

Lluvia 5

REVISTA DE LITERATURA



LIMA - PERU

Directores:

AMÉRICO MUDARRA MONTOYA
ESTEBAN QUIROZ CISNEROS

CORRESPONSALES:

José Pinedo Pajuelo. Trujillo

Tomás Jefferson 245 - B

Urb. La Perla.

Alejandro Benavides. Trujillo

Guillermo Charún 247. Urb.

San Andrés.

José Ponce C. Huancayo

Jr. Grau 1114 - 13. El Tambo.

Ivett Portilla Linares. Arequipa

Manuel Segundo Ballón 119

Lourdes Pacoricona. Grupo

de arte Utaraya. Puno

Jr. Huancané 653

Boris Espezuá. Cuzco.

Consuelo Cardama. Librería

Karina. Iquitos.

Jr. Próspero 451.

CORRESPONDENCIA
Y CANJE

Jr. Trujillo 574 - F. Lima-25

Jr. Junín 348. Cajamarca.

Carátula e
 ilustraciones:

NOBUKO TADROKO

FAUSTO MAMANL

Composición de textos:

Romeo Torrejón Covián

Tel. 328131

Nerida Adrianzén Ronceros. Nació en Chiclayo –Lambayeque– 1961. Estudia Literatura en San Marcos.

Eduardo Chilón Camacho. Nació en Cajamarca. 1957. Estudia Agronomía en la Universidad de Cajamarca.

Antonio Cornejo Polar. Nació en Lima. 1936. Profesor en el Programa de Literatura en San Marcos. Dirige la Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.

Pedro Escribano. Nació en Acarí –Arequipa– 1957. Estudia Literatura en San Marcos.

Mariela Junco. Nació en Huacho –Lima– 1955. Estudia Literatura en San Marcos.

Orlando Germán. Nació en Mala –Cañete– 1952. Por el momento ha dejado la Literatura de San Marcos para cultivar la tierra. Ediciones Lluvia viene preparando su poemario *Ascensión a la noche*.

Augusto Higa. Nació en Lima. 1946. Fundador y miembro del primer Centro de Estudiantes de Literatura de San Marcos. En 1977 publicó su libro de cuentos: *Que te coma el tigre*.

José M. Iztueta. Nació en San Sebastián –España– 1951. Estudia Literatura en San Marcos.

Cronwell Jara. Nació en el caserío de Tuñalí –Piura– 1951. Compartió el Primer Premio de Cuento “José María Arguedas” 1979 con Armando Robles Godoy. Estudia Literatura en San Marcos.

Carlos Orihuela Espinoza. Nació en Tarma –Junín– Segundo premio José María Arguedas 1977. Ha publicado *Dimensión de la Palabra* (poesía) 1974. Junto con Gerardo García Rosales publica la revista de poesía y cuento *Contraviento*.

Esteban Quiroz Cisneros. Nació en Cajamarca. 1957. Estudia Literatura en San Marcos.

Edgardo Rivera Martínez. Nació en Jauja –Junín– Profesor del Programa de Literatura en San Marcos. Su obra narrativa la ha reunido en dos libros de cuento: *Enunciación y Azurita*.

Romeo Torrejón. Nació en San Miguel –Ancash– 1952. Dirige la revista de Literatura *Cuartilla*. Estudia en San Marcos.

Luis Fernando Vidal. Nació en Lima. 1943. En 1977 apareció su libro de cuentos *El tiempo no es precisamente una botella de Champán*. En 1978 publicó su libro de Ensayo *Al pie de la letra*, reflexiones acerca de la enseñanza de la literatura. Es profesor en San Marcos.

Iluvia 5

SUMARIO

- 4.- **Presentación.**
- 5.- **Nérida Adrianzón**, A César hombre, poeta y hermano.
- 6.- **Eduardo Chilón**, Amistad roja.
- 7.- **Pedro Escribano**, Signo.
- 8.- **Orlando Germán**, Vuelo o cumplimiento del vaticinio.
- 9.- **Mariela Junco**, (poema).
- 10.- **Carlos Orihuela**, Canción III
- 11.- **Esteban Quiroz**, Del Sutep nace la escritura.
- 12.- **Edgerdo Rivera Martínez**, Dos poetas africanos (traducción)
- 15.- **L.F.V.**, Nuevos Narradores Peruanos
- 22.- **Cronwell Jara**, Dos gallos
- 26.- **José M. Iztueta**, Recuerda Güero.
- 28.- **Romeo Torrejón**, También en invierno caen hojas de otoño.
- 30.- **Augusto Higa**, El cuento o la adhesión a la causa popular (testimonio).
- 38.- **Antonio Cornejo Polar**, La configuración del tiempo en "Los dueños de la tierra" de David Viñas.
- 47.- **Luis Fernando Vidal**, En torno a las revistas literarias (1975-1979).
- 59.- **Boletín Meteorológico.**



Sin ánimo de tipificar situaciones, solamente como elemento de referencia, observamos que desde el punto de vista de sus colaboradores, las revistas literarias suelen dar prioridad al personal reconocido, al profesional: son las revistas especializadas. Las hay también aquellas que nacen de un determinado estado de ánimo: deben más a la emoción que al conocimiento, sus páginas son cubiertas por escritores en formación, son sobre todo creativas. A las primeras las llamaremos: revistas de afirmación, a las segundas revistas de experimentación.

Sin descuidar sus matices y la diversidad de sus niveles, las dos cumplen función importantísima en nuestra cultura.

Empero, existen revistas que participan de ambos grupos: parecen querer combinar la tradición con la renovación. Dentro de este espíritu trata de inscribirse Lluvia 5.

Nacida como órgano de difusión, Lluvia se impuso la tarea de dar a conocer las creaciones de provincias, la búsqueda del camino que abre la literatura constantemente fortalecida por la sociedad (sociedad que también busca su afirmación mediante la lucha contra la opresión político-económico-social): su apertura hacia consideraciones de una totalidad a la cual la literatura también forma parte; fue abriendo su abanico de posibilidades, las más de ellas fallidas, pero quizás válidas en su camino de definición. En todo caso, camino que seguiremos hollando.

La selección de los materiales y el transcurso del tiempo irán configurando nuestra línea estética. En todo caso, los próximos números tratarán de ser una muestra de una posible configuración literaria y, claro, como proceso que es, el testimonio será parcial y transitorio.

Lluvia, como órgano abierto que es, se debe a sus colaboradores, lectores y a todo aquel que desee aportar ideas, pues desde otra ladera no es otra la intención: aperturar una posibilidad más para la cultura.

Yo no moriré en París
poeta triste.

Moriré en mi casa,
en tu país,
en la tierra que te dio la vida,
donde te descubrieron bárbaros atilas.

Moriré un día de sol.
No vendrá la lluvia a despedirse.

Tal vez sea una mañana en que
los heraldos negros cabalgarán conmigo
hacia un final sin final
por el desierto
donde tantas veces paseó tu alma.

¡Después de dos días lloverá!
Y regresaré con la lluvia
por un minuto a la vida
a leer la inscripción de mi tumba
a humedecer mis flores.

Mi cuerpo estará enterrado,
mis pasos borrados,
me olvidará el camino
y las flores que me amaron.

Pero moriré en tu país pequeño
poeta triste
jamás en París.
Me cubrirá el polvo que pisaste,
el cielo que amaste porque
aquí quedaron tus lágrimas
en el centro de esta tierra
que un día te vio partir,
aquí donde nació tu tristeza
aquí. . . he de morir.

La amistad de los obreros
es como el viento
como la luz que absorbe el espectro,
es el protoplasma
fruto que cuelga de la rama estremecida
que va arrastrando rumores
en el mitin de la plaza.

Este hombre nació de un garabato,
de su tinta subversiva
escrita en las paredes.
Tiene algo de árbol
por su aliento verde, no indolente.
Ha cogido del parque una paloma
y guarda en su pañuelo nombres imborrables.
Ha comido en el comedor popular N° 4
y ha escrito en un papelito:
este hombre nació de un garabato.
Ha caminado por las calles de ruidos industriales
recordando que Lima le cayó
como una ola violenta a los ojos.
Conoce la parada, polleras y sexos ambulantes;
aromas de miserias y comidas provincianas.
Ha dejado impresa una sonrisa en el rostro
de una muchacha a quien rasgó su piel de infancia.
Se ha sentado en un parque, cabizbajo,
inútil sin perdón.
Ha dicho buenos días
tragando mucha saliva.
En el cine ha visto desnuda a Laura Antonelli y la ha deseado.
Ha fumado un cigarrillo tomándose un café.
Ha tenido piedad de mentarle la madre al presidente.
Ha recordado a su padre diciéndole: Hijo ya eres un hombre.
Ha amado a sus libros y su paloma del parque
y en la límpida mañana de su frente
caía desplumada el águila americana;
pero se ha cogido del tiempo para llegar
a su cuarto oscuro
y apenas ha escrito en un papelito
toda su historia:
Este hombre nació de un garabato.

IV

Al hallar la exactitud de tus vivencias
cumpliendo el designio de los dioses
te convertiste en piedra flagelada por el musgo.

El mito anunciaba tu condena:
no es de mortales ser amado
por divinidades habitantes del relámpago.

Ahora por tus contornos discurre la lluvia sin cesar,
tu alma, paloma distante de mi choza
donde aún vivo con mi madre y mi esperanza.

V

Bajo la humedad de las tejas
te presiento
palpitante y perdurable
y no eres tú
sino el temblor de tu ausencia en mis pupilas

Afuera las hojas del árbol
mueren sin tu canto.
En su caída comprendo
que fue rápida la primavera entre nosotros.

Llegaste
cuando el desconcierto asediaba mis días
y debilitaba mi aliento.
Tú acallaste
el absurdo bullicio
que amenazaba derribarme.
Me enseñaste
que la esperanza es la fruta más dulce,
que ninguna lucha es estéril
y cualquier derrota
es sólo un desafío más.
Pero bruscamente
el viento te dispersó
y no pude asirte.
No sé quiénes te albergan
o si existen manos que capturan tus caricias,
hoy mis dedos te añoran
y no admiten tu ausencia.

15-7-78

Lejano
reverdezco en ti

(árbol tenaz
en tus ojos)

Tu antigüedad es el instante
de luz
que me aquieta

Tu soledad me cibe
eterno
a tus diademas

Déjame único
retornar
a su silencio

Oyeme empezar
en tu olvido

Después de la energía
el viento se rehace
y empezamos un cultivo
esparciendo nuestras voces
en semillas de la misma esperanza.

En el movimiento
hemos hinchado el vientre de la huelga
cubriendo sus dolores
con niños que hacen del agua
un canto inagotable de frescura.

Ya no hay plomo en las calles
todo parece estar sereno,
el aire se retuerce en los habitantes
y alguien dice que la navidad es de los pobres
y no de los maestros.

Del Sutep nace la ternura
y otra vez de los prisioneros
la luz enciende
la próxima hoguera
a los que llenaron con municiones las escuelas.

CHICAYA UTAMSI
Escala en los infiernos

"Vuestros ojos profetizan un dolor",
dijo un ruiseñor a una lechuza,
y la lechuza se asustó.
Apagan ellos el fuego cuyo misterio, apenas elucidado,
agobia la testitura astral de mi alma,
que uno quisiera de carne;
y el error persiste: dos almas nunca hacen una pareja.
El transeúnte preguntaba: "¿Qué hacen dos cuerpos sobre dos almas,
frente a los resplandores, frente a los fuegos?"
Yo habitaba los palacios insonoros del olvido
—mi corazón en el puño.
Un tiempo de perros hizo golpear una puerta
—mi cuerpo.
Una puerta abierta al umbral de todos.
Era el umbral del viento, donde velaba una mujer,
que rompió un ágil sueño a expensa de un fetiche.
Desde entonces me han brotado mil excrecencias en el corazón,
que un verdugo negocia a precio de oro a mis fetiches.
Todo mi pueblo vive de un comercio semejante. . .
Yo habitaba los palacios insonoros del olvido.

"En tanto pensamos según categorías recibidas vemos el mundo, en cierto modo, no con nuestros ojos, sino con los ojos de nuestros antepasados".

Kurt Lenk

1. Cuestión previa.

Nada se genera espontáneamente, ni evoluciona sin razones aparentes. Como tampoco existen líneas trazadas al acaso, cual fatales predeterminaciones del destino, pues ya se ha demostrado hasta la saciedad que el hombre enfrenta la circunstancia con modos de conducta que implican voluntad y conciencia, espíritu colectivo que busca construir su imagen, al tiempo que se apropia del mundo.

Las categorías del pensar y del hacer, pensamiento, lenguaje, modos de acción, vienen revestidos por valoraciones que, en tanto históricas, señalan una cierta pertenencia. Franco Fortini, tocando más o menos el mismo tema que aquí tratamos, y refiriéndose concretamente al arte literario, habida cuenta los antecedentes de clase de éste, señala la contradicción existente entre el deseo de hablar a los desposeídos, el ánimo de representar su universo y de validarlo, y la enunciación. Intención y acto no siempre confluyen. Les hablamos a los siervos o deseamos hablar por ellos y comunicarnos, es cierto, pero, en tal empeño utilizamos el lenguaje de los señores, dice Fortini, señalando la importancia de hacer conciencia de la necesidad de reflexionar también acerca del lenguaje y las virtualidades de la representación, a fin de hacerlos condicentes con nuestra intencionalidad ideológica. Y más, ligar la actividad artística con nuestra acción práctica concreta, como solicitan quienes honestamente militan en la causa de los desposeídos.

