandas de un puesto dentro del nuevo orden. Antonio Conselheiro es un hombre cuya educación es absolutamente primaria y elemental lograda en las misiones religiosas, que no superaba el nivel de la cartilla, no superaba ciertas ideas primarias y elementales y que sin embargo utilizó un discurso religioso, arcaico para dirigirse a sus feligreses, que era el único lenguaje de que disponía como parte central de su dotación intelectual conservadora, como es propio de las comunidades rurales abandonadas.

La mayor parte del volumen manuscrito de *Prédicas y discursos de Antonio Conselheiro*, que se descubrió tardíamente y que contradice las transformaciones literarias de Vargas Llosa, está consagrada a los "doctores de María", la madre de Dios, desde la Anunciación hasta su soledad después de la muerte de su hijo, con un último sermón sobre "María reina de los mártires". Es ésta la figura clave que aparece en todas partes de América invocada por los desamparados: La Virgen de Luján en la Argentina, la Virgen de Guadalupe en México, siempre la madre a la que vuelven pidiendo protección. La misma condena de la República que hace Antonio Conselheiro, se explica como defensa del orden preexistente, con su jerarquía orgánica (rey-obispo-padre de familia) que ha sido subvertida por la modernización republicana. En terminología gramsciana, Antonio Conselheiro fue el "intelectual orgánico" de la clase campesina, pero era sobre sus espaldas que habría de hacerse la acumulación capitalista por quienes disponían de los instrumentos de dominación y de represión, de ahí que los monárquicos y la misma Iglesia concluyeran aceptando el nuevo orden o en cuanto les concedía un lugar, abandonando a su base popular. Conselheiro no contaba sino con escasos recursos informa-

tivos y, trágicamente, no era su culpa. Lo mismo le ocurrió a todos los líderes religiosos de fines del XIX.

Ante todo este fenómeno, ni los intelectuales progresistas, ni las clases dirigentes, ni los sectores urbanos estaban interesados en lo que les sucedía a las comunidades campesinas del noreste brasileño, dejándolos morir viéndolos destruirse y les parece que toda esa sangre derramada funda el progreso, permite el desarrollo vigoroso del nuevo país, "orden y progreso" era la gran consigna de la época.

Esta "tercera fuerza heterogénea" utiliza el lenguaje que lo es posible y ven en Antonio Conselheiro, a su representante máximo y va a ser éste quien pronuncie discursos a favor de la Virgen, a favor de la religión, en contra del Registro del Censo, en contra del sistema métrico decimal. Combate todos los símbolos de la modernidad que están incorporándose y que son elementos peligrosos para sus creencias. Todos esos hombres encuentran en Conselheiro el mensaje de redención, él es su intérprete, su líder. Esta tercera fuerza no representa una fórmula republicana, son antiprogresistas, no representan siquiera a la monarquía ni estaban al servicio de ella, como se pensaba en la época. Simplemente están en defensa de su situación, porque están siendo masacrados en el proceso de desarrollo del progresismo abstracto de la época. Ese es un problema que dura hasta el día de hoy, un problema que se arrastra a través de la historia y que hay que tratar de verlo, hay que tratar de comprenderlo.

Cuando Mario Vargas Llosa, se enfrenta a éste tema (no sé si lo abarca enteramente, ni en toda su significación), creo que se siente inmortado por esa situación, fascinando por toda esa historia.

En su ensayo "Albert Camus y la moral de los límites" (1975) MVLL hace una penetrante lectura del pensamiento de Camus y mucho más que eso: una autodefinition, su esfuerzo más sistemático hasta la fecha para exponer sus propias ideas, su rechazo de "la idolatría de la historia", su "rechazo frontal del totalitarismo", su "horror del dogma, de todos los dogmas", una "utopía relativa" de la que "han sido despedidos, por lo pronto, el cristianismo y el marxismo", "poniendo el énfasis sobre todo en aquello que los otros desdeñaban u olvidaban: "la moral" para ser "en la teoría y en la práctica, un anticonformista, un impugnador de lo establecido", volviendo por "valores individualistas por definición, alérgicos a la concepción puramente social del hombre" en los cuales resuena "la voz de la razón y de la moderación, de la tolerancia y la prudencia, pero también del coraje y de la libertad, de la belleza y el

placer". Vargas Llosa conoce mejor que nadie, así lo dice, el debate que motivaron estas ideas sucintamente espigadas de su ensayo, en las frecuentes polémicas de Camus. Tampoco intenta renovar la polémica sino exponer, merced a su retorno a Camus, su actual pensamiento.

