

Cornejo
Cándido — Castañeda
Cisneros — Macera — Díaz Herrera
Escribano — Ollé
Jara



Directores:

**A. Américo Mudarra Montoya,
Esteban Quiroz Cisneros**

Comité de Redacción

**José Serna Ponce, Oscar Limache
Ruiz, Edgard Alvarez, Jesús Díaz,
Pedro Escribano.**

Colaboradores:

**Antonio Cornejo Polar, Pablo Macera, J.
Edgardo Rivera M., Esther Castañeda, Luis
Fernando Vidal.**

Correspondencia y canje:

**Jr. Trujillo 574 - F. Lima - 25
Jr. Junín 348 - Cajamarca.**

Composición IBM:

Romeo Torrejón

SUMARIO

		Pag.
Antonio Corneio Polar	<i>Carpentier: Novela e historia</i>	5
POESIA		
Pedro Escribano	<i>Visión de una muchacha</i>	11
Rafael Yamasato	<i>Noriko</i>	
	<i>La nieve y el estambre</i>	12
Carmen Ollé	<i>Poema</i>	13
Jorge Bacacorzo	<i>Poema</i>	15
Angel Gavidia	<i>La partida</i>	16
Manuel Ibáñez Rossaza	<i>Freud en la esquina</i>	17
Antonio Cisneros	<i>Los Canales enterrados</i>	19
Luis Hernán Ramírez	<i>Dos poetas rumanos</i>	20

ENTREVISTA

Américo Mudarra	<i>Cronwell Jara: Diálogo sobre su narrativa</i>	23
-----------------	--	----

NARRACION

Jorge Díaz Herrera	<i>La señorita Rebeca</i>	31
Guillermo Altamirano	<i>Repetición desagradable</i>	34
Carlos Sánchez Vega	<i>La herencia</i>	37
Pablo Macera	<i>Los mates de Cochabamba. El Chúcaro</i>	39

TEORIA Y CRITICA

Antonio Cándido	<i>Critica y sociología</i>	45
José María Arguedas	<i>Yawar (Fiesta)</i>	55
Esther Castañeda	<i>Representación e ideología en Yawar (Fiesta)</i>	72

RESEÑAS

Jorge Díaz Herrera	<i>Alforja de ciego (Américo Mudarra)</i>	83
Marco Martos	<i>Carpe Diem. (Jorge Luis Roncal)</i>	85
Róger Santiváñez	<i>Antes de la muerte. (Santiago López Magaña)</i>	87
Bethoven Medina	<i>Necesario silencio para que las hojas conversen (Gonzalo Espino)</i>	90

LA historia pareciera repetirse cuando no existe una decisión franca para superarla. Los últimos acontecimientos de la vida política peruana bien pueden ratificar esta idea.

Un movimiento popular —en un proceso electoral amañado e interesado— inhabilitado por la incapacidad de la izquierda revolucionaria de forjar una unidad necesaria, fue fácil presa, en amplios sectores de él, del confucionismo y la demagogia. La lección, pues, se presenta dura e ineludible: hacer la historia en este país, es considerar los sentimientos e intereses comunes y no la complacencia individual o de grupo.

Pero, a pesar de lo acontecido, sucesos recientes nos confirman que con elecciones o sin ellas, el pueblo sigue consciente del poder de su unidad y capacidad de lucha para el logro de sus reivindicaciones y propósitos. Las pruebas de esto son muchas y sus enseñanzas variadas. Nos recuerdan que la lucha por nuestra liberación social no ha concluido; sólo algunas de sus formas han cambiado.

Paralelamente a esto, LLUVIA ha ido forjando este número doble. Número de reafirmación en decisiones asumidas y en nuevas tareas que cumplir. Los meses pasados, también, han traído pérdidas sentidas e irreparables. Sobre todo para quienes compartimos el afán por la literatura. Henry Miller, Roland Barthes, J. P. Sartre y Alejo Carpentier definitivamente no están con nosotros. De todos ellos, en mayor o menor medida, nos sentimos influidos. Poco o mucho, les debemos algo. Con algunos, como Carpentier, la deuda es superior. No sólo nos acercó a la literatura, sino también al conocimiento deslumbrante de nuestra historia americana.

Terminado de preparar este número de LLUVIA nos sorprende también, la muerte de Jorge Basadre. La obra, del infatigable historiador de nuestra república y lúcido estudioso de nuestra realidad, es de tal magnitud, que va más allá de cualquier adjetivo con que pretendamos definirla. Ella se inscribe como uno de los esfuerzos más serios y nobles para dotar al Perú del conocimiento de su historia real. La historia del drama colectivo de un pueblo, que si hoy encuentra una tradición con que identificarse, es gracias al trabajo de Basadre.

El Grupo de Trabajo Río entiende que el mejor homenaje que puede dedicarle a todos ellos, es el esfuerzo por hacer de nuestra revista un órgano responsable, capaz de asumir seriamente su compromiso con la literatura; pero fundamentalmente con la vida y la historia a la cual pertenece.



Alejo Carpentier

LA nueva novela latinoamericana no nace en la década de los 60 años como se pensó en un primer momento, cuando no había una suficiente perspectiva histórica; en realidad surge aproximadamente unos 20 años antes, en los últimos años de la década de los 30 y sobre todo en los primeros años de la década de los 40, y aparece, fundamentalmente, por acción de tres maestros de la novela: Miguel Antel Asturias, Juan Carlos Onetti y Alejo Carpentier — en cuya memoria y homenaje estamos reunidos esta noche.*

Creo interesante comenzar mi aproximación a la obra de Carpentier, una aproximación que tiene como tema las relaciones que en esa obra hay entre novela e historia, haciendo justamente esta precisión histórica que sitúa a Carpentier, con los otros autores que he mencionado, en el momento de fundación de la nueva novela latinoamericana. Pero la nueva novela latinoamericana es un sistema literario vasto, complejo, ciertamente rico, en parte contradictorio. No basta entonces señalar que Carpentier está situado en la raíz de este movimiento; habría que establecer —además— dentro de qué tendencia se sitúa y al mismo tiempo cuál corriente es la que impulsa y enriquece.

Antonio Cornejo Polar

carpentier: novela e historia

La obra de Carpentier tiene, evidentemente, varias facetas, pero creo que la más interesante es aquella que recaptura para la novela el temple, la condición, la amplitud de la épica: una novela que vuelve a enfrentarse —con riesgo y con audacia— al imperativo de la totalidad. No descuida el ámbito de lo individual, por cierto, pero lo sitúa en su respectiva jerarquía para preferir más bien la problematización de la historia y del mito de todo un pueblo. Esta línea épica que enfrenta la totalidad, que se sitúa dentro de la historia y dentro del mito, es la más significativa; es la que, en última instancia, nos hace admirar a Carpentier como uno de los grandes novelistas latinoamericanos de todos los tiempos. Y es dentro de esta perspectiva que Carpentier desarrolla

* Transcripción de la grabación de las palabras de Antonio Cornejo Polar en el Homenaje a Carpentier organizado por el Instituto de Investigaciones Humanísticas de la Universidad de San Marcos. La presente versión ha sido corregida para LLUVIA por su autor.

su obsesión por mezclar la historia y la novela, por construir lo que podríamos llamar, si la denominación no tuviera la resonancia romántica que lamentablemente tiene, su novelística histórica. Sabemos que la novela histórica está demasiado ligada a la experiencia romántica, que gira sobre la figura de Walter Scott, pero habría que tratar de prescindir de esta referencia (y de otras, como la experiencia modernista a lo Larreta) para entender la posibilidad distinta que está plasmada en la obra de Alejo Carpentier.

Pues bien: ¿cómo, de qué manera, desde qué perspectiva y con qué resultados Carpentier produce esta nueva forma de novela histórica? Lo primero que quisiera mencionar a este respecto es que, como se ha dicho aquí varias veces, una obsesión de Carpentier es buscar y definir la identidad latinoamericana. Y creo que desde la perspectiva que nos interesa en este momento, esa búsqueda de la identidad latinoamericana se procesa en Carpentier fundamentalmente a través de la historia.

Paradójicamente si se quiere, Carpentier sabía muy bien que hace siglos que nuestra historia dejó de ser una historia autónoma, dejó de tener un desarrollo dinamizado por sus propias necesidades; que quedó, a partir de la Conquista, para bien y para mal, integrada en el azaroso curso de la historia universal. Carpentier también sabía muy bien —y esto es importante— que al incorporarse nuestra América al curso de la historia universal se estaba incorporando a la vez a una historia de oprobio, en cuanto nos tocaba ser los dominados, los explotados, los oprimidos, pero al mismo tiempo, América quedaba incorporada también a la espléndida solidaridad universal de los movimientos por la liberación de todos los pueblos oprimidos. Frente al hecho histórico concreto de que América en un determinado momento pierde su autonomía para integrarse en un proceso más amplio, Carpentier tiene, entonces, una doble valoración: se sufre la dominación, pero tenemos la alternativa de universalizar nuestro reclamo de liberación.

Por eso en las más importantes novelas de Carpentier —estoy pensando en *El reino de este mundo* (1949), *El siglo de las luces* (1962), *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978)— hay la intención, manifiesta siempre, de enfocar el preciso momento en que se cruza nuestra historia con la otra historia, en el preciso momento en que las sociedades de América comienzan a vivir procesos históricos que no se iniciaron aquí pero que inevitablemente —para bien o para mal, como dominación o como opción liberadora— nos comprometen. A veces este tejido entre nuestra historia y la otra historia parece ser incidental, epidérmico, como, en parte al menos, sucede en *El recurso del método*. Pero en otros casos Carpentier propone una visión de verdad profunda, problemática, apasionada de esos grandes cruces históricos. Quisiera referirme solamente a dos novelas de Carpentier que tienen este ámbito de significación: *El siglo de las luces*, por una parte, y *La consagración de la primavera*, por otra.

En *El siglo de las luces*, con ese extraño instrumento que es la ficción de

raíz histórica, Carpentier relata el ciclo de la Revolución Francesa, incluyendo sus ondas expansivas, sobre todo aquellas que llegaron a América y que al hacerlo se transformaron y desarrollaron de manera imprevisible, insospechable. El siglo de las luces es, tal vez, la obra más importante y más perfecta de Alejo Carpentier; es, también, a mi modo de ver, una de las obras más ambiciosas de la literatura latinoamericana de todos los tiempos. Dar razón de ese vasto mundo que es toda la realidad que surge de la Revolución Francesa es ya, de por sí, un proyecto espléndido; pero Carpentier intenta más: intenta vincular el plano de la realidad con la ideología que funda y emerge de esa realidad, y pretende examinar cómo ambos niveles se van expandiendo prácticamente por todo el mundo hasta constituir una etapa histórica decisiva para cualquier latitud del mundo. De otra parte, Carpentier logra no solamente dar la imagen del acontecer histórico, del espesor, vida y palpito del suceso histórico, sino que al mismo tiempo logra producir una revelación crítica de las articulaciones ideológicas que dan sentido y consistencia a los hechos. Por ejemplo, Carpentier muestra ese notable desarrollo ideológico que surge a partir de la Ilustración, pero hace ver al mismo tiempo —y por eso es revelación crítica, por eso tiene capacidad de cuestionamiento— cómo esa riqueza ideológica fue quebrada al entrar en contradicción con el orden social que paradójicamente se amparaba en esa misma ideología. Revela Carpentier cómo, alla en Francia, pero también aquí, cuando llega esa onda ideológica hasta nosotros, ese gran sistema ideológico, el de la Revolución Francesa, que incluía valores tan solemnes y tan hermosos como los de igualdad, fraternidad, libertad, etc., va quebrándose interiormente, va corroyéndose en contacto con una realidad que lo negaba cotidianamente, hasta caer finalmente, por acumulación de contradicciones, en la inconsistencia. Después de todo un sistema social basado fundamentalmente en la propiedad privada de los medios de producción, mal podía generar la igualdad; una economía fundamentalmente mercantil y competitiva, mal podía generar la fraternidad; una sociedad en la que cada vez eran más evidentes las diferencias de clase, el abismo entre la opulencia y la miseria, mal podía fomentar una libertad auténtica. Carpentier desarrolla problemáticamente todo el ciclo de la Revolución Francesa y permite examinar los desajustes que se producen entre los distintos niveles de un solo proceso histórico. Esto vale como ejemplo del modo cómo Carpentier trabaja la novela histórica: relato de acontecimientos sí, pero también reflexión narrativa que nos permite calar en el espesor de la historia y comprender el sentido de su siempre compleja dinámica.