Entre nosotros, pues no somos excepción, la literatura tiene un sentido que viene refrendado por una larga tradición. Pese a lo que pudiera creerse, este sentido no es un río uniforme. Diferentes y hasta divergentes corrientes lo conforman. Niveles de lenguaje desemejantes, modos de representación y de conciencia disímiles, requerimientos de lectura y presuposición de lectores diversos, bullen en su interior. Correlativamente las formas vienen connotadas por los usos que de ellas ha hecho la tradición. Y, por si fuera poco, las lecturas múltiples y sucesivas de la historiografía han resaltado instancias que no siempre dan la imagen cabal del cuerpo y sus sentidos.

Por ello, y por los múltiples compromisos que significa escribir en un país como el nuestro, es fuerza revisar la tradición, reorientarla si es posible, darle continuidad a una línea escritural acrecentando sus posibilidades expresivas, haciéndola más ajustada a sus propósitos.

El arte literario se rehace, o tiende a hacerlo, en cada una de sus actualizaciones. Sus lenguajes, si bien es cierto que portan una significación histórica, ésta no es definitiva ni mucho menos cancelatoria. Pueden reivindicarse los usos de la palabra, puede intentarse la revaloración de aquello que haya sido alienado por el equívoco, el desajuste de óptica o la mala conciencia. Pero, de ningún modo, esta nueva utili-

"En tanto pensamos según categorías recibidas vemos el mundo, en cierto modo, no con nuestros ojos, sino con los ojos de nuestros antepasados".

Kurt Lenk

1. Cuestión previa.

Nada se genera espontáneamente, ni evoluciona sin razones aparentes. Como tampoco existen líneas trazadas al acaso, cual fatales predeterminaciones del destino, pues ya se ha demostrado hasta la saciedad que el hombre enfrenta la circunstancia con modos de conducta que implican voluntad y conciencia, espíritu colectivo que busca construir su imagen, al tiempo que se apropia del mundo.

Las categorías del pensar y del hacer, pensamiento, lenguaje, modos de acción, vienen revestidos por valoraciones que, en tanto históricas, señalan una cierta pertenencia. Franco Fortini, tocando más o menos el mismo tema que aquí tratamos, y refiriéndose concretamente al arte literario, habida cuenta los antecedentes de clase de éste, señala la contradicción existente entre el deseo de hablar a los desposeídos, el ánimo de representar su universo y de validarlo, y la enunciación. Intención y acto no siempre confluyen. Les hablamos a los siervos o deseamos hablar por ellos y comunicarnos, es cierto, pero, en tal empeño utilizamos el lenguaje de los señores, dice Fortini, señalando la importancia de hacer conciencia de la necesidad de reflexionar también acerca del lenguaje y las virtualidades de la representación, a fin de hacerlos condicentes con nuestra intencionalidad ideológica. Y más, ligar la actividad artística con nuestra acción práctica concreta, como solicitan quienes honestamente militan en la causa de los desposeídos.

Entre nosotros, pues no somos excepción, la literatura tiene un sentido que viene refrendado por una larga tradición. Pese a lo que pudiera creerse, este sentido no es un río uniforme. Diferentes y hasta divergentes corrientes lo conforman. Niveles de lenguaje desemejantes, modos de representación y de conciencia disímiles, requerimientos de lectura y presuposición de lectores diversos, bullen en su interior. Correlativamente las formas vienen connotadas por los usos que de ellas ha hecho la tradición. Y, por si fuera poco, las lecturas múltiples y sucesivas de la historiografía han resaltado instancias que no siempre dan la imagen cabal del cuerpo y sus sentidos.

Por ello, y por los múltiples compromisos que significa escribir en un país como el nuestro, es fuerza revisar la tradición, reorientarla si es posible, darle continuidad a una línea escritural acrecentando sus posibilidades expresivas, haciéndola más ajustada a sus propósitos.

El arte literario se rehace, o tiende a hacerlo, en cada una de sus actualizaciones. Sus lenguajes, si bien es cierto que portan una significación histórica, ésta no es definitiva ni mucho menos cancelatoria. Pueden reivindicarse los usos de la palabra, puede intentarse la revaloración de aquello que haya sido alienado por el equívoco, el desajuste de óptica o la mala conciencia. Pero, de ningún modo, esta nueva utili-

zación puede hacer abstracción de la historia de las formas, de su trayectoria de servicio.

En algún momento, haciendo el elogio de la obra novelística de Mario Vargas Llosa, un crítico señaló la absoluta falta de antecedentes de esta *rara avis* en nuestra literatura. Lesa negación de la historia, reinstauración de la generación espontánea en pleno siglo XX. Ha pasado el tiempo, las aguas de la alabanza desmedida han tomado su nivel y, contemplando el mismo hecho con algo más de calma, observamos que nuestra modesta tradición ya sugiere ese momentáneo hito escritural que es la obra del autor de *La ciudad y los perros*. Esto que aquí señalamos no quiere decir, en modo alguno, que la historia prevé todas las formas del futuro. Simple y llanamente, afirmamos que no existe hecho aislado. Nada se crea ni se destruye. Todo hecho artístico es una posibilidad futura, de pronta o retardada germinación, y con claras huellas de su parentesco con formas del pasado, a las cuales actualiza, refrenda, transforma o intenta transgredir. O, como el mismo Vargas Llosa dice en algún lugar, ~~así~~ *así* de modo perfecto. De ahí que, en el caso mencionado, si examinamos con algo de atención nuestro legado literario hallaremos que Vallejo, Martín Adán, Zavaleta habían ensayado lo que con Vargas Llosa desplegaría otras virtualidades, y que Urteaga Cabrera continuaría, a nuestro modo de ver, ~~de manera más fructífera~~.

Que observemos a plenitud un hecho en el instante mismo de su configuración madura, no priva el reconocimiento de sus estadios anteriores. Porque una tradición cultural no es un arsenal abstraído del tiempo y de la realidad, ni una suspensión impermeable a las urgencias epocales y a las asimilaciones e interinfluencias culturales, no es tampoco un repertorio de formas gramaticalizadas.

2. Tradición del cuento en el Perú.

En materia de cuento literario, suelen relacionarse sus transformaciones y desarrollo al ejercicio de los modernistas. En particular se menciona el nombre de Clemente Palma como la rama terminal de todo un proceso narrativo. Palma representa, pues, un estadio del cuento en el Perú y, al mismo tiempo, un momento culminante de una tendencia del género. En efecto, en sus relatos se relleva la trama argumental sobre los otros factores de la narración, aspecto explicable por la índole fantasiosa de las intrigas y lo exótico y preciosista del proyecto. La organización de la historia y su lógica interna, obtienen en Palma un desarrollo notable. El instaura, en gran medida, una línea cuentística de ficción pura, fantástica, que con ostensibles lapsos de continuidad, intenta recapturar en nuestros días un joven narrador: Harry Beleván.

Casi paralelo al trabajo de Palma, evoluciona otra línea, más realista y de claras ligazones con el costumbrismo literario de nuestro siglo XIX. Con marcado tono subjetivo, entre intimista y evocativo, Abraham Valdelomar trae a la narrativa peruana el aire bucólico y poético de la aldea, la pintura animizada del paisaje, la poe-

tización del espacio narrativo y la distensión de la trama argumental, por la vía evocativa. En esta misma vertiente, y después de sus textos cuasi confesionales e introspectivos, prolongando los desarrollos de un cierto costumbrismo — perceptible, por ejemplo, en "Cera"— César Vallejo accede al realismo crítico, que analiza las contradicciones de clase y la lucha de intereses contrapuestos. Su cuento "Paco Yunque", cuya publicación rechazó una editorial española, allá por 1928, por considerarlo demasiado triste, señala un momento importante en el desarrollo de esta tendencia en el Perú.

El indigenismo y la inquisición por los sentidos de la nacionalidad, las luchas sociales que ya están por inaugurar espacios de conciencia disidentes entre sí, fenómenos, entre otros, muy propios de las dos primeras décadas de este siglo, traen a nuestra literatura la mostración y posterior análisis del mundo andino y de la selva. Visto inicialmente desde la perspectiva del proyecto liberal, en el siglo XIX (Aréstegui, Matto de Turner), los problemas y la idiosincrasia del campesino serrano son convertidos en tema por el exotismo modernista, en dos de sus manifestaciones. Ventura García Calderón y Enrique López Albújar. Algunos años antes, Valdelomar había ensayado un cierto indianismo en el volumen de cuentos titulado *Los hijos del Sol*, dentro de la misma tendencia exotista del modernismo. Pese a sus limitaciones, García Calderón y López Albújar, principalmente, plantearon una serie de problemas de abordaje y tratamiento, una insuficiencia de la representación que, en gran medida, gravitarían en la tarea de Ciro Alegría y José María Arguedas. El primero, con temple épico examina la problemática del agro norperuano, fundamentalmente en sus novelas, en tanto que en sus relatos breves, siempre en la tendencia central de la novela regionalista, el enfrentamiento del hombre con su circunstancia. Arguedas, parte de la tarea inmensa de crearse un lenguaje (es interesante observar la confluencia de intereses, en este sentido, con otro escritor, Gamaniel Churata), uno de los más hermosos de la literatura peruana, para dar cuenta de un mundo, que presenta en toda su complejidad. En sus grandezas y contradicciones, Alegría y Arguedas representan dos instancias importantísimas en la tarea por cercar la significación de la vida andina.

El tono arguediano se prolonga en Eleodoro Vargas Vicuña. El tratamiento subjetivo del universo andino, del autor de *Los ríos profundos*, llega a los linderos de la metafísica con Edgardo Rivera. C.E. Zavaleta se instala en una línea de desarrollo de la épica de Alegría.

La gran ciudad, Lima, que venía siendo vista casi siempre de manera crítica, pero siempre desde la perspectiva burguesa, comienza a ser tratada de una nueva manera, allá por la década del treinta. José Díez Canseco, en una empresa que tiene mucho del aliento valdelomariano, salda en gran medida sus deudas con el pintoresquismo costumbrista y diseña algunas líneas que, si bien no llega a desarrollar del todo, posibilitan el planteo de nuevas tareas a las promociones posteriores: personajes y situaciones del tugurio limeño o del agro costeño, señalan en su recurrencia la

actuación de conflictos sociales, manifiestos o en latencia ("Kilómetro 83", "Ajuna"). Este hecho, sumado a la marcada simpatía del narrador por su universo narrado, marca una senda a seguir, vía que transitaría de modo más articulado y coherente el denominado neo-realismo urbano de los años 50.

Haciéndose eco de las postulaciones vallejanas —principalmente contenidas en "Paco Yanque"—, tensando las contradicciones de clase, Julián Huanay contribuye con una visión crucial testimonial al desarrollo de nuestro realismo crítico, tendencia central de la narrativa peruana. Visión que, como repetimos, aparece con mayor firmeza y con mayor despliegue en la década del 50. Por cierto que las tendencias de evolución de la literatura peruana explican en gran medida el nivel alcanzado en esta etapa. Sin embargo, no se puede dejar de señalar los requerimientos que la realidad concreta hace en aquel entonces a la literatura: el fenómeno de la modernización de la economía y de la industria nacionales, el mayor empuje y volumen de la inversión extranjera, con toda su secuela de hechos consecuentes; la agudización del centralismo político, administrativo, económico; el crecimiento cuantitativo y los grandes saltos cualitativos de la clase obrera; las transformaciones del agro; las falacias del progreso; y, principalmente, la agudización de las contradicciones de clase. Una promoción brillante de cuentistas da cuenta de este universo, a la par que tributa generosamente al desarrollo del género en el país. Julio Ramón Ribeyro, Enrique Congrains Martín, Sebastián Salazar Bondy, en la vertiente urbana; Eleodoro Vargas Vicuña, C.E. Zavaleta en el universo andino; Manuel Mejía Valera, Luis Loayza, cada uno a su modo, aportan un ejercicio que, con Jakobson, podríamos denominar poético.

En el panorama de la narrativa peruana contemporánea le cabe un lugar, sin duda, importante a Mario Vargas Llosa. Los alcances de su obra, el despliegue técnico, el sentido de las articulaciones de su representación, su intención totalizante constituyen motivos de continua reflexión. Lástima que los logros y posibilidades a que llegó con *Los cachorros*, no hayan tenido ulteriores prolongaciones, observándose un cambio de perspectiva hasta ahora poco productiva. Esto, si hablamos de la literatura entendida en tanto escritura; a nivel ideológico, la variación vargasllosiana es lamentable.

El realismo crítico de los años 50, es continuado por los penúltimos. Mas no de modo apendicular, ya que el proyecto más o menos común a los escritores que se ubican en esta perspectiva busca acercarse a los intereses y puntos de vista populares. Esta intención es ostensible inclusive a nivel de prosa; nivel en el cual es notorio el uso de un patrón de escritura muy cercano a la oralidad. El espectro de la representación se amplía notablemente. Ya no es solamente la problemática de la gran ciudad lo que obsede a nuestros narradores. La provincia, vista desde un mirador diferente, opuesto absolutamente al pintoresquismo regionalista; observada en la lucha de sus contrarios, en el análisis de los muchos rostros de la explotación; la recaptura de la grandeza, de lo esencial que fluye de cada acto cotidiano

del hombre, de cada gesto del pueblo, constituyen algunos de los temas principales. El abanico de manifestaciones de esta tendencia es amplio y variado: Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Antonio Gálvez Ronceros, Gregorio Martínez, Augusto Higa, Roberto Reyes (integrantes del Grupo Narración) y otros escritores más o menos coincidentes con este proyecto (Luis Urteaga Cabrera, Omar Ames), asimilan a su punto de vista realista un tono entre irónico y humorístico, socarronamente corrosivo. Coincidentes con el humor, aun cuando con otro registro y representación, Alfredo Bryce Echenique e Isaac Goldemberg, han posibilitado una mirada al interior de los huertos cerrados de la burguesía limeña y/o provinciana. Por otro lado, la prosa morosa, tentacular, divagante de Fernando Ampuero registra el mundillo de los ocios de los burgueses "marginales" y/o el suicidio de las drogas. Juan Rivera Saavedra intenta la reconversión de la ficción pura en un valioso intento por verter en ella un mensaje que trasciende la mera entretención. Harry Beleván busca la resurrección del cuento fantástico.