El lector de *La guerra del fin del mundo* encontrará algunas de estas ideas en el Barón de Cañabrava. Para él Canudos ha sido "esa historia estúpida, incomprensible, de gentes obstinadas, ciegas, de fanatismo encontrados", producida por esa "raza curiosa, la de los idealistas", tipificada en tres figuras claves, Antonio Conselheiro, el coronel Moreira César, Galileo Gall, con quienes le resulta "vano tratar de razonar", pues "era como si el mundo hubiera perdido la razón y sólo creencias ciegas, irracionales, gobernarán la vida".

En ellos detecta asimismo la superposición de los medios sobre los fines que le permita hacer de esta guerra de 1896 el paradigma del inminente siglo XX con sus luchas ideológicas y dar un vislumbre sobre el significado del título austero de la novela: "Todas las armas valen, murmuró. Es la definición de esta época, del siglo veinte que se viene, señor Gall.

No me extraña que esos locos piensen que el fin del mundo ha llegado".

En su ensayo, Vargas Llosa habla obviamente del siglo XX: "El nazismo, el fascismo, el anarquismo, el socialismo, el comunismo, son los persona-

jes de este deslumbrante drama, en el que vemos cómo, poco a poco, en una inversión casi mágica, las ideas de los hombres se emancipan de pronto de quienes las producen, para constituirse como una realidad autónoma, consistente y belicosa, precipitarse contra su antiguo amo para sojuzgarlo y destruirlo". Reconstruyendo la visión europeísta de Camus, que, como recuerda, fue formulada "en la época de las ideologías y de las ideologías totalitarias", transcribe este texto camusiano: "Rechazar el fanatismo, reconocer la propia ignorancia, los límites del mundo y del hombre, el rostro amado, la belleza, en fin, he ahí el campo donde podemos reunirnos con los griegos". Un par de siglos antes, y el contexto de la lucha de las nuevas ideologías iluministas contra los fanatismos dominantes (de la Iglesia y de la Monarquía), Voltaire había hecho su campaña libertaria de la que nació su libro *De la tolerancia*. No es un horizonte demasiado seductor, pero conviene tenerlo presente para comprender la imprevista última evolución del Barón de Cañabrava en la novela de Vargas Llosa.

Ese Barón de Cañabrava es uno de los puntos débiles de la novela. Siendo, en el esquema de fuerzas diseñado, quién representa a los ricos hacendados monárquicos y tradicio-

listas, es a quien caben comportamientos realistas, interpretaciones lúcidas de la situación y, sobre todo, quien está exceptuando del tratamiento dual a que son sometidos los restantes personajes, oponiendo componentes positivos y negativos. Ha sido diseñado fuera de la Historia en que todos los demás se debaten como fieras y quizás a ello se deba que sea el único que aprecia la belleza y el refinamiento. Es por lo tanto, dentro del esquema trazado por el autor, ininteligible. Su opositor político, Epaminondas Gonçalves, es ejemplo del fanatismo republicano, cuya textura moral queda develada por las sucias trampas a que apela para ganar su pelea. En cambio el Barón de Cañabrava no representa un fanatismo monárquico, del que la época dio abundantes testimonios, incluso intelectuales, como la obra de Eduardo Prado. Es la única fuerza política, económica y social, que acepta, sin oponer lucha, su derrota, lo que vuelve ininteligible, por irreal, la campaña republicana contra ella. Ininteligible incluso la Historia.