Creo que con *El siglo de las luces* Carpentier se fijó un objetivo de una ambición realmente extrema y que lo realizó de manera admirable. Por esto muchos lectores pensábamos que era difícil superar ese logro; sin embargo, algunos años después, Carpentier publica *La consagración de la primavera*. En *La consagración de la primavera* Carpentier vuelve a enfrentar el mismo reto, sólo que esta vez se trata de historiar desde la ficción el ciclo de la Revolución Soviética y, como en el primer caso, sus ondas expansivas y el conjunto de acontecimientos que tienen allí su origen: desde la Guerra de España y la

Segunda Guerra Mundial hasta la Revolución Cubana --gesta que enorgullece a todo el pueblo de nuestra América--. La novela relata la vida de una bailarina rusa que huye de la Unión Soviética porque se siente acosada por la revolución. Esta mujer, a través de los acontecimientos que forman la columna vertebral de la historia contemporánea, se siente perseguida por lo que considera que es el fantasma que no le permite, según ella, realizar su vocación artística de bailarina de ballet: la revolución. Y cuenta también la vida de un arquitecto cubano que peleó en la Guerra Civil Española y que a partir de esa frustración, a partir de la derrota republicana, tiene una actitud escéptica frente a la historia y frente a la revolución, con la que guarda sólo una adhesión sentimental. Estos dos personajes se reúnen en Cuba, en la Cuba de Batista, y se ven nuevamente envueltos en ese torbellino que para uno es un fantasma temible, y para otro es la restauración de una ilusión de su juventud. Y frente a la Revolución Cubana, frente a esa nueva gesta que comienza a realizarse (y que para el personaje masculino se realiza ahora en su propio país, dentro de su propia historia, en su propia lengua) esos personajes finalmente comprenden que la única manera de vivir el mundo contemporáneo es vivirlo dentro de la revolución. Ambos se integran en la revolución y ella logra realizar, al amparo de la Revolución Cubana triunfante, un viejo y siempre frustrado sueño: poner en escena "La consagración de la primavera" de Stravinski empleando al efecto el genio danzístico de la cultura afro-americana.

Evidentemente en esta novela hay también un trabajo de manifestación de sucesos, de descripción de paisajes y de espacios en los que la acción sucede, de narración de episodios múltiples que trasladan al lector de Rusia a Francia, España, México, Cuba. Pero hay también una operación ideológica, porque en última instancia *La consagración de la primavera* propone un gran símbolo histórico: la revolución como primavera que la historia consagra, al mismo tiempo que propone también un símbolo segundo, dependiente, que señala que el arte sólo se consagra en la primavera revolucionaria. Ciertamente, al leer *La consagración de la primavera* uno puede encontrar algunos defectos; por lo pronto, no es una obra tan perfecta como *El siglo de las luces*. Hay sobre todo, a mi modo de ver, un exceso de información culturalista que no se procesa al ritmo del relato y que más bien lo detiene muchas veces, lo que implica una preferencia excesiva por el mundo de las artes con respecto al mundo de la realidad, que queda como subordinado a aquél. Pero en todo caso, también aquí, Carpentier se enfrenta a la tarea de revelar un vasto horizonte histórico y de incorporar a él el devenir de América; en este caso, su integración al gran movimiento de la revolución socialista. Dentro de él América dice su propia palabra, se integra pero a partir de su propia personalidad, enriqueciendo con su especificidad social el curso de la historia mundial, como lo prueba esa espléndida gesta que es la Revolución Cubana.

Pero Carpentier no solamente establece esta visión de los cruces históricos a los que nos hemos referido varias veces, sino que también, como se desprende de la exposición del profesor Bravo, se enfrenta verticalmente al espe-

sor de nuestra propia historia. Es *decir* la visión amplia, una visión universalista, suma una visión en hondura, una visión que profundiza en los distintos estratos culturales y étnicos que *hacen* el rostro de América. Creo que sobre todo en *El reino de este mundo* es donde Carpentier profundiza más en esta otra visión de la historia, ya no *despliega* sino *ensimismamiento* en nuestro propio pueblo; en este sentido, entonces, Carpentier logra dar —con las limitaciones inevitables en la obra de un solo novelista, pero también con las iluminaciones que se desprenden de su grandeza— una imagen extraordinariamente esclarecedora del desarrollo histórico de América en su amplitud y en su profundidad.

Detrás de todo esto hay una visión del mundo, una perspectiva del narrador, que apuesta siempre a favor de la dignidad y de la liberación del hombre, pero que al mismo tiempo sabe que la historia de la perfección humana no termina nunca, que hay siempre una tarea más, que hay siempre una manera más humana de ser hombre. Creo que en este sentido la síntesis del pensamiento de Carpentier está plasmada en las páginas finales de *El reino de este mundo*. Yo quisiera terminar mi intervención leyendo estas palabras de Carpentier, no sólo porque son muy hermosas, sino porque al mismo tiempo dan una imagen certera de la razón por la cual su obra enriqueció no solamente nuestra literatura sino también la conciencia de América Latina. Al terminar *El reino de este mundo* Carpentier dice lo siguiente:

Y comprendía, ahora, que el hombre nunca sabe para quién padece y espera. Padece y espera y trabaja para gentes que nunca conocerá, y que a su vez padecerán y esperarán y trabajarán para otros que tampoco serán felices, pues el hombre ansta siempre una felicidad situada más allá de la porción que le es otorgada. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas. En el reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despojada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo.

POESIA



*Las calles se han abierto
y al ritmo de nuestros pasos
la vida oscurecía*

*Entonces eras muchacha de mis momentos
y tu grito era la mecha de mi garganta
y yo amaba tu forma de cajas superpuestas
tus pies de botellas rotas
tu aliento de pueblo joven y mujer trasnochada.*

*Tu nombre era exacto y hecho a mi medida
Victoria
recuerdo que en las tardes te decía
que no me explico la corbata
y tú buscando tus palabras en mis oídos
me recordabas que mañana hay movilización
entonces eras botella explosiva
y decidido proyectil vistiendo blusa colorada
y yo corría como un río desbordando tu hermosura
buscando en tus muslos dinamita
y corríamos al centro, a la plaza, al palacio
las calles se han cerrado me dijiste
cuidado un paso más y la vida es un eclipse
y caíste Victoria con una mancha roja en el pecho
cayó sangre en mi pañuelo, y mis dientes
ya no eran estrellas que señalabas en tu infancia
las calles se han cerrado
un paso más y la vida es un eclipse
pero tu nombre ya es una estrella
y tu grito un incendio.*

Caen a tus pies las hojas amarillas del almendro
y aprovechas un descuido mío
para decirme que aún hay tiempo de amar lo ya amado.
El viento no sólo juega con tu pelo
y las hojas amarillas del almendro: tus palabras
penosamente se arrastran
hacia la alcantarilla más cercana y es mi turno
para enamorarte con una voz
que no es la mía sino la de un huracán que se hace brisa:
Qué son estas hojas / palabras sino un río
engañoso de ilusiones? Y no te doy
tiempo para que me respondas porque ya estoy acariciando
lo infinitamente acariciado. Y húmedos, alados
corremos en busca de un hotel.
sin reparar en las hojas amarillas del almendro
ni en mis vanas palabras
que ahora se cenizan
con el calor de tus aullidos.

La nieve y el estambre

Yo nunca he visto la nieve
que arde bajo la luna
en las comarcas más oscuras de la tierra.
Y si me preguntan
qué flores he recogido en esta primavera
les diría —sin tristeza— que ninguna.
Yo nunca he visto la nieve
ni te he llevado flores.
en esta primavera,
sin embargo cada tarde
cada noche
reconozco la sed interminable de tu vellocinio
y me convierto cada tarde
cada noche.
en el estambre más rojo de la tierra.

Hay que huir de los techos
las horas fluyen bajo ellos
Imposible es habitar una casa sin decorado.
Si se vive ¿es porque se tiene casa o se tienen ganas?
Si se ha de comer tomarás tu cubierto labrado del
aparador.

Si se ha de pensar atravesarás la ventana para poder
posarte en un panorama adecuado.

Si mascullas, debajo de las sábanas.

Una mosca cae en el vacío doméstico, no sería tan miserable
ni sucia sin un tinglado

y no hay moscas donde no hay vida silenciosa, no hay en el ser de
ningún tipo de polvo abstracto. una mosca

Asimismo no hay obras puras en el arte pero no te abandones
a la luna

los momentos más plácidos suceden como golpes de dados
nunca rueda el más alto.

En una impresión sincera se resume un domingo feliz.

Una suerte de arquitectura es poseer un cuerpo completo.

En su nombre se representa el mejor papel dramático:
ningún maquillador lograría tales efectos, tal epicidad
ante los tribunales.

Debí volver a casa antes de anoche pero
me detuve en un hotel para hacer el amor.

Bella palabra hacer= poeisis

se hace un verso el amor y la caca por algo de juego
natural

este hacer no necesita patente

no termina el ente como una jornada diaria.

Esto no le interesa a un experto en balística.

Hoy la acusada es una mujer de 40: la década de la
suspensión del flujo y la leyenda

pues ¿qué sentido tiene a los 80 adelantarse

a la bondad de dios?

En la antesala del odontólogo reviso un Interviu

**"ACTRIZ DRAMATICA INTERPRETA SU MEJOR FILM
EN LA VIDA REAL"**

Era aún bella y disparó contra su amante.

La enfermera me da los precios de los dientes

— Los dientes han subido— me avisa con firmeza

— ¿también los esqueléticos?

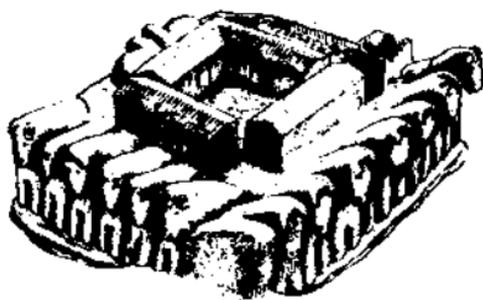
Ahora me costaría un ojo de la cara recomponer mi belleza.

*Trataré de no reír lo más que pueda, èpero mi destino
depende de una porcelana, de un pobre metal, quizá de
la resina o del acrílico?*

*Después que me abre la boca y sus marfiles: ¡el portazo!
salpica la polilla.*

Otra vez este polvo incontenible de las cosas.

*Hay que huir de los techos,
el tiempo se acumula bajo ellos
pero no tanto como el dinero.*



Poema

Hija mía
niña viejecita y sol naciente
Te fuiste y dejó de piar el viento

Te fuiste y todo se hizo amarillo

Ahora el silencio no cesa de extenderse
y se deja oír
como alguien que cantara triste.
como alguien que tejiera dura ropa
y llorara entre las piedras
(¿Vas a venir?).

El polvo cubre las estrellas de esta casa
y las ventanas inútilmente dan al camino
(¿Me sientes?)

Todo está cansado.

La partida

Viento voy a escaparme en tu lomo
Esquiva toda grieta de ternura.
Incluso a Ligia.

Parte sin dejar huella.
Ni siquiera al adios:
los sueños
no se despiden nunca,
sólo parten.

He lavado mi piel casi hasta hacerme daño.

He ido en cacería a mi cerebro.
He sido insobornable:
nada queda de pie,
sólo el silencio.

Estamos listos. Prometo no llorar
y si incumpliera
nada cuesta arrancarse los ojos y seguir adelante.
¡Pero parte!

Yo que estaba enseñando dibujo, objetos y sujetos,
las pinturas de la cueva de Ajanta en la India,
las miniaturas persas, los frescos de Florencia,
las ánforas griegas, los íconos rusos, las tallas africanas,
los dibujos románicos, los mosaicos bizantinos,
la pintura gótica, los óleos de Matisse,
la decoración mochica o la escuela indigenista,
y a la hora de salida,
en pleno centro, de pronto, al mediodía,
un dibujante anónimo con tiza
ha pintado en una pared de la calle
un acto sexual representado en sus dos elementos básicos,
seguramente en una hora de descuido de las autoridades
como si hubiera sido una inscripción política,
o de repente hace sólo un instante
como un relámpago genésico de tiza al paso.
Pablo Picasso pintaba en la mañana, Renoir en la tarde,
Goya en la noche, Miguel Angel a tiempo completo,
mas, sin saberlo, tal dibujante anónimo
ha conquistado la inmortalidad en medio minuto,
salvo que salga con un trapo húmedo el dueño de la pared
y borre lo que yo veo, deteniéndome
como un espectador primitivo en el Museo de Louvre,
y quizá me imagina cínico la señora que cruza,
la multitud que se entrecruza, que mira sin ver
frente a esos órganos carnales en cruce.
No voy a hacer mayores explicaciones sobre el dibujo
señor prefecto, señores alumnos,
pero unas ganas de completar tales anatomías
(una especie de nube alargada que dispara guiones
al frente mismo de un óvalo aureolado)
con el diseño proporcionado de un hombre y de una mujer
y hacer una historia que concluya en ese plástico final,
y pienso en los genios y en las grandes obras

*ahora que alguien honestamente ha pintado
algo deshonesto, se dice, pero soy un ignorante
de esos protagonistas y de esa mano con tiza
y del fresco que hizo ese fresco bajo el calor
del sol eterno y la sangre repentina
y todo se acaba lentamente y bueno la vía pública y
¿Qué hemos hecho en la clase anterior, estimados alumnos?*



1

Como la esposa que ha perdido su anillo el sábado en la
playa y lo busca
—sabiendo que jamás ha de encontrarlo—
basta que las aguas y los aires se confunden
—la hora roja del cangrejo carretero—
y lo busca aterrada
y brillan ya los restos de la cola peluda de la Osa Me-
nor.
y los camiones petroleros encienden sus linternas de colores
y aceleran
y los viejos pescadores japoneses encienden sus cigarros
y deciden no hablar con los extraños.
y las lechuzas aletean sobre la carretera caliente y soli-
taria.
y la noche honra a la noche
y la esposa aún busca su anillo
(sabiendo que jamás ha de encontrarlo).