3. *El reto a los nuevos.*

Hay una constante realista, con modulaciones de diverso matiz, que informa lo mejor de la narrativa peruana. Paralelamente, el cuadro evocativo y el relato de ficción pura son manifestaciones menos importantes y poco cultivadas. Una revisión más demorada del campo, mostrará, a no dudarlo, las diversas líneas que cobra el realismo y que permitan caracterizar a la cuentística peruana en general. La denominada Generación del 50, piedra de toque en el desarrollo y maduración de una serie de corrientes de la literatura peruana, manifiesta con meridiana claridad estas posibilidades, poniendo en lugar relievante el alto nivel de compromiso de nuestra literatura con su referente concreto. Este compromiso no es, por cierto, siempre uniforme y esclarecedor a lo largo de nuestra historia, pero está presente y actuante en la entraña misma de los textos. Los requerimientos de la realidad concreta, en la que toda opción nos coloca en uno de los dos lados de la ribera, el reconocimiento de la esencia artística y la visión en profundo que conlleva el tejido textual y las deudas con una tradición que hay que conocer y transformar, son algunos de los rasgos de este compromiso.

4. *Algunos nombres del futuro.*

Presentar el panorama de los nuevos es una tarea que se ha impuesto a sí misma la dirección de la revista *Lluvia*. Por razones de espacio —que yo estoy hurtando

con esta larga disquisición—, la muestra incluye por ahora a tres jóvenes narradores. *Cronwell Jara*, que cultiva una escritura cuyo temple poético nos hace recordar a Eledoro Vargas Vicuña, aun cuando sus relatos cuenten, precinientemente, a diferencia de los de V.V. que son más bien el asedio a una atmósfera; Jara ha ganado este año dos premios de cuento: el organizado por ENRAD Perú y el "José María Arguedas" de la Asociación Peruano Nisei. *José María Iztueta*, inquieto caminante español, afincado hace más de cuatro años en el Perú, autor de unos hermosos cuentos chinos (véase *Lluvia*, Nº 3), sabe de economía de lenguaje y del abordaje multilateral del suceso; el cuento que aquí ofrecemos, por sí la nacionalidad cuenta, es más que suficiente para olvidar chauvinismos. *Romeo Torrejón*, lector impenitente, es fama su dominio de varios idiomas (no el de las habillitas, por cierto) y su habilidad de diagramador; dirigió la revista *Cuartilla*; sus relatos son el planteo entre sutil y desvaído del mundo, evidenciado por una delicuescente sensación.

5. Coda.

Indagando en efímeras revistas, buscando por aquí y por allá, gracias a la bien intencionada influencia de sus amigos, sabemos de otros jóvenes narradores, que encarnan la continuidad de las modalidades del relato en el Perú. Esperando ser disculpados por las posibles omisiones, ellos son: Guillermo Altamirano, Gilberto Alvarado, Alberto Ayapi, Alberto Bravo de Rueda, Esther Castañeda, Jorge Colán, Juan Carlos Coya, Jesús Díaz, Mariela Dreyfus, Manuel Espinoza Carvallo, Carlos Guevara, César Jordán, Pedro Lovatón, María Eugenia Macchi, José Antonio Mazzotti, Guillermo Niño de Guzmán, Carlos Orellana, Jorge Renjifo, Guillermo Saravia, Edmundo Zamalloa, Raúl Zárate Aquino. . . mapa multiforme que los trabajos y los días irán configurando plenamente.

L.F.V.

Dijo que había visto su propio difunto. Que se vio volando sobre una chancha de candela.

“Bah, son tus pesadillas”.

Y al día siguiente me repitió la misma historia. Que otra vez había visto. Sólo que en ésta, el difunto se acercó y dijo: “Hermino, Herminiiiiiooo, ¿no me conoces? Soy tu difunto. He venido a recoger mis pasos”.

Ahora acabo de rezar, acabo de colocarle y encenderle unas velas, las mismas que me dio don Heraclio, aquél de quien la gente sospecha de que es el padre. ¿Si no, de quién?

Habiéndole puesto dos gallos de pelea, viejos y afiebrados, “para el caldo”, en los brazos de la abuela Leticia, preguntó cuando entraba al velorio.

—¿Cierto que vio él mismo su difunto?

La abuela no le contestó. Sólo le puso mala cara, como diciendo “un muerto abandonado, ¿cómo no ha de verse difunto?”

Y ahí está pues, preso ahora en su propio sueño, el primo Herminio. Adivino que ha de seguir volando sobre esa chancha de candela, allá en la otra noche.

¿Cómo lo encontramos? Lo descubrí yo primero. Murió vomitando una espesa flema amarilla. Y dentro de esa baba un ovillo de lombrices muertas. Y otra que le salía, sanguinosa, por la nariz. Pobre el primo Herminio, nunca sospechamos que padecía de eso.

Y a la abuela casi se le vuelan los ojos al escuchar mi grito, al llegar corriendo y verlo: “¡Maldición! O el Herminio está difunto o la dijunta soy yo”.

Pero ahí no quedó la cosa. Y eso se comentó más luego.

“Lleno de piojos encontramos al Herminio”, fue la voz de la madrina ya en el velorio, “yo no sé de dónde ni cómo le pueden brotar así de tantos a un muerto”.

Y ella sabía lo que decía porque fueron la madrina y la abuela Leticia quienes quitando sogas y guítapos, bañaron y lagrimearon al difunto. Y “qué asco”.

Pero había tanta sospecha, tanta cólera contenida, y aún así nadie se atrevía.

Y don Heraclio Rojas lo sospechaba también, pero bien que lo callaba, como pensando "¿sería cierto?".

Hasta que la madrina misma.

—¿De qué habrase finado pues, el ahijao? —preguntó al vacío, al humo, a las velas. Y nadie contestó.

Pero la gente hablaba, yo las oía hablar en sus adentros. Casi oía sus respiraciones, sus palpitaciones. Había un torbellino de voces apagadas con olor a candela chamuscada en el aire.

Y la abuela, para que no se comentara el presentimiento, adelantó.

—Dejuro jue el tónico. ¿No ven que le sangraba y sangraba la nariz? Acaso le chocó.

—Pero derrame no ha sido —la madrina.

Hasta que una vez, chispa de leño encendido por ahí.

—Suicidio. . . —lanzó la palabra y ésta se vino, redonda, rodando como moneda y se detuvo ante los pies del muerto.

Era el aguardiante en la voz del abuelo.

—Un niño. . . —dudó la madrina— Un niño no se suicida. ¿Por qué lo habría de hacer?.

Nadie contestó. Pero algún escalofrío hubo que miró hacia la puerta, hacia el vacío de la noche, hacia allá donde se ve esa empalizada, se oyen marranos y se deshilacha la luna.

En ese instante alguien se acercó al difunto, le espantó las moscas de la cara y le restregó con un algodón bañado en vinagre. Algunos pios todavía insistían sobrevivir entre sus párpados, colgando por sus pestañas. Entonces creí oírlo respirar bajito, descubrirle una brizna de temblor en la frente. Eso creí. Y me asustó tanto.

Como cantaban los gallos de don Heraclio, los vecinos espantados por la madrugada, empezaron a irse.

—Suicidio —persistió el abuelo— Antes que al juez, hay que llamar policía.

—Qué deliras, viejo —la abuela.

—Se ha envenenado y todo mundo lo sabe.

—Pruébalo.

—¿No tienes ojos? Ella no ha venido.

Algunos vecinos se quedaron a seguir escuchando. Se sentaron. Muchos ojos decían "sí, así es"; otros, "no, qué va a ser".

—Hay que ir a apedrearle la casa —el abuelo— Quemarle la casa.

—Tas zumbando. Pero ya empiezo a temblar. También he sospechado.

—De los moños sacarla, quemarla viva. Con un cuchillo escarbarle los ojos. —Sacó una larga y filosa escofina, lo primero que hallo.

—Eso no.

Los vecinos, los que sabían o sospechaban, entonces murmuraron: “decente yo la había creído”; “una profesora no hace eso”.

—Criadora de chanchos tenía que ser. Además de lo que es. ¿Cómo fue que murió su marido? —el abuelo.

—Con troncha de chicharrón, atragantado, dicen —la madrina. Otros, que se mató con formol. . . Que porque la encontró enroscada de piernas con otro. Murió loco, viendo visiones.

Dicho esto, nadie se miró con nadie. Todos nos quedamos pensando. Un silencio cómplice hacía agachar la cabeza, anudar las lenguas.

—Putá tenía que ser —escupió la escofina, el abuelo— No hay peor cosa que una puta solapada.

Maliciábamos que desde hacía dos días, el abuelo trataba de hacerla expulsar del pueblo. Pretextando de que ella adeudaba multas y cuotas impagas por el terreno. Y que su casa era un chiquero. Una cueva de piques y bichos. Pero que la Junta Directiva: “Huelga de maestro. Más respeto”, rechazó. Pero que más que por respetarla, fue porque alguien, por lo bajo, había pagado deudas ajenas.

Quizá por éso ahora, los vecinos, los más ebrios, comandados por el abuelo y su escofina salieron a las calles y trajeron piedras en una canasta; otro trajo dos galones de querosene y mucho odio apretado en el rostro. ¿Se atreverían? Se zamparon unos tragos. Ahí están la madrina, el abuelo y otros. Son ocho, sin contar a la abuela ni a don Hércules, “¿cómo pues?, ¿no es él acaso el padre?”. Volvieron a zamparse los últimos sorbos.

Y en eso, el muerto. Había algo extraño.

Y aquí fue que recordé.

La primera vez, Herminio, muy contento: “Me ha prestado libros. Qué buena es”.

La segunda: “Qué la he visto llorando. Me abrazó”.

La tercera: “Como somos muy amigos, me pidió que la bese en la frente”.

Y todos sabíamos que se sentía muy acosada, sola. Que el marido nunca pudo sacarle hijos. Que vivía sola. Con un canario. Y sus ojos verdes, grandes como pajaritas. Rodeada de mariposas con buganvillas doradas, violetas y floripondios, con sus escarchas y candelitas redondas de agua. Y sus cuatro cerdos y sus piques. Que el Herminio se enamoró de ella, sus ojos verdes y sus treinta y cinco años. Y que él sólo trece. Y que luego lo jaló a su cama, llorando, dos veces según yo lo sé. Hasta que pasó lo que tenía que pasar. . .

Luego, alguien dijo que espío al Herminio, tras las buganvillas, sobre una cerda, haciéndole. Llorando, consolándose.

Saliendo del velorio los vengadores del Herminio, se oyó entonces la queja. El grito de la abuela. Era el Herminio. Su boca temblaba, sus ojos, su brazo. La abuela corrió a darle su calor. La madrina a traer un pocillo de caldo de gallina, rezando; y al regreso, rezando, le daban ya un sorbito al que había sido difunto.

Los vecinos, “¿y si lo hubiésemos hecho?”, se espantaron de la canasta de piedras, de la escofina, los galones, el odio. Huyeron; el abuelo ayudaba a reanimar al que volvía.

—Catalepsia —masculló don Heraclio— Otra pesadilla.

Cogió la escofina, nervioso. La ocultó en la cintura. Oyó el canto sus gallos. Fue y, suspirando, los levantó, los abrazó. Se habían picoteado, estaban sangrantes.

—Lárgate, Heraclio. Nada tienes ya que hacer aquí —el abuelo.

Lo vi cuando salía, bamboleándose, cuando se iba con sus gallos, sin despedirse, cuando llegó a la otra casa —la de los cerdos y buganvillas—; tocaba la puerta, le abrían, lo abrazaban. Creí verla: “Es ella”. Entre dichoso y amargo, creí haberle visto crecido, enorme su vientre. Y a él, oírle:

—Que se convenza. O lo mediomato denuevo. . .

Cerró entonces la puerta, con mucha serenidad.

Míranos Güero, aquí no más botados entre cielo y tierra. Como esperando botados a un lado del camino. Acuérdate Güero para calentar el alma, para calentar la sangre, acuérdate de entonces, recuerda conmigo aquí pegados entre estrellas y puna, vámonos a "La Joyosa" antes que tú llegaras, cuando el Isho corría por el valle, con la vacada, tejiendo flores para la Killacha, la engreida, la coqueta que paría cada año un becerro pinto; para la Suracha, pendenciera siempre, queriendo no más correr como corzo; para las otras todas. El Isho detrás pues todo el día, corriendo valle arriba, saltando valle abajo, corriendo, viviendo pues, cayendo un día por la quebrada. ¡Qué largo el caer Güero! Igualito que esta noche que no se acaba. ¡Qué filudo el caer Güero!. Recuerda para romper la tijera del frío. Y Don Florentino diciendo: "Malogrado pues. Rengo. Que se quede en los corrales. Que cuide aquí no más; otra cosa no vale". Y el Rengo Ishucha sin correr más, abrazando a la Killa, a la Sura, a las otras todas, en la noche no más, recordando, creciendo todo torcido, como árbol de puna.