Para modelar en claroscuro al personaje, le hubiera bastado a Vargas Llosa con una reflexión sobre las operaciones que le depararon su riqueza, patentizada con atroz negativismo en la situación de esos milloneros de yagunzos que integran, desesperados, las fuerzas de Canudos. Esos hombres son los trabajadores rurales que dieron sus vidas por la riqueza de los florecientes hacendados monárquicos. Aunque no pierden su fascinación, están dibujados como figuras inanes, incapaces ya de comprender la realidad, actuando con irresponsabilidad e incoherencia. La hacienda de Calumbi es bella, pero de ella no se dice, que cada uno de esos árboles es la vida de un siervo. Creo que en su diseño Vargas Llosa no sólo ha retirado al Barón de Cañabrava de la Historia, haciendo de él un sagaz observador que, de toda estructura clasista de la sociedad y ésta, como sabemos, no es un invento marxista, sino una objetiva mensuración, económica y social. No digo que sea imposible un poderoso señor de vidas y haciendas que aprecie la belleza, ame profundamente a su esposa, viva todo el tiempo que puede en Europa, acepte resignadamente la derrota y entregue el poder al adversario, interprete la Historia como un observador ajeno, sino que el fanatismo que mueve toda la novela, resulta cancelado cuando llegamos al estrato monárquico y tradicionalista que, además acaba de ser derrotado. La distancia respecto a Da Cunha es aquí clara: él descubrió en Canudos que los adeptos del Conselheiro representaba la tercera fuerza heterogénea de que hablaba Sarmiento, pero no por eso dejó de saber que existía también una lucha de republicanos y monárquicos, y que la revolución, en cualquier ejemplo, origina la con-



O Fanático Antonio Conselheiro

trarevolución de los derrotados, porque éstos defienden sus intereses y su cosmovisión.

El otro acercamiento a la verdad, en este intercambio de monólogos, es del periodista, a quien se atribuye una simbólica "miopía". Lo he definido como el intelectual nacional-progresista en oposición a Gall, el anarquista, que no comprende nada que previamente no esté en su esquema. Mientras que Gall es lo que Jorge Basadre hubiera llamado "un progresista abstracto", el periodista procura edificar una teoría a partir de su praxis, en la que es más diestro por su nacionalidad, por compartir una historia y una cultura. Sus dudas le impiden aceptar las versiones oficiales sobre Canudos, pero no consigue pasar a afirmaciones nuevas. Esa es la línea generativa con que ha sido trazado el personaje: es crear escépticamente de las interpretaciones aceptadas y ser incapaz de asumir el nuevo discurso interpretativo, ambigüedad que culmina cuando vuelve a pedir trabajo a los conservadores monárquicos de los que se había alejado para servir a los republicanos progresistas.

Reflexiona: "Puede explicarse Canudos de acuerdo a los conceptos familiares de conjura, rebelión subversión, intrigas de los políticos que quieren la restauración monárquica? Hoy, oyendo al empavorecido curita, ha tenido la certidumbre que no. Se trata de algo más difuso, inactual, desacostumbrado, algo que su escepticismo le impide llamar divino o diabólico o simplemente espiritual. ¿Qué entonces? Pasa la lengua por su cantimplora vacía y poco después cae dormido". El fragmento evidencia la técnica con que lo elabora el autor: toda reflexión reveladora se cierra con una nota caricaturesca que delata su impotencia intelectual para asumir la verdad que merodea. Su miedo, su debilidad, su desamparo, su figura risible, mojonan puntualmente los debates de una conciencia insegura. Sin embargo, le caben percepciones aún más profundas que las del Barón, aunque la lección fundamental

que ambos saquen será semejante. Al fanatismo idealista, que se visualiza como una pura racionalización intelectual que por sí mismo es destructora de la vida, del placer y de la belleza, se opone la defensa de estos valores a través de una aprehensión irracional, emanación de fuerzas vitales, oscuras y profundas que no pertenecerían a las capacidades intelectivas humanas. En su análisis de *El Extranjero* de Camus concluía diciendo: "Porque la verdad —esa verdad natural, que mana de la boca como el sudor de la piel— está refrendada con las formas racionales en que se funda la vida social, la comunidad de los hombres históricos", y en su reencuentro con el pensamiento de Camus, contaba esta transmutación: "Camus opone el hombre natural, unido al mundo de los elementos, que reivindica orgullosamente su estirpe física, que ama su cuerpo y procura complacerlo, que encuentra en el acuerdo con el paisaje y la materia no solamente una forma plena y suficiente del placer, sino la confirmación de su grandeza".