2

Los plátanos de la isla,
el algodón, los membrillos,
las uvas de Borgoña,
el girasol, las abejas,
los muchachos, las muchachas
haciéndose el amor
entre los maizales

son el cráneo de un perro
quemado por el sol.

(de: La Crónica del Niño Jesús de Chilca)

Radu Boureanu, 1906, ha publicado *Blanco vuelo* (1932), *La sangre de los pueblos* (1948), *La muerte de los molinos de viento* (1961) y *El corazón dibujado* (1964), poemarios que definen a este poeta como un innovador de la lírica de su patria que viene a enriquecer temas y técnicas tradicionales asociando a la severa expresión de un individualismo sentimental la visión plástica de la realidad y el tumulto metafórico de la palabra.

Eugenio Jebeleanu, 1911, su poesía contestataria y de combate, antibelicista, antifascista y antiimperialista, está recogida en: *Corazones bajo espadas* (1943), *Lo que no se olvida* (1945), *El escudo de la paz* (1949), *Cantata para la liberación* (1959). Una obra suya de resonancia universal, *La sonrisa de Hiroshima* (1958), es sin duda el más importante documento de acusación literaria contra el tráfico criminal de las explosiones atómicas con fines militares.

Traducción y nota de Luis Hernán Ramírez.

Radu Boureanu

Alta madre de los sueños.

*Aún guardo algo de aquel fluido azul
que destiló en mí la generosa madre de los sueños
como leve temblor de un penacho
ante una extraña criatura que veo
en el brumoso sillón de una mansión legendaria.*

*Yo estoy de tránsito pero inclino la frente.
agitando mis largos cabellos de ajeno
y te llamo en las noches noble madre de los sueños.*

*Ya no llevo la negra serpiente en mi escudo
y cierro, dramáticamente, entre paréntesis
mis aguerridos ímpetus obesos
y un grotesco rostro abatido
bajo mi boína de recluta*

*Pero yo estoy de tránsito y cuando marco el paso
encendidas nieves ascienden a mi pensamiento
hacia la alta madre de los sueños.*

canto a los muertos desconocidos de Hiroshima

Recordad, eternamente recordad
a todos los muertos desconocidos de Hiroshima:
al viejo pescador que había tejido
con hebras de sol una nueva red
a través de la
brillaban los p del océano
como violetas madas;
al hombre caído frente a su casa
en el preciso instante en que sonriendo a los pequeños
les mostraba
una vieja bicicleta recién comprada
diciéndoles que en ella podía correr todavía un siglo;
recordada las madres muertas junto a las cunas de sus hijos,
a los que sucumbieron en sus propios centros de trabajo
a la muchacha que dentro de un cuarto de hora
debía encontrarse con su novio
que volvía, herido, del frente después de cuatro años;
a aquellos infelices que rezaban
en los templos, a la sombra y frescor de las fontanas;
recordad a los niños que nunca más volvieron
de la escuela y cuyos pequeños delantales
huérfanos, aún tendidos, se mecen ahora con el viento
mucho más triste que la muerte misma
recordad, eternamente recordad
a todos los muertos desconocidos de Hiroshima
y no olvidéis nunca quién fue el asesino

ENTREVISTA



La publicación de "Hueso Duro", revela a Cronwell Jara como un nuevo exponente de nuestra narrativa, es con este cuento que comparte el premio "José María Arguedas" 1979. Anteriormente había sido galardonado en un concurso de cuento para TV con un relato de corte fantástico: "Rey momo Lorenzo, se venga".

Sobre la próxima aparición del cuento "Montacerdos" y el ingreso a su laboratorio narrativo, se centra esta entrevista la misma que se desarrolló en tres sesiones, del 17 al 19 de junio, en lugares diversos.

A. Mudarra Montoya

¿ *QUE opinas de la narrativa joven, en el ambiente literario de San Marcos?*

Me duele decirlo, pero el ambiente de la narrativa sanmarquina es todavía subrepticio. Se trabaja muy en silencio, casi a ocultas, pero arduamente. Se deja ver menos que la poesía. Y es que la poesía es relativamente más fácil de publicar, hacer, corregir, entregar; en tanto que el relato o cuento, exige más trabajo, dedicación, que para colmo es, por su natural extensión, más difícil de publicar en nuestras revistas sanmarquinas. Por lo mismo, el cuento tiene menos incentivos. Creo que ahora en San Marcos escriben relatos quienes en verdad tienen lo elemental, una auténtica necesidad de hacerlos.

Américo Mudarra

Cronwell Jara:

diálogo sobre su narrativa

A pesar de los obstáculos que mencionas, van perfilándose algunos nombres, es decir van adquiriendo voz propia, pienso en Romeo Torrejón, por ejemplo, cuyo universo intimista conjuga con su estilo sugestivo y particular. O en Guillermo Altamirano, escudriñando personajes y ambientes de la burocracia. . .

Claro, muy bien que los nombres. También hay otros que en verdad admiro y de quien he aprendido mucho de la técnica del cuento y me gustaría nombrarlos: Siu Kan Wei —un chino, naci-

do en China— que escribe en tono clásico y castellano perfecto relatos sorprendentes con personajes bien caracterizados; la temática de sus cuentos trata de la colonia china venida a menos, vista desde dentro. Lo cual es meritorio por ser una visión, hasta donde sé, totalmente inédita. Luego viene Mario Choy, brillante en sus ambientaciones, minucioso en los detalles, afortunado en los temas y muy diestro en los finales. Luego Oscar Araujo León, meticoloso en el manejo del lenguaje y atmósferas, se está buscando y verdaderamente promete. Jesús Díaz, quien nos dio una muestra de su narrativa en “Hayashida”; sin olvidarme de José María Iztueta, quien maneja muy bien el tema reflexivo y el tono de esplendor poético en sus cuentos de aliento chino, y que luego nos sorprendió, con “Recuerda güero”, cuya ambientación y temática es diferente; he ahí una feliz muestra de su flexibilidad y destreza.

En todo caso, el panorama que trazas es parcial. . .

Efectivamente, la mención de algunos nombres solamente sirve para demostrar que la dinámica del cuento es permanente, aunque subrepticia; pero parece que recién empiezan a tomarnos en cuenta las revistas. Después de todo, los talleres han incentivado y creo que empiezan a moverse las máquinas.

Bien, para hablar del cuento, ¿cómo lo conceptúas?

Bueno, mi concepto sería muy personal y acaso peque de ligero, pero en todo caso está sustentado por mi propio quehacer narrativo; “cuento” o “relato” es el tratamiento narrativo, intencionalmente artístico, de lo insólito. Es mi fórmula base.

¿Podrías especificar aquello de “lo insólito”?

Sí, es aquello que rompe con lo cotidiano; aquello que inmediatamente, partiendo de lo cotidiano, de repente, nos llena de curiosidad, nos sorprende sobrecogiéndonos o exaltándonos de algún modo, aquello que no es de todos los días, o que lo es, pero de tal modo que muchos no nos damos cuenta que vivimos dentro de lo insólito, sintiéndonos creer que lo que vivimos es natural, aceptado, no insólito. Por eso puedo decirte con toda certeza —y esto tú verás, no es un gran descubrimiento— vivimos en una sociedad insólita. Cuando debiera ser natural que la gran mayoría de los hombres gocen de bienestar laboral, hogareño, económico, vemos la terrible tendencia a lo contrario por parte de los intereses privados de unos pocos. Lo cual es insólito, por injusto, antidemocrático, por muchas razones. . . De aquí parto.

Entonces lo que quieres expresar en tu narrativa es. . .

La pugna entre lo cotidiano y lo insólito. Y esto es ya el desarrollo de la fórmula base. Y es que siempre he creído que lo insólito es inherente al buen cuento, de que no hay cuento maestro

sin este elemento. Es precisamente lo insólito lo que hace interesante al cuento —además del tratamiento lingüístico y de otros aderezos, por supuesto.

Y hablando de la perspectiva del relato, desde "Dos Gallos" a "Montacerdos", pasando por "Hueso duro" hay una constante en estos relatos: están narrados desde la óptica de la infancia. ¿A qué se debe?

Creo que hacer relatos desde la perspectiva de la infancia —disfrazada en mis personajes— me es más fácil, a la vez que, artística, técnica y emocionalmente expreso mejor lo que quiero decir. ¿Por qué esto?, porque creo que la visión, la conciencia del infante, es la conciencia del "hombre primitivo" que recién descubre el mundo. Un mundo contaminado, hiriente, injusto, en contraposición con una conciencia, la del niño en estado inocente y natural; mágico, prístino, intuitivo.

Ahora entiendo mejor el trasfondo de tu narrativa, en la cual la realidad es vista desde un ángulo descarnado, por una visión infantil, desnuda, de cuyo choque natural surge ese tono poético; tono poético que cumple una función: catalizar el nivel de acciones violentas para lograr un producto. . .

Un equilibrio. . .

Que armoniza el universo que representas. Es decir, la realidad no solamente es descarnada, es vista también poéticamente. Hay épica y lírica.

Eso, épica y lírica como expresión de lo insólito en pugna con lo cotidiano.

Ahora entremos a algunos aspectos temáticos de "Hueso Duro." Lo que resalta a primera vista es el sentido de la violencia. ¿Es esta opción influjo de tus lecturas, una parte del Cronwell que no conocen sus amigos?

No. Lo que ocurre es que tu pregunta sólo se circunscribe a un solo texto: "Hueso duro". Y que además no debes de ser injusto. No sólo trasunta violencia ese relato, hay otros sentidos, en donde se deja entrever el porqué de esa violencia. Es decir que la violencia, no nace de la violencia misma. Por lo demás: ¿que viva la violencia!, si es que nace como testimonio o reflejo de una realidad histórica. Vivimos en una sociedad agresiva, violenta, ¿o no? "Hueso duro", entonces, testimonia una pequeñísima porción, de apenas un grupo humano de esta heterogénea sociedad. Y el espíritu de Cronwell, es una especie de sismógrafo que registra esta agresividad, en un específico lugar: el caserío de Tuñalí.

Efectivamente, sólo que en "Hueso duro" la violencia se acen-

túa porque presenta a campesinos no integrados al orden en el cual estamos inmersos; esto es, con poca o muy vaga influencia de patrones occidentales.

Eso. Y como que Tuñalí simbolizara patrones de conducta, que representarían, en cierta forma, a un sinnúmero de pueblos dispersos en todo el territorio peruano, marginados del "goce" de las "comodidades" de la urbe limeña y de su centralismo. Pero. . . centrémonos Américo; "Hueso duro" no representa directamente un texto de crítica social, no pretende cuestionar un tipo de sociedad. Diría más bien que sí pone sobre el tapete, primordialmente, paralela a la violencia, el tema del honor. ¿Qué es el honor ahí?

Sí, eso es evidente, pero en líneas generales, tanto el "honor" o el tema de la venganza, son tópicos universales, la particularidad de "Hueso duro" es que envuelve esos tópicos pero los adapta a un contexto socio-económico determinado.

Bueno. . . Estamos de acuerdo.

Ahora bien, ¿Qué es el honor ahí? ¿El honor de Pancho Carnero?

Sí, mira el honor en Pancho Carnero, es la máscara que oculta una razón económica; éste quiere a Florinda para "rehacer su vida" al lado de ella a quien nunca quiso, o acaso para utilizarla de "compañera" que le trabaje en su casa, que le sirva de objeto de placer, una razón de machismo por lo tanto; al paso que no le interesan mucho los argumentos de Florinda, y una razón de venganza con la que Pancho Carnero se cobraría la humillación sufrida al perder y quedar mal en el duelo a machete con Celedonio Rojas.

Si, la posesión de la mujer como ideal de la estabilidad, También en Celedonio Rojas es la mujer la que pone orden a las cosas, cuando regresa a su lado, desaparecido el obstáculo, la venganza contenida y trabajada largamente se evapora ante la presencia de Florinda, Celedonio Rojas ve una nueva oportunidad de rehacer su vida y lo hace. De ahí el imprevisto final del cuento. De otro lado, si en Pancho Carnero la honra es una máscara, en Celedonio Rojas está signada por sentimientos auténticos.

Sí, sí, yo creo que eso es lo esencial.

Y a propósito de la próxima aparición de "Montacerdos", este cuento servirá para juzgar la otra vertiente de tu narrativa, la citadina, y con ella el problema de la barriada, pero el examen que propones de ella es desde su ángulo más descarnado. Algo así como lo más marginal dentro de la marginalidad. ¿A qué se debe?

Bueno, en primer lugar diré que la marginalidad como tema es una de mis preocupaciones. Y en cuanto a la barriada, soy consciente del siguiente esquema: veo en la barriada en la que viví 16 años (y todavía hoy la frecuento) tres zonas básicas que la confi-

guran. Primero, el lado de los obreros, empleados, amas de casa, colegiales, comerciantes; todos con honestas aspiraciones a mejorar su estrato socio-económico; segundo, el lado del hampa, que ya es marginal con respecto al primero; tercero, el lado de los portadores y los enfermos mentales, radicalmente más marginales con respecto a los dos primeros. Yo me he inclinado a tratar en mi narrativa este último aspecto, como que creo conocerlo bien, desde mi óptica por lo menos. Circunstancia que me facilita hablar desde "dentro" de este espectro marginal.