Acuérdate Güero el día que llegaste, caballo nuevo, de la costa, caballo fino que trajo el patrón. Todo para él, todo para ti Güerito: "Que el Rengo se ocupe del caballo, sólo de éste". El único pues, el rey de todo, del establo, del pasto más tierno, del agua más limpia, de la montura de plata cuando Don Florentino iba a la ciudad, iba a la hacienda a repartir la tierra del año, rey del Ishucha también. De todo pues. El orgullo de "La Joyosa". Recuerda Güerito para perder a la helada, que no nos encuentre esta noche. Vamos pues a la hacienda, vamos a cuando con huevo no más te bañaba, a cuando con la escobilla del pelo de la niña Selda no más te lustraba. Acuérdate Güerito el día que Don Florentino me encontró peinando mi cabeza con tu escobilla: "Cojo de mierda", un fuetazo, "llenando de piojos al Güero", dos fuetazos. "Te voy a matar, carajo", tres fuetazos. "Bueno para nada", cuatro fuetazos. "Escobilla para tus trinchos", cinco fuetazos. Y así más hasta que ya no supe contar, Güero. Recuerda Güero para que el calor nos gane. Recuerda, calienta la sangre, cuando corrías en el pueblo, cuando te achucarabas ante la iglesia y te miraban con envidia los principales corridos pues de pura envidia.

Recuerda Güero en la fiesta de San Damián, fiesta grande, toda la provincia allá grande misa cantando. Y Don Florentino en el Club Nacional, en tragos. Y Don Anselmo en el Club Nacional, en tragos. Y el Colorao en la plaza, mismo llama prendiéndose no más con el aire. Y la cólera de Don Florentino. Y la apuesta. Acuérdate Güerito, calienta tus huesos pues. Toda la cosecha no más por una carrera. Toda la cosecha corriendo, corriendo más que el viento, más que la helada, más que desgracia delante del Colorao. ¡Calienta la sangre el recuerdo Güero!. Y Don Florentino en tragos, gritando, jalando la rienda pues, borracho. Y la caída, Güero: "Ya se jodió todo, carajo. Penco de mierda, carajo". Y el revólver bonito como la muerte, frío como la puna, blanco como esta noche de hielo, Güero. Y el Rengo Ishucha en medio: "No pues patroncito. No pues señor. Yo curando. Yo cuidando" y el fuede: "Fuera rengos fregado". Y el fuede: "A ti también te mato". Y el fuede. Y el fuede. Y el fuede. La sangre se calienta ya. Recuerda Güerito la choza de la Anselma, escondidos pues tanto tiempo. Y luego, rengos los dos; el Güero despacio no más caminando; el Isho despacio no más caminando, lejos para no recordarle a Don Florentino, para no calentarle pues la sangre.

Acuérdate Güerito que ya amanece. Mira, ya se viene el sol para seguir despacito, rengos, lejos, lejos. . . Lejos llegaste ya Güero. ¿Sabes?, los hombres caminan más que los caballos, calientan mejor la sangre. Los hombres recordamos pues Güerito, recordamos más fuerte que el hielo, más fuerte que la puna Güero. Por eso no más te dejo aquí, frío, no más por no saber recordar. Me voy. Me vuelvo Güero. Ya calenté la sangre. Me vuelvo a "La Joyosa". Ni el fuede pues ya vale. Ni el fuede pues ya importa. Los hombres recuerdan Güerito, por eso viven. Adiós Güero, ya calenté la sangre.

Cerré los ojos cuando la luz fue lentamente apagada y como un tropel callejero escuché los aplausos, agotado de tantos personajes renovadores de promesas, de tanta piedad falsificada y desde mi oscuridad asistí a la representación infinita del perfecto mundo soñado tratando de olvidarlo y oír, simplemente oír... "Natalia, nuestro amor fue sólo indicios: Ernesto Cardenal/ EPIGRAMA/ Al perderte yo a ti tú y yo hemos perdido: yo porque tú eras lo que yo más amaba y tú porque yo era el que te amaba más. Pero de nosotros dos tú pierdes más que yo: porque yo podré amar a otras como te amaba a ti pero a ti no te amarán como te amaba yo".

Después que cierres la puerta tras de ti y aún esté en tu memoria igual sentado sobre la cama cubriéndome el rostro con las manos, comprenderás que es ya demasiado tarde, que no eres de las que desteejen lo tejido, que es una manera de decir "dar un paso atrás", aunque vea que todo ha salido mal y ha sido por su culpa y por encima de todo con esa vehemencia que te es propia (prueba de desamor diría tranquilamente, ahora) avanzarás entre tanta gente buscando, ya ni sabes qué, tal vez a alguien o algo que ponga orden a tus imágenes, ahora sí fragmentarias. Y yo buscaré aturdido la mejor explicación a todo esto (como una forma de prolongar la esperanza de salir salvado convirtiéndote pronto en pasado), solo en el cuarto, sin ánimo de salir ni mirar que las gentes igual apuran su marcha que igual apuran sus fiestas. Es difícil que cosas como las nuestras puedan tener fácil explicación y acaso si la necesitan, porque cuanto hicimos, al parecer, no fue sino vivir en una cadencia de casualidades, juegos de azar: encuentros en esquinas insospechables a las que subordinamos convirtiéndolas en "el lugar de siempre", caricias accidentales, lecturas memorables de poemas de Rilke y del maldito Trakl, cuyo apellido y secreto incesto jamás pudimos decir en voz alta, ¿lo ves? fueron esas algunas de las infinitas constelaciones nuestras. Por ello, cómo querer explicarlo ahora, como atar cabos, hilos que deshebran el ovillo sin sentir que algo de uno se va rompiendo, que algo de uno se va alejando porque se va haciendo viejo y va cubriéndose como de ceniza, como de pena. Si hubiera la suficiente irracionalidad en mí tomaría el cuaderno de notas y lo destruiría de ir-

gual manera como destruiría las cintas con tu voz grabada, pero ni siquiera eso, pues qué estaría haciendo que no sea tratar de desprenderme de indicios, rastros, cuando todo es evidente como es evidente el crimen cometido en pleno día, en calle abierta, ante la mirada de todo el mundo, sería, en fin, un absurdo, como es de absurdo cerrar los ojos para no ver lo que hay en la conciencia a sabiendas que existen presencias en esa parte de uno donde jamás puede velarse nada, porque hacerlo significaría sencillamente morir, y eso es ya lo último.

Pues bien, hoy que te has ido de mí definitivamente —y no es una metáfora— así de improviso, furibunda; en silencio, pienso que si un día nos cruzamos en alguna calle de esta ciudad atestada y en perpetuo estado de sitio que fue nuestra tal vez no tengamos el valor suficiente para soberbios seguir adelante fingiendo una miopía que jamás sufrimos y sinceramente debemos preguntarnos “¿Qué ha sido de tu vida?” y buscar grietas que son marcas de nuestras ausencias mutuas y llevar la conversación a otro plano que no sea el nuestro o tal vez vayamos de la mano de alguien que cree ser el único en quien vas pensando mientras el silencio se interpone y prolonga más allá del hastío y resulte la historia repetida de la que nadie que esté al margen, sabiendo en lo que quedó el pasado, quisiera ser actor o tal vez descubramos que aún seguimos solitarios tratando de encontrarnos sin darnos cuenta que día tras día los detalles de lo imposible toman formas definitivas y se instalan en el centro mismo de la ausencia separándonos ya para siempre.”

Me moví y antes de oír el estrépito del aplauso salí del teatro aquella noche de invierno, la lluvia caía suavemente sobre la ciudad y el ausente cálido aliento de Laura no fue sino el eco de una voz encerrada en la mente que resurge del tiempo para no decir absolutamente nada. A mis espaldas quedaba la histeria desbocada, y yo repitiéndome obstinadamente, no lloraré, hacerlo significaría reafirmar el miedo a la soledad... Y nuevamente el poema de Cardenal, al perderte yo a ti... y el Pardo y Aliaga y después la Casa de la Cultura y Cardenal diciendo que si mucha gente quería huir de Cuba era simplemente porque extrañaba la putería y después pugnando por ver más de cerca a Ernesto Quetzal a Ernesto Cardenal y ver la mano que escribió Los Salmos y después yo mismo riendo al caminar ordenando palabras, gestos, ordenando el paso, viendo el mismo neón del nicaragüense e inventando la mentira en que encerraría mi verdad...

I

Presentar las diversas líneas narrativas, desde la perspectiva de sus creadores, partiendo de una aproximación al género cuento, hasta el papel que compete al cuentista en una sociedad como la nuestra; es tarea que se ha impuesto la revista LLUVIA. Para lo cual ha elaborado un cuestionario que en esta oportunidad es contestado por el autor de "QUE TE COMA EL TIGRE". Posteriormente será respondido por otros cuentistas.

II

1.- ¿Parte Ud. de una delimitación conceptual del género cuento en su trabajo creativo? ¿Cómo lo definiría? ¿Cuáles serían sus elementos? ¿Existen, en su caso, condicionantes y determinantes de tal quehacer?

No. No tengo una idea exacta de lo que es el cuento. Supongo que para escribir cuentos no se requiere tener una idea exacta del género. Sin embargo, si se trata de dar una definición, y ustedes me están pidiendo, partamos de algo elemental. Digamos señalando las cosas, que cuento es aquello que hace Julio Ramón Ribeyro en los tres tomos de "La palabra del mudo", lo que hace Julio Cortázar en "Final del juego", o Borges en "El hombre de la esquina rosada", o Maupassant en "Bola de Sebo". Pero esta definición por señalamiento es primitiva, elemental. Agreguemos que, diferenciándola de la novela, el cuento vendría a ser la narración breve, completa en sí misma, independiente, en donde se desarrolla una historia y su final. Esta segunda acepción es la que más o menos todo el mundo tiene en la cabeza, y a partir de ella conversamos, opinamos. Pero el estudiante de literatura requiere de una "delimitación conceptual del género", es decir, necesita un concepto mucho más riguroso para su quehacer. Entonces, en tercer lugar, desde un punto de vista del relato (o estructural o de funcionamiento), el cuento vendría a ser una unidad

narrativa escrita, que en lo fundamental desarrolla y resuelve la tensión narrativa en un número breve de páginas. Se remarcan dos aspectos, el cuantitativo (número de páginas) y el cualitativo (tensión narrativa). ¿Qué es la tensión narrativa? Probablemente no exista definición segura de este fenómeno pero es eso que brota de manera muy simple cuando alguien cuenta un chiste o una broma, esa cosa que empieza con el interés del lector y la expectativa por lo que se va a contar. Esto es la tensión externa. El lector de cuentos o novelas lee porque le gusta o tiene interés, y esto significa un mínimo de expectativa en la conciencia. Al interior del cuento, desde las primeras líneas se van tejiendo las tensiones narrativa, y son esos elementos informativos abiertos los que más tarde se desarrollarán y resolverán de algún modo. Ocurre que la tensión del cuento es más simple que el de la novela, en la medida que esta última por lo general desarrolla una superposición de tensiones. La tensión del cuento, si bien es simple, al mismo tiempo es más concentrada y se desarrolla prescindiendo de detalles. Lo que gana en intensidad lo pierde en extensión. Pero la tensión narrativa en general no es un fenómeno que se pueda aislar fácilmente, puesto que está enmarañada entre descripciones, referencias, diálogos, flujos narrativos, técnicas verbales, cambios de personas, rasgos psicológicos, tipos de espacio, etc. Quizás algún estudiante politizado nos preguntará: ¿y dónde está la lucha de clases en el cuento? En este sentido, en cuarto lugar, desde una perspectiva filosófica, el cuento, como dice Ribeyro, puede definirse como un fragmento, o un eslabón, o una síntesis de la realidad, un reflejo menor de algún aspecto de la sociedad. Esto significa que el cuento y la novela son formas de la realidad, conciencia de un momento: la manera de sentirla en una situación social y política determinada. Y puesto que toda forma de conciencia está dentro de la historia y de la lucha de clases, el cuento y la novela son ciencias de la sociedad desde la perspectiva de una de las clases, por lo menos en esta etapa del desarrollo democrático capitalista de nuestro país. Sin embargo, la conciencia de un autor no es estática, no está pre-determinada por el nacimiento, sino que evoluciones a lo largo de sus obras. A partir de esta forma de definir el cuento, interesa menos la brevedad del relato o su intensidad; lo que interesa aquí es su proyección ideológica y política entre las distintas concepciones en lucha.

2.- *¿Cree Ud. en la existencia de una o varias tradiciones literarias en el Perú? ¿Cuáles serían las características de la vertiente dentro de la*

que se considera partícipe? ¿Qué escritores peruanos actuales tienen afinidad con esta posición?

3.- ¿Qué planteamientos narrativos ve Ud. en la actualidad en el Perú? ¿Quiénes, a su juicio, son sus principales representantes?