Esta vía explica que el periodista miope descubra el amor y que el Barón de Cañabrava descubra el placer: "El amor, el placer, pensó el Barón, desconcertado: dos palabras inquietantes, dos meteoritos en la noche de su vida. Le pareció sacrilegio que esas hermosas, olvidadas palabras, aparecieran en la boca de ese ser risible, encogido como una garza en el asiento, con una pierna trenzada a la otra". A la escena del periodista haciendo el amor con Jurema, con la indirecta participación del Enano, en un refugio de Canudos, responde la desconcertante escena del Barón haciendo el amor con Sebastiana, la criada, bajo la complaciente mirada de la esposa. El desbalance narrativo entre las acciones épicas de Canudos y estos resultados hedónicos es demasiado flagrante, como para no delatar la manera forzada en que éstos son incorporados a la novela, a modo de conclusión. Relaciones humanas enteramente válidas adquieren así una artificiosidad grotesca, más aún en el caso del Barón que en el del periodista, ya que parecen responder a una voluntariedad intelectual o a una orden del autor.

Si en la mera lógica narrativa son soluciones forzadas, en el esquema de significación son irremisiblemente ingenuas, muy por debajo de la solvencia con que se ha hecho el planteo de la obra. Da Cunha se había limitado a la denuncia del crimen y la locura; Vargas Llosa procura dar soluciones, haciendo proposiciones de lo que sería una especie de moral natural, los impulsos a la efectividad y al placer que vienen en la piel de los seres humanos.

Tras el incendio y la carnicería de Canudos, es meramente una elisión del problema, no una solución. Pienso que procede de la renuncia al aparato intelectual sociológico cuando se

está analizando un acontecimiento social. No es este el lugar para hacer recuento de discrepancias con el pensamiento de Mario Vargas, tal como aparece en sus ensayos, sino de considerar por qué ese pensamiento falla dentro de su propia literatura y perjudica una novela excepcional. Es perfectamente lícito proponer diferentes aparatos teóricos (y no hay duda de que nuestros descendientes de siglos futuros lo harán, como lo hemos hecho nosotros respecto a nuestros antepasados) siempre y cuando ellos aparezcan como capaces de operar respecto a los problemas concretos de una realidad presente. Al margen de los cateísmos al uso, si los pensamientos de Alexis Tocqueville o de Carlos Marx (para citar dos autoridades opuestas) son aún utilizados por nosotros, se debe a que siguen proporcionando interpretaciones fehacientes de la composición y organización de la sociedad: Raymond Aron preferirá al primero y Jean Paul Sartre hubiera preferido (no demasiado) al segundo, en la medida en que permiten inteligir la sociedad. Renunciar al aparato adecuado, uno u otro, para encarar los problemas de la sociedad, no hace que éstos desaparezcan y aún podría pensarse que no haría sino agravarlos.

A lo cual se agrega que la oposición diseñada por Vargas Llosa parece contradictoria. Son valorados positivamente los impulsos irracionales del cuerpo, pero invalidado el irracionalismo cuando procede de la mente. ¿No es tan irracional el fanatismo como la apatencia de placer? Si éste es justificado, como negar aquél. Y si nos atenemos a las consecuencias, ¿el fanatismo religioso que hace de un asesino un hombre respetuoso del prójimo (João Grande) es menos válido que el político de Gall que quiere dar su vida por los campesinos rebeldes? El manejo de una conceptualización pasatista, desenfocada y marginal a los problemas centrales que se desarrollan en la novela, conduce a una convencional reprobación de la violencia (la famosa partera de la Historia) que aunque sea un discurso muy cultivado por los estratos que prefieren olvidar que con ella conquistaron su actual poder, carece de rigor intelectual porque a la vez carece de realismo histórico. En su traslúcida lectura de un malentendido no menos carnívoro que el de Canudos, el de la guerra troyana, Simone Weil prefirió realísticamente hablar de *La Iliada* como el poema de la fuerza. Las interpretaciones doctrinales, en *La guerra del fin del mundo*, por la camuflada aspiración ética que las rige, cumplen una equiparación progresiva de tres órdenes, escasamente fundados y tocamente encadenados: la violencia es engendrada por el fanatismo y el fanatismo es engendrado por el idealismo, careciendo este último de aparente legitimación en la realidad. Creo que la contradicción responde a que desplegando un tema histórico donde operan las fuerzas sociales, se lo deja

de visualizar como el conflicto social que es, se aspira a combatir la "ideología de la historia" apelando a soluciones individuales que, buenas o malas, son enteramente inoperantes, se limitan a renunciar a buscar soluciones al problema.