Creo que es precisamente ésta la característica, no es que esta zona no haya sido tratada en nuestra narrativa, la particularidad está en el punto preciso que revelas y la óptica desde la cual lo haces.

Sí, eso creo.

Bien, ahora hablemos de estructuras. ¿Cómo organizas tus argumentos en el plano de la forma, preparas un esquema al cual llenar o es que va surgiendo en la medida que avanzas en la configuración de las acciones y personajes?

Mira, fundamentalmente, primero, me es necesario tener bien claro el argumento; segundo, adecuar este argumento a un tono emocional necesario para la verosimilitud; teniendo ya estos elementos, materializo entonces la escritura. Ah, eso sí, nunca sé cómo va a empezar mi cuento. Busco sólo que la primera expresión sea sugestiva, que provoque expectativa en la lectura.

Luego, el nivel de acciones empieza a ser lo preponderante. . .

Claro. Sólo que ese inicio es conscientemente gradual en el sentido de los detalles, me gusta ir soltando poco a poco las acciones, los movimientos síquicos, la atmósfera, la intriga, es decir, el proceso argumental —y detrás de ello símbolos, connotaciones más profundas—. Por otro lado, el tratamiento técnico cae por sí solo, exigido inesperadamente por las acciones. Una vez dado básicamente todo esto, procuro que los parlamentos sean los necesarios y precisos, que la intriga vaya resultando fácil y natural, etc. Es decir, voy controlando en la medida de mis posibilidades, mis propias posibilidades.

¿Qué estás trabajando actualmente?

Un cuento que crece y crece, ya va por las setenta páginas; crece y me alegra porque en la medida que lo avanzo pareciera que el cuento avanzara solo, por el momento se llama "Gorilón" y trata con mucha crudeza las consecuencias del hambre en un pueblo joven. Tragedia que es vista a través del drama del personaje "Gorilón", que agoniza con su mal de gigantismo y porque tiene un

balazo en la cabeza —recibido en un encuentro de “Montacerdos” con la policía—; además de que sufre un constante y creciente hambre, que lo hace comer hasta sus propios gusanos y delirar y ver el mundo de otra manera, muy poéticamente. Ve una nube y Gorilón dice: “es una montaña de arroz. Riquísima”. Gorilón, es un cuento que amplía el universo del relato “Montacerdos”, tanto que lo lleva hasta el delirio: Gorilón llega a ver hasta a sus propios remordimientos, hechos “difuntos”, “los difuntos” de sus amigos devorados por él.

Por estos temas está tu veta preferida, pues “Montacerdos” y ahora “Gorilón” lo demuestran.

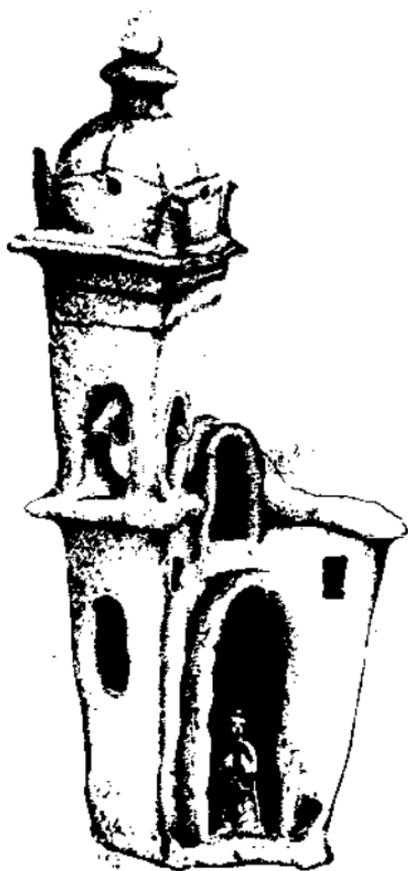
Eso creo. Como que lo he vivido. Gorilón existió, como aún existe el hambre. Gorilón era tan gigante como es el hambre mismo. Sólo que ese niño gigante era bueno. . .

Y de otro lado “Montacerdos”, es casi autobiográfico. Ese cuento refleja perfectamente la antigua emoción de mi niñez. Conviví con sus personajes. Yococo existió, su madre y la pequeña Mariuja fueron de carne y hueso. Fueron considerados locos, Yococo comió, es cierto, caca de perro, y quien se lo dió se llama todavía Pablo. La casa de las palomas todavía está ahí. El “Club de Madres Pobres”, aún está como en los tiempos de Yococo. . .

Se infiere de esto que algunos de tus relatos tienen raíz vivencial. (Y ahora para culminar, entre nos, una cosa curiosa ¿es cierto que algunos de tus amigos de infancia cabalgaron sobre cerdos?)

Más que cierto. También yo fui un montacerdos

NARRACION



LA señorita Rebeca era una voz enronquecida y dura de pasos largos y vestido gris. Mujer de un solo gesto. Su vida transcurría entre la puntualidad impecable de su horario de oficina y una que otra función cinematográfica. También solía ir de vez en cuando a misa. Habitaba un departamento del cuarto piso que arrendara en un edificio que alguna vez tuviera tonos agradables, y que hoy el tiempo había descascarado sus paredes y carcomido el borde de sus gradas. Disponía de tres habitaciones, donde la limpieza y el orden severísimos que había impuesto aumentaban el silencio y la soledad.

La señorita Rebeca celebraba, cada 24 de febrero, la fecha de su cumpleaños. Se festejaba a sí misma sentada frente al espejo del tocador de su dormitorio. La luz anaranjada de la lámpara daba al cuarto la discreta penumbra de las celebraciones íntimas. Ella y su imagen brindaban entre sonrisas sin alegría, hasta dormirse de borrachas.

—Salud, Rebeca.

—Rebeca, salud.

En la seriedad de su rostro moría cualquier afecto que intentara entrar a su corazón. Le bastaba con no querer a nadie y nada le importaba que nadie la quisiera. Más que una mujer, era un clima, una estación del tiempo. Sus compañeros de oficina la sentían como una tarde entoldada, turbia, aplastante. También a veces era una ola sofocante, un viento ardiente de arenal. El traqueteo indetenible de su máquina de escribir alargaba el tiempo. Sin embargo nadie podía acusarla de una maldad concreta. Sólo era eso. Una atmósfera de monotonía. Un pozo seco. Así como no sabía querer, tampoco parecía saber odiar. Simplemente era una distancia. Y, por eso tal vez, resultaba peor.

—Salud, Rebeca.

—Rebeca, salud.

Se paró tambaleante y encendió la música antigua de una grabadora. Se deshizo de algunas ropas y dio varios pasos de baile, con la misma sequedad con la que traqueteaba su máquina de escribir. Trastabilló y sus manos, buscando algún apoyo, sólo encontraron el vacío y abrieron de un golpe numerosas rajaduras en el espejo del tocador. La señorita Rebeca, brazos abiertos, cayó de

vientre y se paró con la brusca rapidez de quien teme ser sorprendido en una postura ridícula. Tendida sobre la cama no pudo evitar, por más que lo intentara, que el sueño le cerrara los ojos. La grabadora siguió cantando hasta quedar en silencio. La señorita Rebeca dormía.

—Feliz cumpleaños... —se dijo al despertar.

El agudo escozor que sintiera sobre una aleta de su nariz la llevó frente al espejo rajado. Aproximó su cara lo más que pudo, para mirarse bien. Apartó con brusquedad los cabellos que le caían sobre el rostro y sus ojos enrojecidos se abrieron con espanto. El escozor era una escama de pescado. Sus uñas la arrancaron y sintió el dolor de una desgarradura. En el lugar de la escama se abrió una llaga sangrante. La señorita Rebeca la cubrió con el dorso de una mano, y fue a sentarse al borde de la cama. El escozor seguía ahí. Creciendo. Alargándose hacia la punta de su nariz. Pensó en la borrachera y en esto no puede ser sino cosas de la borrachera. Pero no pudo evitar que sus uñas volvieran a rasquetear el escozor. Y esta vez ya no fue una sino dos las escamas de pescado que arrancó y se puso a contemplarlas aterrada. Corrió a meterse bajo la ducha. Ni siquiera temperó el agua. La dejó que cayera fría sobre su cuerpo. Y luego otra vez la imagen de su cara y las dos escamas en la aleta de su nariz. Aquel día era su cumpleaños y podía tenderse a descansar sin horario alguno que la interrumpiera. Pero se agolpó en su alma la polvareda de los cristianos miedos de su infancia y, cubriéndose las llagas con un círculo de gasa que aseguró con esparadrapo, trotó apresurada hacia la máquina de escribir de su oficina.

—Feliz cumpleaños.... —la saludaron, sin que nadie se atreviera a preguntarle qué le había sucedido en la nariz.

—Gracias— respondió, y sus dedos empezaron a correr indetenibles sobre las teclas de su máquina.

—¡Qué raro olor!— dijo el del escritorio vecino.

Pues, por instantes, sofocantes oleadas de olor a pescado invadían la oficina. La señorita Rebeca se estremeció al oír aquellas palabras. Y por primera vez la vieron llevarse un pañuelo a la frente: el sudor le brotaba como perlitass de aceite.

—Hay que abrir las ventanas— dijo una voz.

—Al contrario —alegó alguien—. El olor no puede venir sino de la calle...

La señorita Rebeca empezaba a sentir que los puntos de escozor le brotaban también en las rodillas. Tuvo miedo de llevarse las uñas hacia ellas. Luego fue a lo largo de la espalda. Su cara se endurecía aún más por el esfuerzo de evitar que sus manos se le escaparan para aplastar aquellos escozores terribles que la iban inundando. Temblaba temerosa de encontrar nuevas escamas.

—Este olor es insoportable— volvió a quejarse el del escritorio

vecino.

Las horas se estancaban. Por eso, apenas sonó el timbre del fin de la jornada, salieron atropellándose hacia el reloj que, junto a la puerta de calle, controlaba la asistencia.

La señorita Rebeca llegó a su departamento. Frente al espejo se arrancó la venda de la nariz y se aligeró de ropas. Las escamas se habían multiplicado con vertiginosa rapidéz. Primero soltó un llanto. Luego fue un bramido. Sus manos recorrieron su cuerpo en el afán de arrancar las escamas y los escozores. El olor a pescado aumentaba inundándolo todo. Entonces cogió la escobilla de resregar ropa, y con ella se estuvo desescamando debajo del chorro casi hirviendo de la ducha. Sus manos no tenían la velocidad del renacer de las escamas, que desaparecían y reaparecían. La señorita Rebeca ya no pudo diferenciar entre el agua humeante y las lágrimas que se le derramaban de los ojos.

—Es una pesadilla— se repetía extenuada.

Y se dejó arrastrar por los caminos del recuerdo. Tal vez en algún rincón de su vida pudiera encontrar el origen de aquella maldición. Pero todo era desierto, sin novedad alguna. Tal vez aquella fuga de su hogar. Pero de eso hacía ya tanto tiempo que sólo le pareció distinguir, tras una larguísima distancia, las pálidas figuras de una pareja de viejos evangelistas que no la acusaban de nada. Ni siquiera se sintió huérfana después que ellos murieran. Pues ya hacía tiempo que había dejado la casa y ellos jamás le manifestaron queja alguna. ¿Por qué entonces todo esto?

—Es una pesadilla.

Ya con la luz de la madrugada, no supo decirse si había podido dormir siquiera algunos minutos aquella noche. Era domingo. Las grietas del espejo le mostraron, al dejar la cama, un espectro escamado que de ninguna manera podía ser ella. Pero era ella y de esa verdad no podía escapar. Sólo quedaban sus cabellos largos.

Ya no volvió jamás a la oficina, en la cual ni siquiera se convirtió en una ausencia.

Los vecinos del edificio, alarmados por cierto hedor y el encierro tan largo de la señorita Rebeca, llamaron a la policía temiendo alguna desgracia, echaron la puerta. En el departamento no encontraron a nadie. En la tina del baño rebalsando de agua, un pez grande y solitario nadaba de un extremo a otro.

DESPERTO con la luz caliente que le dio en el rostro, tiritando caminó por el cuarto, llegó a la ventana y se recostó. Somnoliento, tuvo la impresión de que aquello sucedía todas las mañanas antes de ir a la oficina. Llovía. Afuera vio el cable y las gotas que avanzaban, uniéndose y cayendo, pensaba en lo sucedido al día anterior, domingo. La ventana sucia apenas dejaba vislumbrar un rezo de cielo ceniza que había cubierto al sol. Sus carnes se endurecieron con el frío, "el día anterior" pensó.

Una fuerte pulmonía —dijo el negro Meléndez— se murió, yo lo vi con mis propios ojos, ¿y quién aguanta este frío?, les digo que lo están velando muchachos.

Los compañeros de oficina acudieron recelosos, Meléndez siempre hacía bromas de Jorge. No andaban del todo errados: Era una broma del negro. Ya al bajar las escaleras del edificio en que vivía Jorge se les fue el mal rato, la angustia. Bromeaban, pero inconscientemente soñaban con desligarse de la imagen de Jorge y deseaban que efectivamente, la muerte hubiera llegado.

El día anterior fue un día magno: al pensar morir se sintió de golpe liberado, hasta trató de reír con las personas que fueron a verlo muerto —ahora de modo más objetivo— pensaba seriamente.