Dentro de la narrativa actual existen varias tendencias, pero no siempre se les puede delimitar claramente. Desde un punto de vista histórico, la actual etapa deriva de la anterior, conocida como narrativa indigenista o regional. Este movimiento abarcó muchas tendencias o líneas, como regiones tiene el país. Digamos la versión terrateniente con Ventura García Calderón o José Gálvez; el pintoresquismo de López Albújar; el mesianismo racial de Valcárcel; las provincias costefías en Valdelomar, Camino Calderón y el grupo Norte de Trujillo; los intentos de novelizar el pasado inkaiko y los levantamientos indígenas; los grupos de artistas de Lima, Cuzco, Puno y sus revistas. El movimiento abarcó no solamente la narrativa sino la historia, lingüística, antropología, sociología, geografía, pintura, música, etc. Expresión de las capas medias provincianas en las décadas del 20 y el 30, frente al centralismo capitalino y a la miseria y analfabetismo de una vasta masa indígena no incorporada a la nación. Los indigenistas intuyeron que el problema principal del país era el problema de la tierra, y que el Perú era fundamentalmente agrario, con enclaves extranjeros en las haciendas azucareras y algodonerías, en la minería y el petróleo. Su nacionalismo era un nacionalismo regional, producto de la introducción de las carreteras, la relativa democratización de la universidad, la llegada de formas de vida que irrumpían la provincia quebrando los hábitos tradicionales, las concepciones del desarrollo del campo. Los indigenistas asumieron las grandes reivindicaciones del campesinado indígena como elemento central de su programa y fundaron movimientos de acción social, formaron grupos de intelectuales, se afiliaron a partidos políticos y generaron corrientes universitarias, teniendo como marco de fondo las revueltas campesinas. Al nivel de la literatura, Mariátegui pudo decir que el movimiento indigenista daba inicio al periodo nacional de nuestra literatura, en la medida que un conjunto de obras y autores, desde perspectivas democráticas, empezaban a revelar el aspecto fundamental del país: el campesinado costefío, el indígena serrano, la comunidad, el poblado rural, la ciudad provinciana. La conciencia narrativa indigenista, en sus dos momentos más importantes —Alegoría y Arguedas—, le dieron al

movimiento en conjunto un carácter universal y reflejaron las tendencias más equilibradas; introdujeron refinadas técnicas narrativas y las adecuaron a los escenarios del campo peruano (obsérvese las técnicas del retardamiento en *Alegría*, los innumerables recursos de *Arguedas* para adecuar a la sintaxis castellana la mentalidad y el habla quechua, la técnica que hace describir a la naturaleza como un personaje más: la flor, la vaca, la piedra, la montaña, etc.); crearon personajes-tipo que hoy pueblan nuestra imaginación literaria: *Rendón Willka*, *Fiero Vásquez*, *Rosendo Maqui*, *Don Bruno*, etc; recogieron de la larga tradición oral andina infinidad de anécdotas; introdujeron a nuestra conciencia un territorio virgen que abarca los más diversos climas, animales y plantas. En sus obras más importantes (*El mundo es ancho y ajeno* y *Todas las sangres*) idearon una concepción global del Perú que iba del campo a la ciudad: jamás el realismo peruano ha llegado a tener una expresión tan completa; la visión indigenista es de una profunda fe en la naturaleza, el hombre, la historia y la lucha por la existencia. Pero el indigenismo no fue la única corriente narrativa, a su lado coexistían otras alternativas del panorama literario, como por ejemplo la tendencia colonialista, naturalmente pasadista o periocholesca. En la etapa anterior de nuestra narrativa había sido el eje, la corriente central con *Ricardo Palma* y sus seguidores románticos. Hacia principios de siglo tenía escasos representantes y todos con obra menor: *Dávalos* y *Lissón*, *Moncloa* y *Covarrubias*, *Lavalle*, y otros autores afines como los arielistas del grupo de los hermanos *García Calderón*, *Víctor Andrés Belaúnde*, *Riva Agüero* y los historiadores pasadistas. La narrativa colonialista era la expresión reaccionaria del antidemocratismo, de la defensa histórica del virreynato, de la asunción de los intereses de la burguesía heredera del guano y el salitre, y del partido civilista. Si literaria y narrativamente era una corriente acabada, ideológica, social, política y económicamente no lo era: alimentaba partidos y cenáculos de intelectuales. Paralelamente, formando otra tendencia (también de carácter menor y secundario frente al indigenismo), se afinaban los intérpretes de la transformación de la ciudad limeña aldeana y pacata a la ciudad moderna y cosmopolita, como *Enrique Carrillo*, *Bustamante* y *Balliván*, *Manuel Beingolea*, *Angélica Palma* y *Clemente Palma*, *Martín Adán*, *José Diez Canseco*. Esta tendencia desarrolla la crítica del colonialismo, las costumbres locales, la beatería religiosa, el sexo hipócrita, el derecho de la mujer al trabajo: refleja, antes que interpreta, estados de ánimo. Fueron

divagadores, escépticos, cosmopolitas que se nutrieron de las literaturas de vanguardia europeas y se estrellaron con la realidad limeña, provinciana, banal y cucufata. Fueron los iniciadores de la literatura de la ciudad y no dejaron obra mayor; pero sus dos novelas más importantes —La Casa de Cartón de Martín Adán y Duque de Diez Canseco— reflejaron el tránsito de la burguesía colonial, heredera del guano y el salitre, hacia la burguesía de la década del 20 y 30, sobre una Lima que cambiaba de fisonomía moral y física. Recuérdese que la capital es una ciudad de 300,000 habitantes, sobre un casco urbano tradicional de 2 km, cuadrados, en la que se van sobrepoblando los antiguos barrios. Crece el proletariado urbano y las grandes concentraciones populares, como la de Billingham. Se dan las primeras migraciones del campo —capitales de departamento y provincias— a la ciudad. Hacia la década del 40, el movimiento indigenista daba lo mejor de sí, mientras que la tendencia afincada en Lima iba creciendo con José Félix de La Puente, Francisco Vegas Seminario y José Ferrando entre otros, para desembocar después de la guerra como la corriente más importante, por la cantidad de autores, obras, y por sus innovaciones. En la década del 50 el problema central del país es la industrialización, en la medida que el capital imperialista empieza a concentrarse en la industria manufacturera, pesquera, de construcción, farmacéutica, metal-mecánica, etc. Las migraciones entonces se vuelven masivas. Las universidades crecen como hongos, lo mismo que la población productiva del sector terciario (comercio, servicios). Por ende, se da el fenómeno de las barriadas y la educación se masifica. En realidad, la masificación se produce en todos los órdenes. vivienda, salud (hospitales y seguro), electricidad, transporte, agua y desagüe, teléfonos, etc. El aparato estatal y la burocracia se modernizan y crecen desmesuradamente. Aparecen nuevos partidos políticos sobre esta gran masa urbana. Obsérvese el crecimiento de Lima, 1931: 373,875; 1940: 520,528; 1961: 1'692,663; 1972: 3'146,925; 1980: 4'802,806. Sobre este conglomerado socio-económico de desajustes regionales, crecimiento urbano acelerado, masificación en todos los niveles, se levanta la narrativa del grupo de escritores que aparecen en el 50, la llamada narrativa urbana o de la pequeña burguesía. Partiendo de la anterior tradición narrativa insurgen contra el movimiento indigenista y logran adaptar las técnicas europeas y norteamericanas, realizando la renovación formal, incorporando una nueva sensibilidad e imaginación, nuevos personajes y nuevos problemas. Este conjunto de escritores que va desde Sebastián Salazar Bondy a los nuevos de la dé-

cada del 70, han publicado una veintena de obras de las más diversas intenciones, pero en lo fundamental reflejan la concepción de la pequeña burguesía y mantiene un carácter subjetivista (reflejan el sentimiento pero no la interpretan) y un sentido negativo de la existencia humana por su escepticismo y nihilismo cerrado. Sin embargo, dentro de este panorama, nos hemos adherido a una tendencia de carácter populista, que tiene como antecedentes a Diez Canseco con sus Estampas Mulas, y pasa por Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Miguel Gutiérrez, Gregorio Martínez, Toshihiko Arakaki, Antonio Gálvez Ronceros, Fernando Vidal, Roberto Reyes y otros autores. Esta tendencia populista, cercana al realismo indigenista pretende, en la actual lucha de concepciones literarias, crear una obra narrativa a partir de las clases populares (capas medias empobrecidas, proletariado urbano, campesinos asalariados y sin tierra, pequeños propietarios de la ciudad y el campo, pequeña burguesía de provincia, barrios populares, pueblos jóvenes) y dar una interpretación (parcial o total) de la sociedad en el actual período. No necesariamente se concretiza al tema urbano o rural: lo importante es el punto de vista, la adhesión a la causa popular, la fe en el socialismo, la confianza en las luchas del pueblo, la convicción de que somos gente de tránsito hacia una sociedad más justa.

4.- ¿Por qué, a su entender, la producción narrativa en el Perú es discontinua e intermitente?

Si hacemos un recuento de las obras narrativas publicadas en la década, observaremos que se ha producido mucho más que en el 60 y a su vez, en la década del 60 se escribió y publicó mucho más que en el 50 ó 40. La discontinuidad es mucho mayor a medida que nos vamos remontando hacia atrás. Esto no indica que estemos satisfechos con lo producido hasta ahora, solamente queremos remarcar que se lee más, en todo caso, que se venden más libros. Y es que por detrás del ritmo de producción y publicación, se encuentra un fenómeno, que al igual que en otros rubros (automóvil, televisores, aparatos fotográficos, máquinas de escribir, etc) viene creciendo: el público lector. No es que hoy se publiquen más novelas y existan más escritores peruanos, lo que ocurre es que hay más lectores. Y cuando hay más demanda de libros, hay más oferta de literatura y por ende, de escritores. El lector de la década del 70 no es el lector tradicional (el lector de novelistas rosa que ahora lee a los novelistas nacionales). La masificación de la educación, particularmente el estrato superior: universidades, normales, institutos, acade-

mias están presionando fuertemente las publicaciones en una ancha cantidad de títulos (sociología, antropología, derecho, economía, educación, psicología, etc.). Observen ustedes el aumento de publicaciones de la izquierda, que es un fenómeno reciente, y se podrán dar cuenta de las exigencias del nuevo lector. En esta medida viene creciendo el público literario, sobre todo el de novelas y cuentos. Probablemente en la década del 80 siga creciendo con el mismo ritmo de hoy. Sería interesante que alguien investigara el problema: qué es lo que se lee en el Perú, cuánto dinero se gasta, cómo se distribuyen los títulos.

5.- *¿Cómo entiende el papel del escritor, del cuentista en particular, en una sociedad como la nuestra?*

Esta es una pregunta bastante difícil de responder para mí, ya que supone conocer o tener cierta claridad sobre cuestiones previas a la pregunta: ¿cuál es el papel de la narrativa o la literatura en el Perú de la década del 70? Creo que, de manera general, se requiere tener intuiciones sobre 3 cuestiones. En primer lugar saber cómo se produce la obra literaria en el Perú, no en el sentido técnico o individual, sino en el social; ¿en qué condiciones esta sociedad está permitiendo la existencia de escritores? Obsérvese la cantidad de jóvenes que quieren escribir, los que escriben y se presentan a los certámenes literarios, los que publican un libro y ya no vuelven a escribir, para llegar a la fácil conclusión de que las condiciones actuales, por miles de razones, sólo permiten la existencia de un puñado activo y otro pasivo de escritores (pero es evidente que hoy existen más escritores activos y pasivos que hace 30 años). Desde un punto de vista de las clases por las representaciones hechas, la sociedad permite la existencia de escritores de los estratos más altos y medios y no tanto de las clases populares. En segundo lugar, es importante conocer cómo circula la obra literaria y los diferentes públicos y sus reacciones. Hay momentos que el lector y el no lector están cerca de la literatura, la tienen fe, confianza, saben que la obra y el escritor es parte de ellos. Hay momentos, por ejemplo, el 40 y el 50, a juzgar por las declaraciones de Ribeyro y Washington Delgado (la literatura es la quinta rueda del coche), pareciera que no hubiese lector, y el escritor aparece como desconsolado, sin auditorio, sin público. En tercer lugar, creo que hay que conocer las relaciones de la literatura con las demás formas de conciencia de la sociedad: sociología, historia, ciencias naturales, artes. La literatura tiene un status frente a

las demás disciplinas, hay momentos que tiene más importancia que las ciencias y ocupa un lugar inmediato en la vida pública. En la sociedad civilista del siglo pasado, ser poeta o novelista era tener un status tanto como la de ser abogado; el prestigio del literato era considerable, de tal modo que, en el estreno de la obra teatral, iba el presidente de la república. Hoy, en una improbable presentación de una de las novelas de Vargas Llosa, no creo que asistiría porque hoy la literatura tiene un lugar más restringido. En buena cuenta, saber el rol, el papel de la literatura o la narrativa en nuestro tiempo, implica tener un mínimo de nociones sobre cuestiones de producción, circulación, status o prestigio de la obra literaria en el público. Particularmente, no siempre tengo las cosas claras sobre el tema, sin embargo, de lo que sí estoy seguro es que a la obra literaria no le cabe el papel de instrumento de la revolución del país (aunque, al igual que las demás disciplinas, colabora y ayuda a comprender la sociedad), como tampoco la novela y el novelista, en estos momentos, tienen el papel de francotiradores. Esta es una posición solitaria, anárquica, oportunista, puesto que nadie sabe qué se dispara, ni quién dispara, ni desde qué trincheras. El problema del rol de la literatura en la sociedad, no es lo que yo quiero que sea, sino lo que es al margen de mi voluntad y mis deseos. Al empezar a escribir, el escritor se encuentra con que existe una forma de producir la obra (que él no puede evitar); de pronto descubre, al margen de su persona, un conjunto de técnicas literarias que otros han inventado y que tiene que utilizar, o de lo contrario descubre que el lector tiene un gusto literario pre-establecido y lo que es peor, se da cuenta que existen corrientes literarias que llegan desde atrás, y a las cuales tienen que adaptarse. En otras palabras, el escritor llega a una sociedad definida y se encuentra sumergido en problemas sociales, políticos, económicos, de salud, educación, libertad de prensa, partidos políticos, vendedores ambulantes, etc., y lo que él puede hacer frente a estos problemas, en el mejor de los casos (mejorando los recursos técnicos, inventando personajes y situaciones), es la representación más exacta de la época y, desde nuestra posición, la interpretación del país desde las clases populares. Creo que este es el rol de la literatura, un papel modesto, didáctico, de revelarnos y hacernos comprender (con mayor o menor eficacia) el mundo en que vivimos, y en la medida que avancen las demás disciplinas (derecho, medicina, sociología, arquitectura, ingeniería, etc.) y maduren las organizaciones populares, podremos realizar las grandes transformaciones políticas y sociales para una sociedad más justa.