Sin duda hay un fanatismo de las ideas como sin duda hay un fanatismo del cuerpo y del sentimiento. Ambos buscan siempre el mayor peligro a través de una extremación que puede ser destructora porque no pueden aceptar límites moderadores: uno se arroja a la acción y otro se entrega al goce de los sentidos y con un afán totalizador (todo o nada) que ha servido para diseñar las insignias de la modernidad, como la famosa bolivariana que a la patria sólo podía oponer la muerte. Fue justamente Camus quien examinó las pasiones, entre las que elegían los hombres las fuerzas que habrían de llevarlos más allá de los límites. Para él eran tres, porque al conocer—actúa y al amar—gozar se agregaba una tercera que podríamos definir como el fanatismo de la creación artística.

Si algo es notorio en esta novela que brega contra el fanatismo ideológico es el fanatismo de su composición, la fuerza arremetidora y desenfrenada de su invención artística, la potencia de su escritura que no se arredra ante asunto o imagen, por terribles que sean, con tal que puedan utilizarse en la constitución del imaginario literario. Horas, días, años de trabajo incesante se acumulan en estas páginas, largo tiempo inmoderadamente restado a la vida, tratando de que ésta se torne en arte, juzgando como Rilke que el encaje justifica la pérdida de los ojos de la encajadora.

Estas páginas traducen la audacia de la invención que no acepta límites y mucho menos el "De nada demasiado" de la sapiencia griega; testimonian el rigor de una escritura que no tolera constricciones ni burguesas moderaciones. Diría que operan a lo macho, usando de una fuerza interior genésica, para imponerse y dominar al lector. No halagan, no seducen, no encantan; golpean, arrasan, vencen, someten. Actúan, en definitiva, como Moreira César, o Pajeú, o Galileo Gall o el mismo Antonio Conselheiro, porque no aceptan que nada les aparte de su propósito, ni nadie se les oponga.

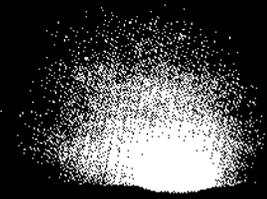
Es difícil que a esta potencia se le acepte sumisamente un discurso ético moderador o una protesta contra la violencia en la sociedad. Es una potencia que pertenece al territorio que el fanatismo rige y devasta. En un texto célebre, Balzac dijo que había dos formas de entrar a la sociedad: reptando o como una bala de cañón. Esta última es la opción de MVLL, como cabe a todo creador dotado cuando constituye un mensaje destinado a la sociedad. Ha entrado a un combate donde no pide ni da cuartel. En verdad, él es un espléndido fanático de la literatura.

João alarga el brazo, toma a Catarina de la cintura y la sienta en sus rodillas. Lo hace con la mayor delicadeza, como vez que la toca, pues por su extrema flacura o por los remordimientos, siempre tiene la angustiosa sensación de hacerle daño, y pensando que ahora mismo deberá soltarla pues encontrará esa resistencia que aparece siempre que intenta incluso cogerla del brazo. El sabe que el contacto físico le es insoportable y ha aprendido a respetarla, violentándose a sí mismo, porque la ama. Pase a vivir ya tantos años juntos, han hecho el amor pocas veces, por lo menos el amor completo, piensa João Aoadé, sin esas interrupciones que lo dejan acezante, sudoroso, con el corazón alborotado. Pero esta mañana, ante su sorpresa, Catarina no lo rechaza. Por el contrario, se encoge en sus rodillas y él siente su cuerpo frágil, de costillas salientes, casi sin pechos, apretándose contra el suyo.

—En la Casa de Salud, tenía miedo por usted— dice Catarina—. Mientras cuidábamos a los heridos, mientras veíamos pasar a los soldados, disparando y tirando antorchas. Tenía miedo por Usted.

No lo dice de manera febril, apasionada, sino impersonal en todo caso fría, como si hablara de otros. Pero João Aoadé siente una emoción profunda y, de pronto, deseo. Su mano se introduce bajo el batín de Catarina y le acaricia la espalda, los costados, los pазones pequeños, mientras su boca sin dientes delanteros baja por su cuello, por su mejilla, buscándole los labios. Catarina deja que la besa, pero no abre su boca y cuando João intenta echarla en el camastro, se pone rígida. En el acto, la suelta, respirando hondo, cerrando los ojos. Catarina se pone de pie, se acomoda el batín, se coloca en la cabeza el pañuelo azul que ha caído al suelo.

(De : *La guerra del fin del Mundo*, MVLL.)