Meléndez siempre bromeaba; desde que entró a la oficina se las había agarrado con él, era como su sombra. "¿Es bueno ser como Meléndez?" pensó. Meléndez era vivo, sobón, pendejo, el más chismoso de la oficina. Pero Iris no era así. "¿Iris?" evocó su rostro, la secretaria de la cual estaba enamorado tenía un rostro hermoso y buenas piernas, coqueteaba con el jefe, para un ascenso quizá, un puestecito para su hermano, o para su primo, "No", él nunca trataría de ser como ellos. Recordaba otras personas, triunfadoras todas, los héroes perfectos que leyó en la escuela, los dioses de las revistas, apretó aún más la frente sobre el vidrio, le dolían los huesos y él hacía por no sentirlos. Una alegría inquieta se esparcía por los rincones de aquella habitación de soltero, cuadrada, horrible, "morir era eso entonces: alegría y liberación". La noche pasada no durmió pensando en su muerte, ahora una obsesión.

Volteó, mirando los objetos que lo rodeaban y con un dejo de fastidio preparó el desayuno. Sentíase malhumorado, perdía su tiempo pensando, echándole la culpa a su padre y a su madre por

su estrechez económica. García, el gordo Llanos, hasta el cojo Marquina festejaban a Meléndez, "me iré del Ministerio" se dijo "estoy harto de esta oficina". La cocina demoraba en encender y eso lo irritó aún más.

Con infinita paciencia acabó prendiéndola y volvió a la ventana, la abrió aspirando el aire húmedo que entraba al cuarto. Allá abajo los autos se dirigían en direcciones diferentes rumbo al trabajo, lentamente las calles tomaban extrañas formas con la aparición de más vehículos circulantes, personas. Asombrosamente el movimiento cobró unidad y reapareció el enorme monstruo que aparentemente dormía por las noches pero al amanecer despertaba con renovada vitalidad.

Un sonido clamoroso le llegó hasta las alturas: ingentes hormigas bullían en torno al cuerpo putrefacto y enorme de la ciudad — se asustó — el clamor crecía espantosamente, sirenas, claxons, ruidos, explosiones; en el vértigo apenas se agarró del marco de la ventana para no caer y en un instante de lucidez la cerró, temblándole las manos, corriéndole un sudor frío por todo el cuerpo.

Con alivio notó que el agua ya hervía. Se sirvió, y después, bebiendo a sorbos, recordó su trabajo anterior en la Nicolini, los chismes de aquellos empleados, la risa del jefe que se le clavaba como uñas a cada carcajada y cómo a causa de sus repetidas faltas lo botaron, "en realidad estaba con unas ganas tremendas de largarme" se justificó sin darle importancia al hecho, pequeño, desagradable, que no tenía mayor significación.

Pero Jorge no lo olvidaba, íntimamente le era desagradable y abyecto, había sido la falta más terrible, la inenarrable, la que no era permitida en ninguna conjetura ni en ningún universo. Terminado el desayuno comenzó a vestirse y puso especial esmero en el peinado y en la raya, todavía pensó que el director se enojaría con su tardanza, sonrió al mirar el reloj. El recuerdo de su trabajo anterior y lo sucedido después lo hizo enrojecer de golpe y se apresuró.

Sintió el calor intenso cuando salía del edificio, al abordar el bus, al mirarse en el espejo del carro, la cara se contraía en una mueca de espanto.

A punto de llorar de rabia, se aunó al coro de empleados que increpaban al chofer para que se apure, Jorge le gritó que si no aceleraba era porque el bus estaba viejo, algunos se preguntaban cómo esos carros, éstos, todos, pasaron la revisión, los empleados llegaban tarde por eso.

Bajó en el paradero, se arregló la corbata y corrió desesperadamente.

— ¡No, por Dios! ¡Haz que no suceda una vez más!

La gente se volteaba para mirarlo: estaba hablando en voz alta, el dolor en su cerebro le animaba, como una tromba pasó por los

corredores, metiéndose en el ascensor, lo apuró mentalmente y una vez abierto corrió como nunca. Cerca al reloj vio a los demás corredores que en orden de llegada marcaban su tarjeta, no se apresuró en marcar la suya, siendo el último.

Un instante después hizo su ingreso a la oficina el director, tranquilamente sereno porque le aguardaba.

—Señor Jorge.

—¿Sí?— las manos temblaron y empezaron a sudar como en la ventana. No lo evitó, no pudo.

—Es la octava vez que llega tarde. ¿Recuerda la advertencia?

—Sí, sí..... sí señor director.

—Ni hablar entonces— el director trató de ser amable— lo siento muchísimo.

Cerró la puerta y volvió a su despacho. Como director de personal que era, tenía que remitir su informe, aunque ya lo tenía preparado desde días antes.

Jorge siguió trabajando hasta media mañana, el calor poblaba la oficina y los empleados discurrían alegremente de escritorio en escritorio, sin sacos, con las corbatas flojas, bromeando como todos los días. Como de costumbre. Nadie se acercó a él. “No es cierto” pensó, “el director es un bromista de primera, es más seguro que me quiere hacer una broma”. Al levantar la vista descubrió el movimiento en torno suyo, la alegría natural, las secretarías chismeban, los hombres leían el periódico y comentaban el fútbol a la vez que atendían al público, todos se daban tiempo para todo, mostraban la cara al público y acá, dentro de la oficina, otra, “como en familia” decía el gordo Llanos, alguien le dijo una broma en voz alta desde el extremo de Informes acerca del velorio falso y él rió de buena gana volviendo a concentrarse en su trabajo, olvidando momentáneamente las palabras del director.

Llevando el expediente a través de muchas puertas, Meléndez, de Secretaría, se introdujo cautamente en la Sección de Jorge. Los empleados vieron al negro caminar de puntillas, acercándose lo más que pudo, hasta casi rozar la oreja del despedido que continuaba tecleando, y con la natural sequedad de su voz se lo dijo:

—Hola “muerto”, mira la hora en que llegas.

Jorge se puso lívido, veía la cara de los demás empleados fijas en él, la media sonrisa, a punto de soltar la carcajada que tenía.

—Mi más sentido pesame primo.

Pero nadie se rió. Jorge, como un ebrio tambaleante, se puso de pie sin entender lo que le decía el negro, y al ver los rostros de los empleados volvió bruscamente a la realidad.

De una gaveta superior extrajo su maletín ante todas las miradas, hizo un vago gesto y salió sin despedirse de nadie.

SABES que dentro de poco lo verás sentado frente al televisor, infallible y puntual, contemplando desde el cómodo sofá de terciopelo, su serie favorita de todas las semanas.

Eso ocurrirá a las nueve y media de la noche y tu deberás mirarlo a través de la ventana que da al jardín, sin hacer otra cosa que esperar a que la trama del episodio termine por absorberlo totalmente. Tal vez intentarás pensar en la herencia, en los viajes a París, o en las joyas que lucirá Janet. O probablemente volverás a escuchar a tu abogado diciendo que la fortuna será compartida por los dos únicos herederos, y que ésta deberá ser entregada cinco meses después de haberse leído el testamento.

Ahora lo ves con las pupilas dilatadas. Tú te diriges a la puerta falsa apoyándote en la sombra que dan las plantas. Sabes que es el día libre de la servidumbre y que su esposa estará jugando la canasta en el Country Club. Son las nueve y cuarenta minutos. Tu estás ya en el patio interior que da al comedor, los compartimientos te resultan conocidos como si tu casa y la de él hubiesen sido levantadas por el mismo arquitecto; hasta ti llega la voz del Teniente Morgan diciendo que el homicida de la urbanización Los Granados, conocía bien las costumbres de la víctima. Sabes que dentro de breves minutos la trama del episodio habrá terminado por ganarlo totalmente. Cuando esto ocurra tú ya estarás en el comedor y hasta ti llegará esta vez, rompiendo el silencio, el ulular de la sirena del carro patrulla; *será* entonces que lo verás enderezarse sobre el sofá y quedarse *espectante* con los ojos fijos en el televisor como *si* estuviese ansioso *por* ver el desenlace. El reloj marcará las nueve y cincuenta; pero él seguirá como hipnotizado, sin darle importancia al tiempo ni a las cosas que lo rodean.

Tú volverás a pensar en la herencia, en París, en los gustos de Janet. Te preguntarás si la coartada saldrá perfecta, si los vecinos atestiguarán que a la misma hora te vieron sentado en el sofá de tu casa, y comprenderás que tienes que estar de regreso antes de que termine el programa. Entonces sentirás el peso de la hipoteca y ese afán de posesión total que empezó hace cuatro meses y que ahora te domina y te arrastra a terminar lo más antes posible.

Ahora lo tienes de espaldas frente a tí, su cabeza hace un blanco perfecto, pero prefieres seguir avanzando, con cautela, hasta ubi-

carte en el límite del comedor y la sala. Todo te es familiar: los cuadros, los muebles y hasta el modelo del televisor. Sabes que está en juego una fortuna y que a esa distancia es imposible fallar. En la pantalla los detectives están rodeando la casa. Ahora empiezas a levantar lentamente la pistola calibre treintidós, mientras el Teniente Morgan ordena detener al homicida. Sientes que un ligero temblor te recorre el cuerpo, pero la idea de irte a París se apodera primero de tu mente, luego de tu brazo y después de tu mano hasta que oprimes el gatillo haciendo que tus disparos coincidan con los que brotan de la televisión. En ese preciso momento tú despertarás sobresaltado, pero ya será demasiado tarde porque el impacto de las balas no te dejará levantarte, y deseando huir de esa realidad alucinante, volverás a doblarte en el sofá, buscando desesperadamente el mismo sueño.





Cochas (Jauja - Huancayo) es hoy el principal centro peruano productor de mates decorados. La calabaza misma no se produce allí; es importada desde la costa norte (Piura-Chiclayo). Los materos de Cochas han incorporado dos tradiciones principales: a) La de Mayocc, un pequeño pueblo huancavelicano muy cerca de Huanta y que fue una gran escuela de mates a principios de este siglo. b) Huancayo, la gran urbe. chola donde el mate fue mucho más popular. Pero además en los últimos tiempos se han desarrollado en Cochas numerosos estilos personales.

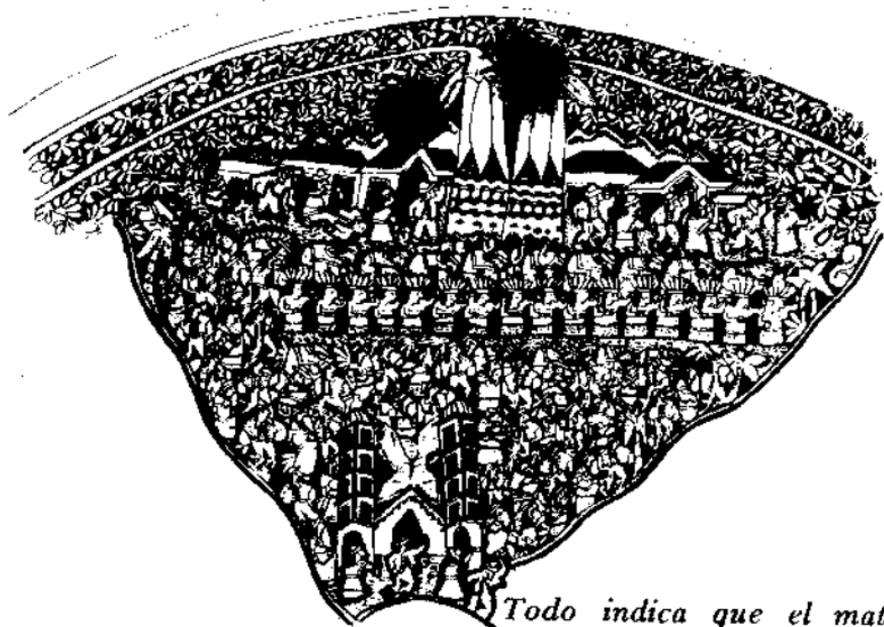


Los dibujos que presentamos ejemplifican dos de ellos. Todos, sin embargo, tienen algunos elementos comunes. En el buril, pirograbados o con las dos técnicas, combinan con frecuencia motivos textiles y florales con escenas cotidianas de tipo rural o urbano. El mate "con su piel lista para el tatuaje" —según la bella definición de José Sabogal— despierta en los artesanos un deseo de utilización máxima, un horror al vacío, todo el cuerpo del mate parece cubierto de hombres, máscaras, flores, ganado, iglesias, cerros, etc.



Pero el mate no es sólo arte; también es negocio; y resulta difícil analizar las relaciones positivas o negativas entre ambos. De un lado el comercio turístico del mate ha determinado una enorme producción en masa. Hay en Cochas en este momento "talleres", en que el "maestro" apenas si trabaja con sus manos mientras que numerosos auxiliares tienen a su cargo diversas fases en la preparación del mate. Pero, al mismo tiempo, los altos precios pagados por algunos mates (10-20,000 soles) han estimulado un desarrollo cualitativo.





Todo indica que el mate peruano en general, pero sobre todo el de Cochabamba, ha ingresado a una fase crítica como resultado de sus vínculos con los mercados urbanos dentro y fuera del país. Es posible que termine siendo un "Kirsh"; pero también es posible que sobrelleve creadoramente esta coyuntura.