Pareciera ser indiscutible que la línea central de la narrativa latinoamericana, tal como se puso de relieve en importante pero ya superada polémica, tiene como "rasgo predominante" su apego a la realidad social circundante, realidad a la que somete a un doble proceso de revelación y crítica. El otro planteamiento de la discusión, relativo al imperio de la naturaleza y a su carácter protagónico, se desdibuja considerablemente al observar que la narrativa latinoamericana, incluso dentro de los límites de la que suele denominarse "novela regional", prefirió contemplar el paisaje desde una perspectiva también social. No carece de significación que al terminar ese ciclo a Ciro Alegría le fuera posible —necesario casi— calificar a la naturaleza con términos directamente sociales: un mundo que es materia de posesión y ajenidad; es decir, un espacio, un paisaje, un ambiente cuya definición tiene que acudir al concepto-clave de la vida social —la propiedad— y a su inevitable pareja —la desposesión.

No creo que sea arbitrario iniciar esta aproximación a la obra narrativa de David Viñas, específicamente a *Los dueños de la tierra*(1), aludiendo a *El mundo es ancho y ajeno* (1941), ese otro gran testimonio de cómo la tierra no sólo es el escenario de las luchas sociales sino el trofeo de una batalla cien veces perdida y siempre —para ganarla al fin— recomenzada.

2/

Curiosamente la novela social latinoamericana suele ser, aunque con obvias excepciones, descriptiva. Prefiere delimitar una situación e intentar la revelación de su sentido o simplemente juzgar el grado de defectividad —injusticia, miseria, explotación— que preside a su estructura básica. Este descriptivismo supone una cierta congelación de la vida social en estados que no se dinamizan en el curso de una secuencia o en todo caso se mueven sólo circular y repetitivamente. En el fon-

do se trata de una perspectiva que cierra o difunda la opción histórica como alternativa para comprender la índole profunda de los sucesos sociales.

No es fácil explicar por qué una conciencia alerta frente a la problemática social no accede a la comprensión histórica o no encuentra la manera de procesarla narrativamente. Tal vez una de las razones se relacione con la dificultad de imaginar el futuro —y su ingreso a él— dentro de una operación que armonice los requerimientos de la novela realista y los proyectos implícitos en la ideología del narrador; en otros términos, el escepticismo proveniente del examen de una realidad cada vez más terrible y el optimismo —la tercera fe— que deriva de una posición ético-política que no puede dejar de afirmar la absoluta certeza de un desarrollo histórico positivo. Es la teleología inmersa en toda concepción progresista de la historia.

Pero además, con respecto a la interiorización de la historia en el texto, la novela social tiene que enfrentar con frecuencia otro y aun más agudo problema: debe encontrar la manera de legitimar la convergencia de una concepción mágica del tiempo, que es la que normalmente preside el universo representado, sobre todo cuando se trata de sociedades agrícolas tradicionales, donde los designios de las divinidades o de la naturaleza parecen enrumbar el acontecer individual y social, con otra concepción del tiempo, científico-histórica si se quiere, que es la que proviene de la ideología del narrador y la que conferirá validez política al relato en su conjunto. Probablemente con menos evidencia, pero en el fondo con la misma intensidad, este problema surge asimismo en los casos en que la narración se focaliza sobre otros grupos humanos explotados, en la medida en que la explotación incluye el falseamiento —a veces minuciosamente logrado— de la conciencia de los oprimidos y en especial de su conciencia de historia. También aquí el narrador tiene que penetrar en la opacidad del mundo que representa y obtener una perspectiva que no tergiverse el orden que la realidad impone pero que tampoco, pues el riesgo sería más grave, la imite en la pura tautología del naturalismo.

Estas y otras razones explican que la novela social latinoamericana-

na tropiece y se entrase al intentar asumir el componente histórico de las situaciones sociales que enfrenta; o si se quiere, que prefiera deslizarse sobre un plano sincrónico que parece agotarse mediante un tratamiento descriptivo.

3

En significativa oposición con lo dicho hasta aquí, la obra narrativa de David Viñas tal vez sea una de las que más explícita e insistentemente, con reiteradas y diversas aproximaciones, se propone asumir en la estructura y significación del relato el curso de la historia, la conciencia que este devenir suscita en los hombres y en los grupos sociales y las acciones con que unos y otros responden, con sometimiento o productividad, a las exigencias del tiempo social que les corresponde. Por eso, casi sin excepciones, los textos narrativos de David Viñas se realizan como reflexión desde la ficción novelesca, con los atributos específicos de lo imaginario, sobre una historia aceptada como categoría previa a la fabulación. Ciertamente no se trata de la representación de esa categoría, de la que además sólo se disponen de imágenes fraguadas por la historia oficial; se trata, en cambio, como tarea esencial o como presupuesto instrumental, según los textos, de una operación interpretativa que regresa a la realidad para fundar y proponer otro sentido, obviamente rectificatorio con respecto al estereotipo en uso, y al mismo tiempo de un acto ético que valora los hechos del pasado, su secuencia y proyección, para instalarlos en el horizonte contemporáneo y asumirlos como profundidad causal que favorece la comprensión y praxis del presente. Ejercicio de conocimiento, pero también ejercicio de conciencia, la obra de Viñas no deja nunca de burlar el falso enclaustramiento del lenguaje de la ficción para volcarse sobre la realidad que evoca, a la que confiere sentido procesal y —por eso mismo— vigencia actualizada. Por supuesto, como sucede en toda gran literatura, este denso y complejo acercamiento a la realidad y a su devenir está procesado desde y con los poderes de la ficción, esa ficción que “más que revelarnos lo maravilloso —según decía José Carlos Mariátegui— parece destinada a revelarnos lo real”.(2)

4

Los dueños de la tierra apareció en 1958, ahora hace veinte años. En el nivel ideológico más visible implica el "cuestionamiento e impugnación del liberalismo", en particular de su hechiza pretensión de armonía y equilibrio sociales, y en lo personal supone un ajuste de cuentas con la figura paterna y con las marcas que había dejado en el mismo narrador.(3) La perspectiva crítica pone en juego criterios globalmente marxistas (que Viñas calificará más tarde como propios de un "marxismo muy primitivo")(4) y diseña las tensiones básicas de la realidad en términos de lucha de clases y en referencia inmediata al sistema económico de una sociedad concretamente determinada.

Con este aparato conceptual se narra la historia de las huelgas del año 20 en la Patagonia, episodio que muestra el inevitable engaño que subyace en todo proyecto de conciliación dentro de una sociedad clasista y señala la inconsistencia de la justicia liberal y de sus supuestos de neutralidad y equidistancia. En el centro del conflicto está el árbitro gubernamental, Vicente Vera, entrampado en el fraude de su ideología y en la incertidumbre de su ambigüedad personal.

El núcleo narrativo ocupa dos de las tres grandes partes que constituyen el sector principal del texto, pues la otra ausculta más bien los conflictos personales de Vicente Vera y sus relaciones con Yuda, pero en el ánimo del narrador es evidente que aquel suceso —las huelgas del año 20 en la Patagonia— no se explica dentro de sus propios límites y que es indispensable —por eso— contextualizarlo. De aquí que se incluyan, anticipando al cuerpo del relato, tres breves episodios titulados "1892", "1917" y "1920", episodios que otorgan profundidad histórica, en el orden causal de los acontecimientos, al conflicto social que narra la novela, al mismo tiempo que uno de ellos, el relativo a 1917, se encarga de ligar la problemática regional con la dinámica del intercambio internacional bajo un orden imperialista. De esta manera la huelga y la realidad social que revela se insertan en un amplio movimiento que tiene su origen en la colonización de la Patagonia y en la incorporación de la economía argentina, bajo el signo de la dependencia, en el comercio internacional. El componente nacional se integra a las otras dos series —regional e internacional— en el sector más impor-

tante de la novela y casi siempre en relación con la figura del presidente Yrigoyen y el desarrollo y contradicciones de su partido.

Hay que remarcar que en *Los dueños de la tierra* esta ampliación contextualizadora obedece a una extraordinaria capacidad de síntesis, pues en su conjunto las tres primeras partes apenas ocupan 30 páginas, y que bajo esa economía subyace un riguroso proceso selectivo: de hecho los datos evocados son suficientes para entender históricamente las huelgas de 1920. Naturalmente ni síntesis ni selección funcionan sólo intelectualmente; ambas, más bien, apelan a la plasticidad y a la fuerza emotiva de algunas escenas, o a su carácter sintomático, de suerte que frente al lector la historia no es sólo un saber sino, con mayor intensidad, una experiencia —aunque, por cierto, esté iluminada y controlada por la fuerza de una intencionalidad ideológica implícita pero eficaz.

En los casos más significativos el narrador correlaciona escenas claves, situadas en tiempos distintos, a partir de un eje homológico que pone de relieve su integración dentro de un mismo proceso histórico; así, por ejemplo, la “cacería” de los nativos en el primer fragmento se asocia con los fusilamientos de los obreros, en la parte central de la novela, y con la persecución y asesinato del indio Caliqueo y del chileno Muñoz hacia el final de la obra. Se trata de imágenes narrativas que en su recurrencia significativa y en su desplazamiento temporal dan cuerpo y coherencia al devenir histórico y lo explican en términos de persistencia y cambio. En este orden de cosas *Los dueños de la tierra* logra integrar la historia básica, con sus peculiaridades y características propias, en una historia que viene de más lejos y se proyecta —aunque sólo sea como apertura— hacia un futuro que no podrá desvincularse de las experiencias ya vividas y de las fuerzas acumuladas en el trayecto. Sin duda este eslabonamiento es doblemente esclarecedor: por una parte, diseña una secuencia y observa su legalidad como conjunto, pero, por otra, determina el funcionamiento específico de cada instancia y le confiere una identidad no diluible en la pura abstracción o en el tipismo de lo ejemplar.

Los dueños de la tierra no agota aquí, sin embargo, su tratamien-

to de la historia; al contrario, la constitución de la fluencia general y su entramado interior soporta un extenso despliegue de alternativas ideológicas que la novela rastrea, contrapone y enjuicia. Se trata, más exactamente, de las ideologizaciones con que cada grupo social recubre el acontecer histórico y legitima su actuación y sus proyectos, tratando de invalidar, al mismo tiempo, las interpretaciones que surgen de otros grupos y expresan distintos intereses. La novela presenta así una controversia múltiple y continua entre las ideologías que quieren ganar para sí el rango de la verdad y pervivir en la historia bajo la versión valorativa que ellas mismas elaboran. En cierto sentido este debate presagia el rumbo que adoptará más tarde la elaboración historiográfica y sirve para esclarecer, más genéricamente, la matriz de los distintos discursos históricos.

Tal vez por esto la novela examina con mayor detenimiento la manera como se constituyen las ideologías oligárquicas y liberal y las formas que emplean para difundirse en otros estratos sociales: en el fondo es un sagaz reconocimiento del proceso a través del cual llegó a plasmarse la historia oficial que la novela, precisamente, impugna. En lo que toca a la ideología oligárquica *Los dueños de la tierra* evidencia su sistema de sustituciones tergiversadoras pero impactantes, sus mecanismos de abstracción ilegítima y sus recursos de promoción y difusión —a menudo burdos y eficaces. Así, por ejemplo, la lucha entre obreros y patrones se frasea como una contienda entre delincuentes y fuerzas del orden (o entre extranjeros y nacionales), de la misma manera que un sistema social específico queda estatuido como el orden natural de las cosas, invariable y en cierto modo sagrado. Que el comandante Baralt, viejo militante del Partido Radical, termine por convertirse en el brazo armado de la oligarquía es buen ejemplo del éxito de la ideología oligárquica en el reclutamiento de hombres y sectores que socialmente deberían pensar y actuar de otra manera.

La novela también examina distintos niveles de la ideología liberal. Como ya se ha dicho, *Los dueños de la tierra* enfoca principalmente el ideal de equilibrio social y su implementación a través de una justicia entendida como equidistancia entre extremos contradictorios. La no-

vela toda está destinada a corroer las bases del pensamiento liberal y a mostrar su debilidad como proyecto social conciliatorio. Muy rápidamente el liberalismo concluye por insumirse dentro de la corriente oligárquica y se desdibuja como opción independiente, sobre todo cuando la agudización de los conflictos hace imperioso tomar partido por uno de los dos polos extremos de la sociedad.

Frente al desarrollo ideológico oligárquico y liberal, *Los dueños de la tierra* no opone propiamente una ideología popular y progresista; opone, más bien, un examen inmediato de los hechos, una suerte de experiencia de la realidad, que implica un cuestionamiento, desde su propia simplicidad, del aparato conceptual de las clases explotadoras. De hecho los obreros y Yuda, que los acompaña desde otro plano, no organizan sus ideas en un sistema global y persisten en un conjunto de comprobaciones empíricas: estas comprobaciones —lo poco que se gana, el engaño de los patronos, etc.— son suficientes, sin embargo, para dotar al movimiento obrero de una dinámica reivindicatoria y de una perspectiva de clase, pero, como es claro, no sirven para fundar una acción de alcance realmente transformador. No hay que olvidar que la novela se refiere a 1920; es decir, a un momento histórico en el que el proletariado todavía está en plena etapa formativa y de esclarecimiento. Uno de los aciertos de *Los dueños de la tierra* consiste, justamente, en no forzar esta situación en busca de un paradigma aleccionador pero falseante.