## LA FOTOGRAFIA ES ARTE

Manuel La Rosa

Hoy una máquina fotográfica es un artículo común y tomar una foto es algo cotidiano y extremadamente fácil. Cualquiera puede tomar una foto mientras que son pocas las personas que poseen los implementos necesarios para pintar un cuadro. Este es el punto de partida del menosprecio del arte fotográfico. Para muchos lo que no es difícil no es artístico, y la fotografía por ser el resultado del funcionamiento de una o varias máquinas es fácil.

Frente al escepticismo del público es importante recordar que el asunto de la mayor o menor dificultad no es un problema estético. Por otro lado desde que el arte es tal, los artistas han procurado inventar cuanto implemento les permitiera facilitar su labor, es así como se inventó el papel de calcar, el compás áureo, etc. No olvidemos que para los griegos el arte era *texkné* que evidentemente es la raíz de la palabra técnica.

En la época moderna la técnica adquiere independencia de las artes e inicia un desarrollo galopante desligado y a veces contrario a su espíritu primigenio. Hoy, un perfecto fruto de este enorme desarrollo tecnológico, como es la fotografía, es operado por artistas como instrumento y medio de expresión acorde con la época.

Pero queda la pregunta: ¿qué es lo que hace que una simple foto pueda o deba ser considerada una obra de

arte?

Para comenzar el fotógrafo requiere de aquella misma sensibilidad del pintor que determina una porción de la realidad como objeto estético y como tal pretende reproducirlo, lo cual implica un punto de vista o encuadre de dicho objeto. Luego, en algunos casos, la estilización subjetiva del objeto llegando, algunas veces, a su deformación y hasta transformación por medio de distintas técnicas aplicadas a la cámara o al proceso intermedio. En este proceso ciertos accidentes pueden cumplir un rol activo. Pero fundamentalmente lo que hace que una fotografía o cualquier objeto sea arte es el acto por el cual un autor o descubridor con un gesto de autoridad separa de las demás cosas una determinada fotografía (u objeto) y la sitúa en un lugar destinado a su contemplación estética como en resúmenes cuentas postula Umberto Eco en la **Definición del Arte**.

## LA FOTOGRAFIA COMO CRONICA

Antonio Gálvez Ronceros

En una de las ediciones para provincias de un diario de Lima, hemos visto una foto dolorosa, tan dolorosa como lo que trae el texto de su leyenda y lo que de él se infiere. Un niño al parecer de ocho o nueve años de edad y cuyo rasgo más visible son

sus tristísimos harapos pasa los días de su niñez comiendo estiércol, abatido por la miseria. En la localidad donde reside usan el estiércol en los fogones, y a falta de un trabajo que ahí nadie está en condiciones de dar al niño se enfrenta a la necesidad de ganarse la vida vendiendo estiércol. Pero hay días en que el trajín de esta jornada es infructífero, lo que obliga al niño a volverse con desesperación sobre su carga de estiércol intacta.

Sus días transcurren en uno de los 23 distritos de Dos de Mayo, provincia del departamento de Huánuco situada a tres mil metros sobre el nivel del mar y donde otros niños desamparados como él recurren al estiércol para aplacar el hambre.

La foto acompaña a una nota, ambas despachadas desde el distrito de La Unión, capital de Dos de Mayo, y la nota trata de la miseria y el olvido en que se hunde la provincia toda.

El niño de la foto no parece entender la faena del fotógrafo: con ojos entrecerrados y el gesto de duda y leve desconfianza observa casi de soslayo el lente fotográfico. Por delante de los harapos sostiene con las manos la copa llena de estiércol de lo que fue un sombrero de paño, apoyándola en el vientre. Un abultado costalillo sujeto al cuello toca sus espaldas y es de suponer que en él lleva la mayor cantidad de estiércol que va ofreciendo. Es posible que este niño nunca sepa que lo que el fotógrafo quiso fue dar testimonio de su inconcebible miseria.

La transmisión de una imagen a lugar distante del que se produce es, pese a la compleja tecnología que requiere, un hecho banal comparado con su fijación y conservación a lo largo del tiempo. La televisión opera solamente en el espacio, sin alterar la imagen evanescente de la imagen original, de la realidad. La fotografía actúa, en cambio, sobre el tiempo: sin interrumpirlo, se inserta en él, recoge una imagen del mundo —extre un punto del devenir— y la preserva exacta. Es capaz, como consecuencia, de representar el pasado o un segmento de él dentro del presente, no como recreación imaginativa sino como incontestable realidad visible. Cosa análoga puede ocurrir con la palabra: cuando hace muchos años oí hablar a un hombre que había muerto hacía más de medio siglo y era la misma voz de ese hombre, en verdad, la que hablaba.