*TEORIA
Y
CRITICA*

Sí se quiere llamar la atención sobre una verdad, nada más efectivo que exagerarla. Pero, también, nada más peligroso, porque un buen día surgirá la reacción indispensable que habrá de relegarla con el injusto epíteto de errónea, hasta que se efectúe la difícil operación de revisarla desde un punto de vista objetivo, sin desfigurarla de un lado ni de otro. Tal es lo que ha ocurrido con el estudio de la relación entre la obra y su condicionamiento social, que a cierta altura del siglo pasado llegó a ser considerada clave para comprender la obra artística, para después ser recusada como falla de visión, al punto que tal vez sólo ahora comience a ser propuesta en los términos adecuados. Sería el caso de decir, con aires de paradoja, que recién estamos evaluando mejor el vínculo entre la obra y el ambiente, luego de haber llegado a la conclusión de que el análisis estético precede a consideraciones de otro orden.

Antonio Cândido

crítica y sociología

Versión castellana de Luis Fernando Vidal

De hecho, antes se procuraba mostrar que el valor y el significado de una obra estribaba en su capacidad de manifestar o no cierto aspecto de la realidad, y que este aspecto constituía lo que ella tenía de esencial. Después se llegó a la posición opuesta, procurándose demostrar que la materia de una obra es secundaria, y que su importancia deriva de las operaciones formales puestas en juego, lo cual le confiere una peculiaridad que la torna, de hecho, independiente de cualesquiera condicionamientos, sobre todo sociales, considerados inoperantes como elementos de comprensión.

Hoy sabemos que la integridad de la obra no permite adoptar ninguna de esas visiones disociadas; y que sólo podemos entenderla fundiendo texto y contexto en una interpretación dialécticamente íntegra, en que tanto el viejo punto de vista que explicaba por los factores externos, cuanto el otro, orientado por la convicción de que la estructura es virtualmente independiente, se combinan como estadios necesarios del proceso interpretativo. Sabemos que lo externo (en este caso, lo social) importa, no como causa, ni como significado, pero sí como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución

de la estructura, tornándose, por ello, interno.

Aquí es preciso establecer una distinción de disciplinas, recordando que el tratamiento externo de los factores externos puede ser legítimo cuando se trata de sociología de la literatura, pues ésta no propone la cuestión del valor de la obra, y puede interesarse, justamente, por todo lo que es condicionamiento. Le cabe, indagar la popularidad de un libro, la preferencia estadística por un género, el gusto de las clases, el origen social de los autores, la relación entre las obras y las ideas, la influencia de la organización social, económica y política, etc. Es una disciplina de cuño científico, sin la orientación estética necesariamente asumida por la crítica.

El problema de la crítica es diverso y puede ser ilustrado por una cuestión formulada por Lukács en el inicio de su carrera intelectual, antes de adoptar el marxismo, que, dicho sea de paso, lo llevaría a concentrarse por momentos excesivamente en los aspectos políticos y económicos de la literatura. Discutiendo el teatro moderno, establecía en 1914 la siguiente alternativa: "¿El elemento histórico-social posee, en sí mismo, significado para la estructura de la obra, y en qué medida?" o "sería el elemento sociológico en la forma dramática apenas la posibilidad de realización del valor estético (. . .) mas no determinante de él." (1)

Es éste, en efecto, el núcleo del problema, pues cuando estamos en el terreno de la crítica literaria somos llevados a analizar la intimidad de las obras, y lo que interesa es averiguar qué factores actúan en la organización interna, de manera de constituir una estructura peculiar. Tratando el factor social, procuraríamos determinar si él proporciona apenas materia (ambiente, costumbres, rasgos grupales, ideas), que sirva de vehículo para conducir la corriente creadora (en términos de Lukács, si apenas posibilita la realización del valor estético); o si, además de eso, es el elemento que actúa en la constitución de lo que hay de esencial en la obra en cuanto obra de arte (nuevamente en términos de Lukács: si es el determinante del valor estético). Esto es lo que viene siendo percibido o intuido por varios estudiosos contemporáneos, que, al interesarse por los factores sociales y psíquicos, procuran verlos como agentes de la estructura, no como marco referencial ni como materia registrada por el trabajo creador —lo que permite alinearlos entre los factores estéticos—. El análisis crítico, de hecho, pretende ir más allá, buscando los elementos responsables del aspecto y del significado de la obra, que unificados forman un todo indisoluble, del cual se puede decir, como Fausto del macrocosmos, que todo es encadenamiento en un conjunto, cada cosa vive y actúa sobre la otra:

(1.) Georg Lukács, "Zur Sociologie des modernem Dramas". En: *Schriften zur literatursoziologie*. Neuwied, Hermann Luchterhand Verlag, 1961; p. 262.

... alles sich zum ganzen webt!
Eins in dem andern wirkt und lebt!

Tomemos un ejemplo simple: el de la novela *Senhora*, de José de Alencar. Como todo libro de ese tipo, posee ciertas dimensiones sociales evidentes, cuya indicación forma parte de cualquier estudio, histórico o crítico: referencias a lugares, modas, usos, manifestaciones de actitudes de grupo o de clase; expresión de un concepto de vida, entre burgués y patriarcal. Apuntarlas es tarea de rutina y no basta para definir el carácter sociológico de un estudio.

Pero acontece que, aparte de eso, el propio asunto de la novela reposa sobre condiciones sociales que es preciso comprender y señalar, a fin de penetrar en el significado: trátase de la compra de un marido. Habremos dado un paso adelante si entendemos que esa compra tiene un sentido social simbólico, pues es al mismo tiempo representación y desenmascaramiento de costumbres vigentes en la época, como el casorio por dinero. Se inventa la situación cruda del esposo que se vende bajo contrato, mediante pago estipulado; el novelista desnuda las raíces de la relación, esto es, hace un análisis socialmente radical, reduciendo el acto a su aspecto esencial de compra y venta. Pero, al ver esto, aún no estamos en los niveles más profundos del análisis —lo que sólo acontece cuando este rasgo social constatado es visto en funcionamiento para formar la estructura del libro.

Si, pensando en esto, observamos con atención la composición de *Senhora*, veremos que reposa en una especie de transacción larga y complicada —con momentos de avance y retroceso, diálogos contruidos como presiones y concesiones, un enredo latente de maniobras secretas— en cuyo curso la posición de los cónyuges se va alterando. Vemos que el comportamiento del protagonista expresa, en cada episodio, una obsesión por el acto de compra al que se sometió, y que las relaciones humanas se deterioran por causa de motivos económicos. La heroína, endurecida por el deseo de venganza, posibilitado a su vez por la posesión del dinero, actúa como si fuese agente de un operación de opresión del otro por medio del capital, que lo reduce a cosa poseída. Las propias imágenes del estilo manifiestan la cristalización de la personalidad, tocada por la deshumanización capitalista, hasta que la dialéctica romántica del amor recupere su normalidad convencional. En el conjunto, como en los pormenores de cada parte, los mismos principios estructurales informan la materia.

Relacionando esta verificación con las anteriores, hechas en niveles más simples, constatamos que si el libro está ordenado en torno de ese largo duelo es porque la pugna representa en el plano de la estructura del libro, la transposición del mecanismo de compra y venta. Y, en este caso de relaciones que deberían regirse por una exigencia moral más alta, compra y venta funcionan como verdadera corrupción. Esta, por cierto, no es afirmada abstractamente por el novelista, ni apenas ilustrada con ejemplos, sino más bien sugerida en la propia composición del todo y de las partes, en el modo cómo se organiza la

materia, a fin de darle una cierta expresividad.

Cuando hacemos un análisis de este tipo, podemos decir que tomamos en consideración el elemento social, no exteriormente, por supuesto, sino como referencia que posibilite identificar, en la materia del libro, la expresión de una cierta época o de una sociedad determinada; no como encuadramiento, que permita situarlo históricamente. Más bien lo hacemos como factor de la propia construcción artística, estudiado en el nivel explicativo y no ilustrativo.

En este caso, salimos de los aspectos periféricos de la sociología, o de la historia sociológicamente orientada, para llegar a una interpretación estética que asimila la dimensión social como factor de arte. Cuando se da eso, ocurre la paradoja señalada inicialmente: lo externo se torna interno y la crítica deja de ser sociológica, para replantearse como crítica literaria. El elemento social se trueca, pues, en uno de los muchos que intervienen en la economía del libro, al lado de los psicológicos, religiosos, lingüísticos y otros. En este nivel de análisis, en que la estructura constituye el punto de referencia, las divisiones poco importan, pues, para el crítico, todo se transforma en fermento orgánico del que resultó la diversidad armónica del todo.

Está visto que, según este orden de ideas, la perspectiva sociológica adquiere una validez mayor de la que tenía. En compensación, no puede ser impuesta como criterio único, o lo que es lo mismo, preferencial, ya que la importancia de cada factor depende del caso a ser analizado. Una crítica que se quiera integral dejará de ser unilateralmente sociológica, psicológica o lingüística, para utilizar libremente los elementos capaces de conducir a una interpretación coherente. Pero nada impide que cada crítico resalte el elemento de su preferencia, siempre que lo utilice como componente de la estructuración de la obra. Por nuestra parte, verificamos que lo que la crítica moderna superó no fue la orientación sociológica, siempre posible y legítima, sino más bien el sociologismo crítico, la tendencia compulsiva de explicar todo por medio de los factores sociales.

Cosa similar acaeció, también, en la propia sociología, cuya evolución modificó sus relaciones con la crítica literaria. Sin embargo, los estudiosos están habituados a pensar, en este tópico, siguiendo posiciones establecidas en el siglo XIX, cuando la sociología estaba en la fase de las grandes generalizaciones sistemáticas, que llevaban a concebir un condicionamiento global de la obra, de la personalidad literaria o de los conjuntos de obras por los sistemas sociales, principalmente del ángulo histórico. Mientras tanto, la marcha de la investigación y de la teoría llevó a un sentido más agudo de las relaciones entre rasgo y contexto, permitiendo el enfoque del aspecto estructural y funcional de cada unidad considerada. Esto se dio al mismo tiempo que, en los estudios críticos, el análisis penetraba el rol de las unidades estilísticas, consideradas claves para conocer el sentido del todo; y en ambos casos, con

absoluta predominancia del aspecto sincrónico sobre el diacrónico.

Por lo tanto, hablar hoy del punto de vista sociológico en los estudios literarios debería significar algo bastante diferente de lo que fue hace cincuenta años. Los cambios en los dos campos provocaron ciertamente un reflujo sobre la sociología de la literatura, que si bien tenderá a la investigación concreta (como viene sugerida, por ejemplo, en el libro de Robert Escarpit, *La sociología de la literatura*) dejará de lado las ambiciosas explicaciones causales, de añejo sabor ochocentista. El peligro, tanto en la sociología cuanto en la crítica literaria, está en que la inclinación por el análisis oblitere la verdad básica, esto es, que la procedencia lógica y empírica pertenece al todo, aunque apprehendido por una referencia constante a la función de las partes. Otro peligro es que la preocupación del estudioso por la integridad y la autonomía de la obra exacerbe, más allá de los límites permisible, el juicio de la función interna de los elementos, en detrimento de los aspectos históricos —dimensión esencial para captar el sentido del objeto estudiado.

De cualquier modo, conviene evitar nuevos dogmatismos, recordando siempre que la crítica actual, por más subyugada que esté por los aspectos formales, no puede dispensarse de considerar ni menospreciar disciplinas independientes como la sociología de la literatura y la historia literaria sociológicamente orientada, así como toda la gama de estudios aplicados a la investigación de aspectos sociales de las obras —frecuentemente con finalidad no literaria.

2.

Para fijar ideas y delimitar terrenos, se puede tentar una enumeración de las modalidades más comunes de estudios de tipo sociológico en literatura, informantes de criterios más o menos tradicionales y oscilantes entre la sociología, la historia y la crítica de contenido.

Un primer tipo estaría conformado por trabajos que procuran relacionar el conjunto de una literatura, un período, un género, con las condiciones sociales. Es el método tradicional, esbozado en el siglo XVIII, que halló en Taine a su mayor representante y fue ejercido en el Brasil por Silvio Romero. Su mayor virtud consiste en el esfuerzo de discernir un orden general, un arreglo, que facilite el entendimiento de las secuencias históricas y trace el panorama de las épocas. Su defecto estriba en la dificultad de mostrar efectivamente, en esta escala, la ligazón entre las condiciones sociales y las obras. De ahí, casi siempre, como resultado decepcionante, una composición paralela, en la cual el estudioso, incapaz de vincular los dos órdenes de realidad, enumera los factores, analiza las condiciones políticas, económicas y, en seguida, habla de las obras según sus intuiciones o sus preconceptos hereditarios. Esto es tanto más grave cuanto, para la mayoría de los estudiosos de esta línea, hay entre las

condiciones sociales y las obras un nexo causal de tipo determinista. Es lo que se puede observar apenas en obras de menor alcance intelectual, pero adquiere gran dimensión en trabajos de rigurosa información y buen nivel, como *Drama and society in the age of Johnson*, de L.C. Knights.