Por lo demás, la pluralidad ideológica que extiende el texto, y que da razón de un plano importante de la lucha de clases, encuentra en diálogo y en la polémica interior un recurso correcto para definir la inestabilidad de la conciencia frente a la realidad; en otras palabras, las muchas, variadas y contradictorias maneras con que el hombre y los grupos sociales tratan de encontrar su coherencia e imponerla como norma interpretativa de los sucesos que los acosan como interrogantes vitales. En esta interpretación está también el german de la historia que *Los dueños de la tierra* quiere recobrar.

Si se compara *Los dueños de la tierra* con novelas posteriores de David Viñas es probable que la asimilación y procesamiento de la historia que se observa en este texto parezca todavía insuficiente; sin embargo, pese a esto, no cabe duda de que lo obtenido en la novela de 1958 representa un logro importante. Su lección es tanto más decisiva cuanto, poco después, un sector muy visible de la narrativa latinoamericana intentará prescindir de todo condicionamiento temporal y en última instancia de toda referencia que no se agote en el lenguaje. Viñas sabe bien que todo relato sin historia es palabra que se dispersa o se ahoga en el vacío.

Notas:

Esta ponencia fue leída en el homenaje a David Viñas organizado por Dartmouth College en mayo de 1978. El mismo Viñas participó en estos actos.

- 1 Losada, Buenos Aires, 1958.
- 2 "La realidad y la ficción", en: *El artista y la época*, Lima, Amauta, 1959 (3era edición).
- 3 Así lo sostiene Saúl Sosnowski en: "Los dueños de la tierra, de David Viñas: cuestionamiento e impugnación del liberalismo", en: *Caravelle*, 25, París, 1975.
- 4 Art. cita. p. 67 (nota).

Primer Movimiento.

Resulta paradójico que una literatura con una tradición tan rica, como la nuestra, no disponga de una infraestructura editorial lo suficientemente activa, convenientemente diversificada, que posibilite su continuidad y desarrollo. Y más curioso, si vale el término, es el hecho de que, pese a todas las dificultades o en respuesta a ellas, siga siendo tan variada y cualitativa y cuantitativamente importante. Pues, a despecho de la intencionalidad de las elecciones de los editores, la literatura verdea, retoña, prolifera de mil maneras, en diferentes tonos, en divergentes registros. Porque existe labor editorial en el país, lo que pasa es que está dedicada a la difusión de la subliteratura, a la tarjetaría y a los grafismos enfermos de la revistería esotérica. Porque existe lectura en el país, y lectores, pero perceptualmente alienados, ganados por el embobamiento colectivo de los llamados *mass media*. No se piense que nuestro análisis quiere ubicarse dentro del marco culturalista, ni que nuestra pretensión es desplazar a las formas en actual vigencia por las llamadas altas formas culturales. El asunto no es tan simple como para soportar un tratamiento y una solución tan pueriles. Las opciones antitéticas recién se están esbozando y cubren un amplio abanico. Lo primero que se ha planteado en este nuevo camino es colegir la revista como vehículo de expresión. Las razones están a la vista: posibilidad de análisis global, mayor libertad temática y, sobre todo, un costo de producción relativamente bajo. Así, han aparecido revistas de análisis y comentario político (*Marka, Zurda, La Calle, Jornal, Quehacer*, etc), revistas de humor (*Monos y Monadas*) y de historietas (*Collera*). Habida cuenta de sus menores oportunidades de difusión, los trabajadores de la literatura han optado, también, por editar sus propias revistas. Las condiciones objetivas son duras y

el nivel de competitividad de la revista literaria es bajo, respecto de otro tipo de publicaciones como las políticas y sociológicas, pero el empeño es fuerte. Y ese empeño, sumado al deseo de lograr una periodicidad fija (grave falencia de nuestras empresas culturales), y alcanzar una decorosa presentación gráfica, acorde con la importancia que se otorgue al material editado; todo esto, pues, impulsado por la necesidad de expresión, han generado el terco empeño de permanecer, ya sea en la intermitencia, ya en un continuo comenzar. Y el impulso, si bien es cierto es financiero, en última instancia proviene del justo empeño de plantear las señales de protesta de una literatura cuya tradición repudia el tono áulico. Y ello ha influido para que el escritor, dejando atrás pasadas ínfulas, siga con sus propias manos todo el tránsito de la letra: desde el parto de la escritura hasta el toque artesanal que lo convierte en objeto. Los poetas, los narradores, han ingresado a los talleres, han cogido las regletas de diagramación, se han sentado a la mesa de compaginación, han empaquetado y han corrido a las librerías para ofrecer su fruta a nuestros ojos. Han utilizado al máximo las posibilidades del mimeógrafo, han descubierto la practicidad del multilith; han visto lo conveniente que es comprar y cortar el papel personalmente, han ido conociendo la simbología tipográfica y su significación. En suma, han aprendido a buscarle tres pies al gato en el empeño de abaratar los costos de producción. Y finalmente, han tomado conciencia de que gran parte de nuestros problemas editoriales residen en la circulación del espécimen gráfico. Y ahí, el ingenio ha jugado su partida: se ha utilizado con cuidado y responsabilidad el bono de pre-publicación, que facilita en algo la edición y la venta, requisitos de existencia. Y con esto se ha garantizado algo que es importante, la autonomía.

Lo dicho no debe llevar a pensar triunfalísticamente que hay un auge de publicaciones, sobre todo porque hay que pensar en el carácter no-comercial o, más propiamente, no industrial de la producción de esta naturaleza, y tener en consideración la dureza de los tiempos, tan implacables que pareciera que nuestras necesidades primarias fueran exclusivas y excluyentes. Esto hace que todavía, sobre todo en materia de revistas culturales, valga la juguetona pero certera fra-

se de Manuel Atanasio Fuentes, de salir cuando se puede o cuando se quiere, aun cuando el *querer* suene ahora a ironía. Salen revistas, por cierto, pero su periodicidad es incierta y su vida meteórica. Su aparición está ligada al empeño personal o de un pequeño grupo, y a un exiguo capital que se rehace siempre en la víspera. Sin embargo, allí están. La gran mayoría, revistas de poesía, con directores jóvenes, tan jóvenes como su entusiasmo y sus ganas de hacer. Y también una gran mayoría —respetable en número y en calidad— cobijada por los añosos claustros sanmarquinos. Allí mismo, donde la prensa interesada se empecina en pregonar pereza, en el centro de la marisma, en plena conmoción, la producción artística no se detiene, es más, crece, como la espuma de esta cerveza.

Segundo movimiento.

Esta mirada que pretendemos proyectar sobre el universo de las revistas literarias no es, en mucho, completa, mucho menos exhaustiva. No nos ha sido posible disponer de toda la información, ni contar con un espectro más amplio, como hubiera sido nuestro deseo. El viejo vicio del centralismo gravita de modo determinante y negativo. La mayor producción editorial del país corresponde a Lima y el poder irradiador de este fenómeno obstruye la difusión de las revistas de otras ciudades. Partiendo de este hecho concreto es que nuestra revisión considera un alto número de publicaciones que aparecen en la ciudad capital, pero no olvidamos algunas publicaciones de los centros culturales más importantes del país. En todo caso, éste es un primer acercamiento al panorama general de las publicaciones periódicas literarias, que iremos describiendo en sucesivas entregas.

Cabe decir que esta revisión se marca a sí misma un ámbito temporal que va de 1975 a 1979. Limitación explicable por la insuficiencia de los materiales que hemos podido coleccionar. Queda el reto.

Tercer movimiento.

Las revistas literarias tienen una viejísimas tradición entre nosotros. Tradición que no sólo se asienta en la largueza del recuerdo, sino en lo

memorable de sus hitos. Gran parte de ellas han permitido perfilar las líneas características de un periodo o de un grupo de escritores, unidos por nexos que siempre han estado más allá de la amistad. *El Perú Ilustrado*, *El Ateneo*, *La Neblina*, *Lima Ilustrada*, en el siglo XIX; *Varietades*, *Mundial*, *Contemporáneos*, *Colónida*, *Balnearios*, *Mercurio Peruano*, *Amauta*, *Boletín Titikaka*, *Jarana*, *Mar del Sur*, *Las Moradas*, *Letras Peruanas*, *Tareas del pensamiento peruano*, *Pielago*, *Cultura y Pueblo*, *Visión del Perú*, *Narración*, *Amaru*, *Textual*, en este siglo; cada una, desde sus particulares perspectivas contribuyó al debate y consiguiente esclarecimiento de los problemas que confronta la configuración y sentido de la literatura en nuestro país.

1975.- Denostado desde antiguo, tildada de parasitaria, calificada de ancilar e impertinente, la crítica literaria ha ido reponiéndose a los argumentos en contra y, mejorando su estatuto, ha ido cobrando una importancia creciente; sobre todo, cuando es una práctica ligada a un proyecto de construcción, que entiende la literatura como reflexión, valoración y práctica estética. En ese rumbo y enmarcada por un corpus conceptual coherente con su intención de construir una crítica y una teoría literaria latinoamericanas, dentro de un proyecto que involucra a lo más graneado de la actual vanguardia crítica del continente, nuestro país ha asistido al surgimiento de una de las publicaciones más importantes de los últimos años. *La Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* —que no es otra la publicación de la que hablamos— compendia esta intención autogeneradora de una reflexión propia sobre la realidad literaria latinoamericana. Entendiendo a ésta como una superestructura, el proyecto plantea su estudio en las relaciones entre el texto, contexto y referente, partiendo del presupuesto de la especificidad de la literatura latinoamericana y del planteo de las condiciones políticas, sociales y económicas de la América Latina. El estudio del proyecto y de los logros de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, obviamente, rebasan los límites de este breve ensayo, y más si se tiene en cuenta que la revista continúa apareciendo. Sin embargo, podemos afirmar que sus planteos concitan un creciente interés por la indagación de la literatura del continente en sus variadas relaciones respecto de una presunta unidad en la diversidad, y que se ensayan métodos y procedimientos cada vez más ajustados a la realidad por estudiar. Dirigida por un Comité, al frente del cual está Antonio Cornejo Polar,

esta revista ha llegado hasta la fecha al noveno número.

En Arequípa, aparecieron las tres únicas entregas de la revista *Creación*, dirigida por Jorge Cornejo Polar. Publicación entendida como centro de congregación de todas las modalidades escriturales de la literatura, poesía, cuento, comentario de textos, en su corta existencia dio a conocer a algunos autores inéditos, casi todos provenientes del sur peruano.

1976.- Salen los dos únicos números de una interesante revista, de pequeño formato y primorosa diagramación, una de las varias que ha dirigido Carlos Orellana. *Pez soluble*, apareció en julio, difundió poesía europea en cuidadosas traducciones realizadas por escritores peruanos, cuyas creaciones también acogió en sus páginas, así como textos de poetas jóvenes latinoamericanos —hecha la excepción de Vicente Huidobro.

1977.- Este año llega a su fin *Hipócrita lector* (el primer número data de agosto de 1972), revista de poesía y crítica que co-dirigieron Marco Martos, Elqui Burgos, Carlos Garayar e Hildebrando Pérez. Dejó de aparecer en el sexto número, aunque sus editores mantienen latente la idea de volver a la carga. Reunió a lo más significativo de la poesía actual y, lo que es más, a través de sus escasos seis números fue perfilando una idea clara de poetizar la realidad en todas sus contradicciones. Por si los poemas publicados no fueran lo suficientemente transparentes en tal intención, las notas críticas de la sección "Ojo zahorí", compendian una opción del compromiso de la poesía consigo misma y con los requerimientos de la realidad concreta. Sus páginas están recorridas por un airecillo antiacadémico, retozón, una cierta socarronería que sonrío de los figurones y de la impostación. El *off* en plena era *in*. Se caracterizó no sólo por la buena poesía reunida en sus páginas —con rarísimos altibajos, de 50° de latitud sur—, sino también por sus excelentes ilustraciones. *La Sagrada Familia*, vehículo de expresión grupal, generó desde su salida una discusión multánime acerca de sus postulaciones, aperturando con ello un diálogo sumamente saludable acerca de las funciones reales de la literatura. El estridentismo, presente en sus primeros números, fue modulándose al influjo de

las polémicas, derivando en una posición más clara y madura. Este salto cualitativo, más la incorporación de nuevos miembros al grupo inicial, generaron su polarización interna y ulterior disolución. Las cuatro entregas de la revista son un buen testimonio de progresiones, retrocesos, enmiendas, reafirmaciones y empecinamientos; búsqueda, en suma.

Concebida como una revista literaria de amplio registro, *Disturbios* apareció en dos oportunidades. Dirigida por Jorge Luis Roncal, Marcela Garay y Jaime Urco, supera rápidamente el marco surrealista que se impuso hasta sugerir la presencia de nuevas posiciones escriturales e ideológicas cuyas proyecciones hubiera sido deseable observar en posteriores números. Venía ilustrada por Tulio Flores.

Escritura es otro intento en el cual hallamos a Luis Alberto Castillo, Roger Santiváñez y Mito Tumi, como responsables. Entendida como una revista de replanteo de formas escriturales, los directores de la revista parecerían adscribir las palabras de Lezama Lima que abren el segundo número, esto es, del escritor "que destruya el lenguaje y que cree el lenguaje. Que durante el día tenga pasado y por la noche sea milenario". Esta indagación, que, inclusive, alienta el título de la publicación, logró un nivel realmente interesante, que marca un hito en la evolución de sus mentores y en el que conjugan diversas tendencias en el nexo común de la búsqueda de un temple poético.