La consagración mundial de la fotografía se evidencia durante los últimos años en dos grandes áreas: su ingreso, por lo general tardío, a los museos, salvo la excepción del Museo de Arte Moderno de Nueva York que aceptó fotografías desde su fundación, en 1929; y la extraordinaria cantidad y, en muchos casos, calidad, de publicaciones de diversa índole —historias, ensayos, monografías— que se han editado y siguen editando en varios idiomas. Este proceso de revaluación adquiere un significado mayor al producirse casi siglo y medio después de su invención, cuando un arte derivado de ella —el cine— había establecido, gracias a sus sorprendentes realizaciones, una hegemonía al parecer absoluta en detrimento de la fotografía. El replanteo actual de sus problemas indaga aspectos esenciales: su relación con la realidad, su grado de objetividad, su contribución a la estética, su derecho a una independencia creativa y, sobre todo, el significado mismo de las imágenes que produce esa diminuta cámara oscura que capta la luz para diseñar con ella elementos del mundo exterior sobre una pequeña superficie de papel.

Una clasificación elemental podría establecer cuatro grandes géneros de fotografías: la que aspira a alcanzar el nivel estético, tradicionalmente reservado a las bellas artes, mediante el embellecimiento deliberado de sus temas: retratos, bodegones, paisajes, composiciones etc; la que cumple un papel accesorio dentro de un orden integrado cuya finalidad es extrafotográfica

como el periodismo, la antropología o la publicidad; la que intenta un ensanchamiento y una profundización

de la visión de la realidad buscando un acercamiento cognoscitivo a la estructura del mundo y a sus entes; y la que trata de forjar una obra de arte autónoma, independiente del mundo exterior aunque utilice elementos de éste como factores de su composición. Cada uno de estos géneros participa en la práctica de cualidades típicas de las demás. Quien establece, sin embargo, la diferencia cualitativa entre una fotografía y otra es el fotógrafo. Ubicarse tras la cámara es un modo de alienarse de la realidad inmediata para enfrentarse selectivamente a ella, a través de una estética, un concepto, un estado de ánimo. Estos aprioris inevitables subjetivizan ese instrumento aparentemente cándido que es la cámara. La técnica, por último, sirve también en fotografía para ajustar ese concepto, esa estética, ese estado de ánimo, con la mayor precisión posible, sobre la parcela del mundo exterior que enfoca el lente. La cámara es un objeto neutral sólo cuando no fotografía. Pero nada que sale de las manos de los hombres es puramente objetivo. El mero acto de fotografiar comporta, además, una apropiación del asunto, del tema, de lo otro. Fotografiar es elegir, capturar y poseer una imagen particular del mundo y por eso los fotógrafos profesionales firman sus trabajos: este retrato es de Avedon, esa manzana de Weston, ese rincón urbano de Stieglitz. Prolongación del ojo,

la cámara es una herramienta personal, parte del cuerpo del fotógrafo. Joel Meyerowitz confiesa que no sólo ve sino que "siente a través de ella".

El libro último de Roland Barthes —"La cámara clara: nota sobre la fotografía"— contiene observaciones de singular penetración sobre el tema. "Los realistas, y soy uno de ellos —escribe— no toman la fotografía por una copia de lo real, sino por una emanación de lo real pasado: una magia, no un arte. . .". Unas palabras ahora sobre el origen de estas líneas. Hojeando hace pocos números antiguos de una desaparecida revista limeña mi mirada advirtió en una fotografía de asistentes a una reunión social un rostro que recordé inmediatamente haber visto cuando era niño. Ese hombre joven, moreno, alto, estaba allí en la fotografía, sonriendo, con la larga boca entreabierta y los ojos también sonrientes, proyectado hacia su entorno mundano, exactamente como yo lo había visto muchos años atrás. Debí haber sabido su nombre, pero lo había olvidado hacía mucho tiempo. Vagamente recordé haber oído decir entonces que había muerto. Después su imagen se desvaneció enteramente de mi memoria. Y ahora, al cabo de muchos años, esa fotografía rescataba de mi fondo oscuro —donde hubiera permanecido sepultada si no hubiera abierto por azar esa página— su figura animada, lejana. Pensé que todos sus contemporáneos habrían probablemente muerto y que de él solo debía quedar alguna fotografía amarillenta y ese recuerdo que yo, sin saberlo, había conservado en los repliegues, de mi memoria, que también va a