Los trabajos de este tipo resultan aún más decepcionantes cuando el estudioso, abandonando la tarea de correlacionar el conjunto de una literatura o un género con la sociedad, proyecta el referido paralelismo a la interpretación de obras y escritores aislados, que sirven de mero pretexto para apuntar aspectos y problemas sociales, cuya exposición no precisaría de esta dudosa mediación —como es el caso del libro de Heltor Ferreira Lima acerca de Castro Alves.

Un segundo tipo podría estar conformado por los estudios que procuran verificar la medida en que las obras reflejan o representan la sociedad, describiendo sus variados aspectos. Es la modalidad más simple y más común, consistente, básicamente, en establecer correlaciones entre los aspectos reales y los que aparecen en el libro. Cuando se habla de crítica sociológica o de sociología de la literatura, se piensa generalmente en esa modalidad, que tiene un arquetipo ilustre en el *La Fontaine et ses fables*, de Taine; un ejemplo de buen nivel es el estudio de W.F. Bruford sobre la fidelidad con que la sociedad rusa del tiempo de Chéjov es representada en sus piezas teatrales y cuentos (*Chekhov and his Russia*).

Si este segundo tipo tiende más a la sociología elemental que a la crítica literaria en sí, el tercero es apenas sociología y mucho más coherente, consistiendo en el estudio de la relación entre la obra y el público —esto es, su destino, su aceptación, la acción recíproca entre ambos—. Ejemplo conocido es el ensayo de Lewin Schücking, en *Handwörterbuch der Soziologie*, de Vierkandt "Sociología del gusto literario", más tarde recogido en volumen y traducido a varios idiomas. A pesar del renombre, el mencionado trabajo no pasa de una indicación de las investigaciones realizadas en este sentido.

Hay otros de tenor menos sistemático, aun cuanto, en compensación, más anclados en los hechos, como *Le public et la vie littéraire á Rome*, de A.M. Guillemin. *Fiction and the reading public*, de Q.D. Leavis, explora la función de la literatura respecto a los lectores. Cuando el autor aborda el problema histórico de la aceptación pública a través del tiempo, surge una variante por lo general menos sociológica y basada primordialmente en los presupuestos tradicionales de la erudición; esto se observa, igualmente, en estudios similares de literatura comparada, como *Byron et le romantisme français*, de Edmond Estève.

Casi exclusivamente dentro de la sociología se sitúa el cuarto tipo, que estudia la posición y la función social del escritor, procurando relacionar su posición con la naturaleza de su producción y ambas con la organización de

la sociedad. En el terreno genérico, tenemos una serie de obras fuera del ámbito literario, como la de Geiger sobre el estatuto y la tarea del intelectual (*Aufgabe und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft*), o las importantes consideraciones de la sociología del conocimiento, en particular de Mannheim. Es ejemplar, en el campo histórico, el espíritu con que Henri Brunschvicg utiliza esta perspectiva para analizar la situación y el papel de los intelectuales en la formación de la sociedad alemana moderna (*La crise de L'état prussien á la fin du XVIII siecle*). En el campo literario, es conocida la monografía de Alexandre Beljame sobre el hombre de letras en la Inglaterra setecentista.

Desdoblamiento del anterior es el quinto tipo, que investiga la función política de las obras y de los autores, en general con objetivo ideológico marcado. En nuestros días, esta tendencia es cultivada por los marxistas —comprendiendo desde las formulaciones primarias de la crítica de partido hasta las observaciones matizadas y no raramente enérgicas de Lukács, en su obra posterior a 1930. En Italia, después de los textos de Gramsci, hay un florecimiento significativo de obras de este tipo, con una libertad poco frecuente en autores de orientación marxista, como es el caso de Galvano della Volpe.

Recordemos, finalmente, un sexto tipo, empeñado en la investigación hipotética de los orígenes, sea de la literatura en general, sea de determinados géneros. Están en esta clave ciertas obras clásicas, como la de Gunmere acerca del génesis de la poesía, la de Bücher sobre la correlación entre trabajo y ritmo poético, o la investigación marxista de Christopher Caudwell referente a la naturaleza y los orígenes de la poesía. Mucho más sólido es el estudio de George Thomson respecto a las raíces sociales de la tragedia griega, también dentro del contexto de las directrices del marxismo (*Aeschylus and Athens*).

Todas estas modalidades y sus numerosas variantes son legítimas y, cuando bien conducidas, fecundas, en la medida en que las tomemos no como crítica, sino más bien como teoría e historia sociológica de la literatura, no como sociología de la literatura. Aunque, bueno es señalarlo, en todas se observa el dislocamiento del interés de la obra en favor de los elementos sociales que forman su materia, hacia las circunstancias del medio que influirán en su elaboración, o, finalmente, en favor de su función en la sociedad.

Ahora, si bien tales aspectos son capitales para el historiador y el sociólogo, pueden ser secundarios —y hasta inútiles para el crítico literario, interesado más bien en interpretar— si no fueren considerados según la función que ejercen en la economía interna de la obra, a la cual pueden haber contribuido de manera tan remota que se tornan innecesarios para esclarecer los casos concretos.

En efecto, todos sabemos que la literatura, como fenómeno de civilización, depende del entrelazamiento de varios factores sociales. Pero, de ahí a concluir si ellos intervienen en las características esenciales de determinada obra, hay un abismo, no siempre traspuesto con felicidad. Del mismo modo,

sabemos que la configuración neuroglandular y las primeras experiencias de la infancia trazan el rumbo de nuestro modo de ser. Pero, ocurrirá necesariamente que la constitución neuroglandular y las experiencias infantiles de un determinado escritor den la clave para entender y evaluar su obra, como recientemente pretendió mostrar J.P. Weber de manera tan excluyente y radical en *La genése de l'oeuvre poétique*? Estos asuntos, fáciles de abordar en el plano especulativo, se convierten en problemas de respuesta difícil cuando entramos al terreno concreto de un autor; aunque ayudan a fijar la noción básica en este terreno, esto es: no se trata de afirmar o negar una dimensión evidente del acto literario, sino más bien de averiguar, desde el mirador específico de la crítica, si ella es decisiva o escasamente aprovechable para entender las obras particulares.

El primer paso (que, a pesar de obvio, debe ser señalado) es tener conciencia de la relación arbitraria y deformante que el trabajo artístico establece con la realidad, inclusive cuando pretende observarla y transponerla rigurosamente, pues la *mimesis* es una forma de *poiesis*. Cuenta el médico Fernandes Figueira, en el libro *Veladuras* (escrito bajo el seudónimo de Alcides Flavio), que su amigo Aluísio Azevedo le consultó durante la composición de *O Homem*, lo concerniente al envenamiento por estricnina; pero que no siguió las indicaciones recibidas. A pesar del escrúpulo informativo del naturalismo, Azevedo desoyó los datos de la ciencia y dio al veneno una acción más rápida y más dramática, porque necesitaba que así fuese, fiel a sus designios narrativos.

Esta libertad, inclusive dentro de la orientación documentalista es la heredad de la fantasía, que algunas veces precisa modificar el orden del mundo justamente para tornarlo más expresivo, de tal manera que el sentimiento de la verdad se constituya en el lector gracias a esta traición metódica. Tal paradoja está en la esencia del trabajo literario y garantiza su eficacia como representación del mundo. Pensar, pues, que basta comparar una obra con la realidad exterior para entenderla, es correr el riesgo de una peligrosa simplificación causal. Pero si nos tomásemos el cuidado de considerar los factores sociales en su papel de conformantes de la estructura —como ya fue expuesto anteriormente— veremos que tanto ellos como los psíquicos son decisivos para el análisis literario, y que pretender definir la integridad estética de la obra con prescindencia de alguno de ellos, es querer, como sólo el barón de Münchhausen consiguió, arrancarse de un atolladero jalándose a sí mismo por los propios cabellos.

3.

En muchos críticos de orientación sociológica se observa ya el esfuerzo por mostrar esa interiorización de los datos de naturaleza social, convertidos en núcleos de elaboración estética. El propio Lukács, cuando no incurre en ciertas limitaciones de sectarismo político, indica de manera convincente que,

por ejemplo *I promessi sposi*, de Manzoni, es una novela histórica porque la construcción literaria expresa una visión coherente de la sociedad descrita (*Der Historische Roman*). De modo más detallado, Arnold Kettle sugiere que la estructura del *Oliver Twist*, de Dickens, es literalmente eficaz y sugestiva, en cuanto el autor desarrolla el contraste entre el egoísmo reflexivo y la inconsciencia de la burguesía, y su contraparte, el mundo convulso del crimen; realidades que se presuponen mutuamente, y entre las cuales se agita el pequeño protagonista. Pero, cuando lo llevan a cobijarse en el seno de la bondad conciliadora del abuelo, que atenúa la amargura de la desigualdad y de las contradicciones sociales, la composición pierde en mordacidad, así como su profunda coherencia, causando el descenso de la calidad que todo lector sensible repara a cierta altura (*The English Novel*, vol. 1). En un caso y otro, tenemos el efecto de una determinada visión de la sociedad, actuando como factor estético y permitiendo entender la economía del libro.

Este problema, amplificado en sentido diverso y perjudicado por cierto lujo especulativo, se ofrece en la obra de Lucien Goldmann, quien ha procurado mostrar cómo la creación, no obstante singular y autónoma, despliega una cierta visión del mundo, que es fenómeno colectivo en la medida en que es elaborado por una clase social, según su punto de vista ideológico. Aunque no considere los problemas de factura (como Kettle), trata de demostrar que la visión peculiar transmitida por la tragedia raciniana se emparenta con la que surge del pensamiento de Pascal, y que ambas derivan, de manera especial y, en cierto modo, independiente, del pesimismo jansenista, por medio del cual un importante sector de la burguesía francesa, desadaptado en la estructura de castas entonces reinante, expresó ideológicamente este desajuste (*Le dieu caché*).

En todos estos casos, el factor social es invocado para explicar la estructura de la obra y su tenor de ideas, proveyendo elementos para determinar su validez o su efecto sobre nosotros. En un plano menos explícito y más sutil, mencionemos la tentativa de Erich Auerbach por aliar los procesos estilísticos con los métodos histórico-sociológicos para investigar los hechos de la literatura (*Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*). Fue a propósito de tentativas semejantes que Otto Maria Carpeaux aludió a un método sintético, al que llamó "estilístico-sociológico", en la introducción a su magnífica *Historia da literatura occidental*. Tal método, cuyo perfeccionamiento será, de hecho, una de las tareas de los estudios literarios en esta segunda mitad del siglo, permitirá llevar el punto de vista sintético hasta la interioridad de la interpretación, desterrando la dicotomía tradicional entre factores externos e internos, que aún hoy sirve para suplir la carencia de criterios adecuados. Probablemente, veamos entonces que los elementos de orden social están filtrados a través de una concepción estética y plasmados al nivel del tejido, con lo cual entenderemos la singularidad y la autonomía de la obra. Y esto será distinto de lo que se observaba en la crítica determinista, contra la cual se rebelaran, justamente, muchos críticos de este siglo, pues ella anulaba

la individualidad de la obra, integrándola en una visión demasiado amplia y genérica de los elementos sociales, como se ve en su ejemplo mayor: el brillante esquematismo de Taine, al estudiar la literatura inglesa.

En el estado aún insatisfactorio en que nos hallamos, la situación es altamente polémica, dada la inseguridad de los puntos de vista. Son por eso comprensibles ciertas exageraciones compensatorias, que van al extremo y afirman que la obra, en lo que tiene de significativo, es un todo que se explica a sí mismo, como un universo cerrado. Este estructuralismo radical, aceptable en uno de los momentos del análisis, es inviable en el trabajo práctico de interpretar, porque desprecia, entre otras cosas, la dimensión histórica, sin la cual el pensamiento contemporáneo no enfrenta de manera adecuada los problemas que lo preocupan.

Sin embargo, a sus diversas modalidades debemos resultados fecundos, como el referido concepto de organicidad de la obra, que, empecé conocido por la crítica anterior, recibió de las corrientes modernas lo que le faltaba: instrumentos de investigación, e, inclusive, terminología adecuada.

Hoy sentimos que, al contrario de lo que puede parecer a primera vista, es justamente esta concepción de la obra como organismo que permite tomar en cuenta y variar el juego de los factores que la condicionan y motivan; pues cuando es interpretado como elemento de estructura, cada factor se torna componente esencial del caso en cuestión, no pudiendo ser contestada ni glorificada a priori su legitimidad. (2).

- (2.) Por haber escogido como punto de referencia la línea que se podría llamar funcional, o estructural, dejo de mencionar otras tentativas de interés, como las que se desprenden de la obra de Kenneth Burke, aplicada al análisis de la literatura como forma de comunicación simbólica, involucrando lo individual y lo social en un proceso dialéctico. Ver su aplicación, al lado de otras sugerencias, en Hugh Dalziel Duncan, *Language and literature in society*, Chicago, Chicago University Press, 1953.

DENTRO de la extensa producción de José María Arguedas, uno de sus cuentos menos difundidos es Yawar (Fiesta), originalmente publicado en la Revista Americana de Buenos Aires, Bs. As., Abril 1937, año XIV, Nro. 156. No ha vuelto a ser impreso por lo que constituye un texto poco menos que inédito para los seguidores de la narrativa arguediana.