Entre irónica y desconfiada apareció *Agua ardiente*, que interrogaba acerca de su carácter de revista de poesía, era clara en su naturaleza de "número único" y "sin responsables". Publicaron sus poemas Ernesto Días, José Morales, Juan Luis Dammert, José Cerna y Kike Sánchez. El nexo, un refinado y apenas perceptible agrarismo y buena dicción poética.

Este año dejó de publicarse *Auki*, cuyos editores Armando Arteaga, Luis La Hoz y Roger Santiváñez no pudieron llegar al quinto bueno que reza el dicho popular. *Auki* está recorrida por una desencantada lucidez, que contempla con ironía el mundo. Gran parte de su mérito reside en el rescate de autores que la crítica oficial ignora. Este "renglón off de nuestro contexto literario", más el desempolvamiento de otros escritores de diferentes tradiciones literarias, signan su búsqueda,

nada áulica. Jóvenes escritores peruanos alternaron en los cuatro números de *Auki*.

1978.- Dentro de una severa línea estética, que no hace concesiones a los prejuicios académicos, *Vaca Sagrada* apareció por primera y única vez en el mes de marzo. Revista de creación y crítica cultural, su proyecto fue bastante ambicioso, sugestivo, y, paradójicamente real, pues la creación literaria se integra en un contexto de crítica política y análisis sociológico. Revisarla y lamentar su efímera existencia son una sola cosa, ya que este primer número sugería una serie de posibilidades, a nuestro entender, muy productivas, tan pronto se superasen críticamente algunas páginas mal empleadas en bromas intrascendentes o jeroglíficos sin dirección. Venía ilustrada por Tilsa Tsuchiya y traía historietas de Juan Acevedo.

Seramente instalada en la tarea de la construcción de una literatura que refleje los intereses de clase del proletariado, *Puntos de Clase* es el vocero y medio de expresión del Grupo Intelectual Primero de Mayo. En los tres números publicados hasta el momento, el trabajo poético y la reflexión instalan con lucidez un aporte digno de tenerse en cuenta en el debate y práctica de las funciones de la literatura en un país como el nuestro, toda vez que la profundidad y coherencia de las postulaciones del Grupo Primero de Mayo aluden a posiciones claras y concretas.

Lluvia es una publicación que, nacida con el ánimo de divulgación cultural, ha ido paulatinamente creciendo en volumen y haciendo cada vez más compleja su intencionalidad y proyecciones, posibilitando con ello un cierto grado de esclarecimiento a su director y colaboradores más cercanos. Es notorio el desbalance entre los textos publicados hasta la fecha, pero, se transparenta a través del riesgo de la elección una honesta actitud por la propia definición y la búsqueda de los nexos entre literatura y sociedad. Ha llegado ya al quinto número, no decrece el entusiasmo, y el rigor en la selección de sus contenidos se orienta con mayor eficacia.

Papel de viento es una hoja de literatura popular, que se publica en Trujillo, bajo la responsabilidad de Caridad Horna, Francisco Tello y Alejandro Benavides. Adscriben su ejercicio al proyecto de profundi-

zar la militancia de la literatura, dentro del contexto de la lucha de clases. Los textos que se publican se orientan, además, en el sentido de la configuración de una literatura entendida como popular, tránsito hacia la literatura proletaria.

Olisgen es el extraño título de una revista que publica un grupo de estudiantes de literatura de San Marcos. Cumplidamente impresa a mimeógrafo, busca constituirse en "aporte al esclarecimiento y desarrollo de la literatura nacional", en tal empeño, sus páginas desean ser "reflejo de la problemática social de nuestro pueblo". De ahí la acogida a noticias y comentarios acerca de asuntos que rebasan el restringido círculo de "lo literario". Cuestión aparte de las intenciones, el material publicado no muestra una calidad uniforme y algunos textos no son del todo coherentes con el compromiso de la revista. Pensamos que, tan pronto se ajuste el criterio de selección de materiales, esta revista alcanzará un sentido más acorde con su orientación. Ha llegado al tercer número y ya se insinúan notorias mejoras. Su dirección es anónima y colectiva, rasgo importante de tener en cuenta.

El mes de octubre empezó a circular *Cuartilla*, revista de cuento y poesía, dirigida por Romeo Torrejón. Los textos publicados en el primer número son de Julio Polar, Jaime Guzmán y Romeo Torrejón, de temática más o menos común —asedio a las incitaciones de la ciudad, reflexión acerca del amor—, su calidad es dispar.

Entusiasta hasta la pérdida del sentido de las proporciones, *La tortuga ecuestre* alcanzó su sexto año en 1978 y al poco tiempo cesó de trotar. Muy irregular, en lo que a calidad literaria respecta, esperamos que por lo menos haya permitido a los autores publicados tomar una distancia crítica respecto de sus textos.

1979.- Este ha sido el año en que las dos decanas de las revistas de poesía han reafirmado su presencia en el panorama editorial peruano. *Cuadernos Trimestrales de Poesía*, revista trujillana que dirige Marco Antonio Corcuera, pasó limpiamente la barrera de los veinticinco años. Y *Háraui*, la revista de Francisco Carrillo, llegó a los quince años ininterrumpidos. Ambas han visto pasar por sus páginas a lo más graneado de la lírica nacional. Los *Cuadernos*, además, han continuado con la organización del certamen "El poeta joven", uno

de los más prestigiosos del país. Este año encuentra a la tacneña *Killka* en su número diez, que equivale a igual número de años; mejorada en su formato y presentación, muestra la calidad que le es característica, alentando con su presencia y continuidad la valiosa poesía surperuana. Sus directores son Guido Fernández de Córdova y Segundo Cancino.

En pos del rescate, "para la creación literaria, para la reflexión sobre ella y otras artes, para el debate en general de la cultura, algo de un espacio perdido y necesario", viene apareciendo la revista *Hueso Húmero*, cuya dirección está a cargo de Abelardo Oquendo, y cuenta con el auspicio de las casas editoras Francisco Campodónico y Mosca Azul. Los dos números publicados hasta ahora permiten avizorar, en perspectiva, el campo de acción de la revista: la creación literaria en sus diversas manifestaciones, el planteamiento teórico crítico sobre la cultura en general, comentario de textos y bibliografías particulares. El espacio desplegado hasta la fecha, *Hueso Húmero*, comporta la actuación de un criterio que por su misma amplitud entraña el riesgo de la heterogeneidad. Aun cuando los textos de Lauer/Montalbetti/Cook, de Loayza acerca de las objeciones de Mariátegui a Riva Agüero, así como las reseñas de Montalbetti hacen pensar en la definición de un cierto liberalismo de izquierda, y la presencia de un ánimo iconoclasta que busca levantar nuevos íconos. Por otro lado, son muchas las páginas desperdiciadas por textos prescindibles. Y han visto la luz, otros bastante interesantes. Nos referimos al estudio de García Canciani, a los hermosos poemas de Washington Delgado, al lúcido artículo de José Ignacio López Soria. Una revista como *Hueso Húmero* posibilitará, en suma, la confrontación de criterios desemejantes y hasta contrapuestos, hecho por demás saludable.

"Salimos con el vehemente designio de asistir a la creación de una literatura y un arte social de resistencia. Nos interesa ante todo divulgar y propagar las manifestaciones populares del mundo andino", reza el editorial del primer, y, hasta ahora, único número de *Caballo de fuego*, revista de Huancayo, dirigida por Manuel Jesús Baquerizo. Lo interesante, por cierto, no reside solamente en la divulgación de autores de esta región señeramente activa, sino en el tratamiento que se da a un aspecto de la función literaria, quid de su problemática actual. En tres artículos y en los textos de creación se toca el punto clave de la constitución y alcances de la literatura popular, señalando

su carácter transitorio, mediante el cotejo de posiciones contrapuestas (nos referimos a los artículos de Roncal y Mora, específicamente divergentes, y al estudio de la poesía de Luis Nieto por J. Barquero).

Letrapueblo es una hoja de literatura popular, cuyo primer número apareció en agosto. Bajo la dirección y responsabilidad del Círculo Artístico Lu Sin, de Lima, y el Círculo de Arte y Literatura César Vallejo, de Trujillo, esta publicación busca el desarrollo orgánico y coherente de una postulación de clase, ligada a los intereses del pueblo, dentro de una concepción nacional y democrática. El primer número da a conocer textos en los cuales la temática y el tratamiento poemáticos son consecuentes con los planteos de la revista. Esperamos que la continuidad de esta publicación ratifique la búsqueda de su estilo acorde con el compromiso, contribuyendo de esta manera a la superación de los riesgos del cliché y la consigna, en el empeño de lograr poesía verdadera, tarea que en *Letrapueblo* ha sido asumido a cabalidad.

Este año ha asistido al nacimiento de varias pequeñas revistas, algunas se quedaron en el número único y muchas, juntando esfuerzos e intermitentes soles, se aprestan a dar el segundo paso. *Viento del pueblo*, vehículo de expresión del Círculo artístico literario Lu Sin, revista de poesía popular en la que, a la creación, se añade el rescate del legado tradicional. *Arcilla*, publicación del Taller de Arte y Literatura 19 de julio, que, como la anterior, se imprimió en mimeógrafo; responde a una caracterización de la literatura como reflejo de la lucha de clases, sin que ello conduzca necesariamente al naturalismo, ya que accede a la construcción de "un arte que defiende y lucha por la causa de los explotados". *Contraviento*, testimonio de literatura, tiene como directores a Carlos Orihuela, Gerardo Garciarosales, Andrés Mendizábal; revista de gran formato (medio nacional), recoge textos en los que prima un mesurado tono intimista; publica cuento y poesía. *Sic*, revista de creación y procreación, a cargo de Julio Heredia, Patricia Alba, Oscar Malca y José Mazzotti, apareció el mes de junio; de calidad uniforme, prima en ella una delicada y desenvuelta ironía, un precoz desencanto que no priva de algunos logros remarcables. *De Junco y Capulí* nace imbuida del deseo de conocer e interpretar la realidad, añade nuevos nombres al panorama de la esperanza actual; es dirigida por Sandro Chiri y Ana Mercedes Chong. En Lima, también, han apareci-

do *Síntesis*, revista de difusión cultural, director: Miguel Angel Huamán; *Alfarero*, plaqueta de poesía, editada por Diómedes Morales Salazar que ha llegado al segundo número; *Pueblo*, revista de poesía, su director, José Contreras; *Penélope*, revista de poesía y otras variaciones, responsables Armando Arteaga y Max Castillo; *La Gota*; y *Creación*, dirigida por Fernando Sánchez Olivencia. Tenemos noticias de la existencia de algunas revistas de Trujillo: *Piedra Nueva*, *Laureal Poético*, *Colibrí*, *La palabra marginada*, *La achupalla incendiaria*, *La pluma en el espejo*; de Guadalupe: *Runakay*; de Chiclayo: *Canto General*, *ADEL*; de Chimbote: *Alborada*; de Cajamarca: *Raíz Cúbica*, *Altura*; de Huánuco: *Punto aparte*, *Insurgencia*; de Jauja. *Voz REunida*.

Fuga

Hecho el balance, notamos la predominancia cuasi hegemónica de las revistas de poesía. También notamos la falencia en materia de publicaciones periódicas de relato. Desde el cese de *Narración y Cuadernos Semestrales de Cuento*, no han surgido revistas que propendan al desarrollo y difusión de las modalidades narrativas. Mayor orfandad padece el teatro. Salvo las publicaciones del Teatro Universitario de San Marcos y los esporádicos *Cuadernos de Teatro*, no existe acogida editorial para este género.

Obviamente, las condiciones materiales no son propicias para la continuidad de publicaciones como las que comentamos, pero su presencia es cada vez más urgente en la instauración del debate y esclarecimiento de la función que compete a la literatura comprometida con la causa del pueblo.

Suele decirse que una larga vida no es buena para la salud de una revista. No sabemos hasta qué punto puede ser cierta la aserción. Quizá quienes afirman esto piensan en la piedra del célebre ejemplo heideggeriano, empecinada en su quietud. Es bueno ver evolucionar las ideas en el interior de una revista, observar la maduración de tendencias, la superación de las limitaciones, así como es también saludable asistir a sus retrocesos y claudicaciones, pues el ejemplo enseña. Y más si las publicaciones periódicas están ligadas a proyectos culturales totalizantes, lo cual posibilita guiar nuestra percepción acerca de la pugna de tendencias en la discusión y ejercicio de las funciones de la

literatura.

Vaya, pues, desde estas páginas nuestra palabra de estímulo y de aliento a quienes enfrentan las circunstancias actuales, grabando en sus acciones el sello indeleble del anticonformismo, de la lucha tenaz por instaurar la luz en esta comarca de rayos intermitentes.

Lima, diciembre de 1979.



EDICIONES LLUVIA

Ascensión
a la
noche.

Orlando Germán

(poesía)

GRUPO DE TRABAJO RIO

Nérida Adrianzén/ Guillermo Altamirano/ Edgar Alvarez/ Carlos Burga
Bacón/ Rogelio Chávez Guarniz/ Jesús Chávez Guzmán/ Jaime Chi-
huán/ Eduardo Chilón Camacho/ Georges Criblez/ Luis Dávalos Díaz/
Jesús Díaz Caballero/ Pedro Escribano/ Jorge Guillén/ Jorge Wilson Iz-
quierdo/ Oscar Limache/ Jaime López/ Américo Mudarra/ Carlos Na-
gata/ Esteban Quiroz Cisneros/ Martín Rojas/ Manuel Romero Zárate/
Luzmán Salas Salas/ Luis Salas/ Luis Sánchez Vásquez/ José Serna/
Alamiro Villanueva.