desaparecer. Y que dentro de poco nadie sabrá que ese hombre —alto, moreno, sonriendo siempre— había vivido. Y que su vida, finalmente, sería como si jamás hubiera existido. Fotografías: "una emanación de lo real pasado, una magia. . ."

# La Casa de Cartón

**MARTIN ADAN** (Lima 1908–1985) Autor de la prosa poética *La Casa de Cartón*, cuyo nombre tomáramos en homenaje a él y a toda la generación que formara el “Amauta” José Carlos Mariátegui. El 29 de enero dejó de existir, tras una penosa enfermedad. Nos deja una riquísima obra poética.

**VICTOR HUMAREDA**, (Puno) Destacado pintor considerado expresionista. Ha plasmado un sin número de bufones y arlequines, amén de los personajes de nuestra compleja ciudad. Su vida es un interminable libro de anécdotas.

**CARLOS RODRIGUEZ SAAVEDRA** (Lima) Fino y atento crítico de arte. Cada ensayo, estudio o nota suyos son muestras de pedagogía y lucidez estéticas.

**ANGEL RAMA** (Montevideo— París 1983) Reproducimos su última conferencia dictada en Lima, sobre Mario Vargas Llosa. Murió en un accidente aéreo junto a varios artistas hispanoamericanos, entre los que se encontraba Manuel Scorza. En nuestro número anterior publicamos su conferencia sobre *Los ríos profundos* de José María Arguedas.

**JOSE TORRES BOHL** (Lima) La editorial “Dos más” le publicó su plaquette *Las Horas vacías*. Ejerce la crítica de arte en un diario local.

**ANTONIO GALVEZ RONCEROS** (Chincha) Ha publicado dos libros de cuentos *Los ermitaños* y *Monólogo desde las tinieblas*.

**HERMAN SCHWARZ** (Lima) Destacado y talentoso fotógrafo. Las tomas que nos confía forman parte de un libro (apuntes y fotos), que viene preparando en homenaje a su entrañable amigo, Víctor Humareda. Varias de estas placas fueron a la muestra “Fotografía Latinoamericana Actual”, realizada en La Habana.

MARTIN ADAN



**CARLOS ORIHUELA** (Tarma) Actualmente goza de una beca en Madrid. Ha codirigido las revistas de poesía “Contra Viento”, “Juncalí” y “Patio de Letras”. Publicó el poemario *Dimensión de la palabra*.

**SIU KAM-WEN** (China) Colaboró en el número 3 de “La casa de cartón”. Su cuento “Azucena”, fue galardonado en el concurso organizado por la revista “Caretas”. Pronto aparecerá su primer libro de cuentos: *El tramo final*. He aquí un adelanto.

**CROMWELL JARA** (Piura) Ha publicado el relato *Hueso Duro* y la novela breve *Montacerdos*. Tiene inéditos *El Bandolero más perezoso de la tierra*, 21 relatos y la novela *Patíbulo para un caballo*.

**MARIO CHOY** (Lima) Hijo del antropólogo Emilio Choy. Su cuento “Butaca del Paraíso”, mereció una mención en el concurso Copé 1979, organizado por Petróleos del Perú. Trabaja una novela.

**RAUL SOTO** (Lima) Estudia Literatura en San Marcos. Pertenece al cuerpo editor de “Ediciones Lira Popular”. Es miembro del “Grupo Intelectual Primero de Mayo”.

**JOSE ANTONIO MAZZOTTI** (Lima) Colaboró en nuestro primer número. Su libro *Poemas no recogidos en libro*, suscitó gran interés. El texto que le publicamos pertenece a su libro inédito, *Desolación de la tijera*.

**SANDRO CHIRI JAIME** (Callao) Pronto aparecerá su primer poemario, *El libro del mal amor*. Codirigió la revista de poesía “Juncalí” y actualmente comparte la edición de “Mauricio Babilonia y sus mariposas amarillas” (revista de poemas) con Rodolfo Milla.