La presente publicación se basa en copias fotostáticas de la mencionada revista, y comprende 19 páginas numeradas de (127) - 145. No se ha tomado en cuenta las evidentes erratas de imprenta pero se consigna los casos realmente dudosos. Se adjuntan además algunas notas que facilitarán una mejor aproximación al universo del cuento. Queremos sin embargo aclarar que el cotejo con la novela del mismo nombre y el análisis correspondiente forma parte de un trabajo más amplio en preparación.

Esther Castañeda

José María Arguedas

yawar (fiesta)

EN los pueblos de la sierra las grandes fiestas terminan siempre con una corrida de toros. Cada pueblo tiene su día grande, su fiesta religiosa central; día del patrón o de la patrona del pueblo(2).

- (1) La semejanza con el título de la novela publicada en 1941, indicaría que el cuento sirvió como núcleo generatriz para un posterior desarrollo narrativo. Curiosamente, en la misma fecha, abril de 1937, en que aparece este cuento. En Lima, bajo el título de "El despojo" se publica un capítulo de Yawar Fiesta (novela) en el Nro. 4 de la revista Palabra.
- (2) Desde antiguo, los miembros de una comunidad eligen entre sus divinidades un protector al que en días determinados dedican fiestas muy especiales. El término patrón (a) deriva del sistema de relación de sujeción y dependencia que agobia al campesinado. En el caso de Puquio, el patrón es el Señor de la Ascensión.

Estas fiestas duran generalmente tres o cuatro días; en algunos pueblos hasta una semana. El último día de fiesta es el de la corrida de toros. Las corridas son la mejor manera de festejar un día grande; no hay nada ya que sea más atractivo que una corrida. La gente de los pueblos vecinos, que no va a la procesión, ni la misa solemne, ni los juegos artificiales de las vísperas, no falta jamás el día de la corrida. A pie, a caballo, a burro, de todos modos, la gente de los pueblos vecinos se traslada al pueblo en fiesta, sólo por ver la corrida.

Pero el 28 de julio nadie tenía necesidad de moverse de sus pueblos; ese día aún, en las aldeas más pequeñas, en los solitarios caseríos, se hacía una corrida de toros.

En Puquio, capital de provincia, las corridas se realizaban en la plaza grande del barrio de Pichk'achuri. Las cuatro esquinas se cerraban, la mañana del 28, con barreras de maguey y de eucalipto. En el centro de la plaza se abría un hueco redondo y grande⁽³⁾, para el refugio de los enjalmeros y capeadores. Los toros salían del coso, que durante el resto del año servía de prisión a las reses de los indios, al ganado que había sorprendido haciendo "daño"⁽⁴⁾ en los pastales de los "mistis"⁽⁵⁾.

Los principales veían la corrida desde los balcones de las casas y los indios encaramados sobre las barreras de las esquinas, sentados sobre los muros de un lado de la plaza en el que no había aún ninguna construcción y desde el techo de las casas y de la iglesia del barrio.

Esa vez, como ahora, los varayok' de lo cuatro ayllus del pueblo preparaban la fiesta. Comisiones de indios recorrían las punas en busca de toros bravos y del cóndor para el último toro. Demoraban a veces diez y quince días, averiguando, tomando noticias acerca de los toros más terribles de las punas. Los cuatro barrios entraban en competencia. El barrio que pusiese en la plaza los toros de mayor fiereza, de mejor pinta, ese sería el más k'ari del año, es decir, el más valiente y meritorio.

En las punas, los toros bravos son muy temidos y gozan de una

- (3) Era costumbre en la sierra hacer el refugio de los capeadores en el suelo, al centro o a un costado de la plaza. El agujero reemplazaba a los burladores de la corrida tradicional, no debía ser estrecho porque en ciertos momentos tenía que albergar a varios capeadores. Su altura variaba entre un metro o un metro y veinte centímetros.
- (4) Ingreso de animales a una propiedad ajena sea por descuido del pastor o intencionalmente por pobreza de la tierra.
- (5) Toda persona que no es india que se encuentra en alta posición social y que posee gran poder económico.

gran popularidad. "Dice en Huacabamba hay un toro bravo que vive solo en un monte de k'eñwa (6) y no deja que ningún animal se acerque a su querencia. Brama, dicen, dos o tres veces al día y las quebradas le contestan con respeto". Así hablaban en Lucanas, en San Pedro, de un toro bravo que vivía en punas que están a cuatro y cinco días de camino de estos pueblos. Cuentan leyendas sobre los toros bravos, como de los grandes cerros, de las lagunas y de las piedras. A veces creen que los toros bravos son la personificación de alguna enorme montaña o de algún lago profundo y tranquilo del altiplano. Pero los varayok' de Puquio no respetaban la leyenda de estos toros. A caballo y a pie, con zurriagos y cohetones, penetraban en los montes y quebradas y arrancaban de su querencia a los cornúpetos más salvajes y temibles. En esas correrías algunos caballos eran destripados, y a veces, uno que otro indio. ¡Pero esas muertes eran para el prestigio del barrio, para la gloria de la Capital y de su 28 de julio!

Cada barrio debía entregar al Alcalde tres toros en la tarde del 27. La llegada de los toros levantaba polvareda en los caminos de entrada y producía revuelo y entusiasmo entre la indiada y los muchachos de escuela. Todos los indios corrían a la entrada de sus respectivos barrios. Las comisiones llegaban al pueblo tocando sus grandes cornetas de cuerno y cantando en coro las canciones de la hierra(7). En cuanto los toros ingresaban a la primera calle del barrio, toda la gente gritaba:

— ¡Viva! ¡Viva toro! ¡Viva 28 de julio!

Y entre cohetazos, música y algarabía, los toros entraban a la plaza y eran encerrados después en el coso. Todo el pueblo se reunía allí para examinar detenidamente a los toros bravos. Los indios y los mistis hablaban sobre cuál sería ese año el barrio más K'ari, cuál el toro más feroz, y cuántos morirían o saldrían heridos en la corrida.

La comisión del cóndor estaba formada de dos comuneros por cada barrio. En la madrugada del 26, los ocho salían con dirección a la cordillera, llevando un carnero para el "cebo" de la trampa. Al pie de alguna roca o en algún lugar alto de las montañas, cavaban un hueco redondo y profundo, escondían allí a dos hombres, lo cubrían después con una empalizada que disimulaban con tierra e "ischu" y sobre la empalizada tendían el carnero. Los otros comuneros se escondían entre las rocas o en los montículos de "ischu",

- (6) Arbol un poco más grande que el molle cuya madera se utiliza como leña y para el techado de las casas.
- (7) Canciones acompañadas de toques de cornetas, se cantan en la época de la marca de los animales y vuelven a ser entonadas en vísperas de la corrida. Es tradicional repetir el coro de aja yana toro/aja yana toro...

un poco alejados de la trampa.

El cóndor bajaba por la presa y era cogido de las patas por los hombres escondidos en el hueco. Los seis indios restantes que estaban al acecho corrían de sus escondites en cuanto veían atrapado al cóndor, y todos juntos, le amarraban las alas y las patas.

Ellos también, los comisionados del cóndor, entraban al pueblo haciendo bulla y tocando cornetas. La gente del pueblo se reunía y rodeaba a los condoreros. Y así, en tumulto, llevaban al cóndor hasta el Cabildo de Pichk'achuri, donde era guardado hasta el 28 en la mañana; a esa hora, el cóndor era conducido al coso, para que pudieran verlo todos los que quisieran.

En la noche del 27, el Alcalde entregaba a los varayok' de los cuatro barrios dos o tres arrobas de cañazo, para que los indios celebraran la buena llegada del ganado y del cóndor. Los varayok', sombrero en mano, y llenos de agradecimiento, recibían el regalo y se iban muy contentos.

Con el cañazo empezaba la locura en los ayllus. Los comuneros tragaban el alcohol en jarros, reunidos en la plaza del barrio o en la casa del Regidor. Ya borrachos, juraban que entrarían como k'aris a los toros, que capearían con valor, que arrancarían las divisas con mano firme. Alguien se quitaba el poncho y hacía ademán de capear, otro hacía de toro, y jugaban como niños. Gritaban, lloraban muchos, se abrazaban; y ya tambaleantes, caían en cualquier parte y roncaban hasta el amanecer. A esa hora cargaban los palos a la plaza de Pichk'achuri y amarraban las barreras.

El 28 de julio, a las dos de la tarde, la plaza de Pichk'achuri empezaba a llenarse de gente. De los balcones colgaban mantones de seda y banderas peruanas. Sobre los muros, en el techo de las casas y de la iglesia, sobre las barreras, se acomodaba la indiada, como podía. Los comuneros hablaban en voz alta, y se oía en la plaza un murmullo intenso de voces. Muchos indios silbaban, otros tocaban cornetas; y de rato en rato reventaban dinamitazos en la plaza.

En el coso se reunían los capeadores, los enjalmeros, muchos indios y los varayok'; allí mandaba el Alcalde algunas arrobas de cañazo. Empezando por los varayok', los comuneros tragaban otra vez el veneno de la costa. A las tres, la mayor parte estaban borrachos; corrían hacia el ganado, se mezclaban con la tropa de los toros bravos, y gritaban:

— ¡Dónde estás barroso! ¡Dónde estás callejón! ¡Dónde estás, "k'osni"! ¡Maulas! ¡Pierros de mierda!

Se golpeaban el pecho con ambas manos y con ademán desafiante y altanero. Miraban a los toros con ojos llameantes y enloquecidos.

— ¡Cornea, carago! ¡Si eres k'ari, turucha!

Otros corrían al rincón donde guardaban al cóndor.

— ¡Cundurcha! —le decían.— ¡Quié deces? ¡Vas a picar con ganas, carago! Para eso hemos sudado por agarrarte. ¡Cundurcha! Tú picoteabas a los becerritos. Tú le sacabas el ojo a las crías de nuestras yeguas. ¡Tú, carago! ¡Jajayllas! ¡Jajayllas, caragoó!

Y rabiosos, vengativos, pateaban cobardemente al pobre cóndor maniatado. El ave grande, el rey, sacudía desesperado sus alas aherrojadas, estiraba su cuello amarrado, miraba al indio con ojos desprovistos, y graznaba. El indio reía a carcajadas, echando la cabeza atrás y mostrando los dientes.

— ¡Cundurcha!

Y se iban a cantar desde el muro del coso, a gritar que eran muy k'aris y que entrarían al toro como valientes.

A las tres de la tarde el Alcalde daba la orden de empezar y mandaba al coso la primera enjalma.

Las enjalmas eran cosidas por las hijas de los mistis. A los más habían dos o tres enjalmas para cada corrida. La enjalma era el "cebo" que ponían sobre el lomo del toro para que entraran a capear los indios; era una especie de pequeña manta de seda con bordados y diversos adornos. En las puntas de la enjalma cosían las niñas monedas de una y de media libra de oro, y otras de plata en diversos sitios. Las enjalmas eran muy vistosas y brillantes.

Después de la orden del Alcalde entraban a la plaza los lidiadores de los cuatro barrios; avanzaban en tropa hacia el centro de la plaza y saltaban al hueco, único burladero, único refugio de los capeadores y enjalmeros. Otros indios laceaban al primer toro. Una vez con el lazo en los cuernos, el toro era arrastrado hacia una estaca que había clavada sobre la puerta de salida del coso; allí cosían la enjalma al lomo del toro. Después, cortaban el lazo. Sintiendo libre, el toro corría hacia las barreras, arremetía con furia contra los palos y bramaba. Entonces lanzaban cohetazos a la plaza.

En cada barrio habían indios veteranos como enjalmeros; esos entraban primero. Salían del hueco y avanzaban, poncho en mano, contra el toro. La mayor parte de los enjalmeros tomaban valor porque ya estaban ebrios. Miraban brillar las libras de oro en la punta de la enjalma y los soles de plata sobre la seda. ¡Un año de trabajo en un minuto! ¡Cuatro libras! ¡Cuatro libras nuevecitas, con su escudo a un lado y una linda niña en el otro! ¡Y la seda roja o azul, suave, brillante; mil veces más linda que los toscos trapos que llenaban sus casas!

— ¡Eso es para mí! — le gritaban a su alma los indios.

Y ciegos de entusiasmo entraban, poncho en mano, a desafiar a la fiera, al toro bravo, que quizá llevaba en el corazón el misterio de las lagunas, de los cerros negros y ceñudos, o de las grandes rocas nidos de cóndores y de ankas. Además, el enjalmero veía en los balcones adornados con flores y mantas multicolores a todas las

“niñas” del pueblo, a las de cara blanca, a las de manos delicadas y finas; a todas esas, que estaban tan lejos de ellos como las santas de las iglesias; veían, que todas estaban ahora pendientes de ellos, los “valientes” indios enjalmeros, que tenían los ojos fijos en sus menores movimientos y el corazón lleno de angustia, presintiendo el espectáculo sangriento que verían de un momento a otro. ¡Y los enjalmeros enloquecían de entusiasmo por eso, sus pobres corazones humildes se enardecían!

— ¡Eh, toro maula! ¡Carago! ¡Turucha! ¡Chascha!

Y corrían, agitando sus ponchos, levantando sus brazos, echando ajos, desafiando con miradas de heroísmo al gran toro bravo de los montes de K'eñwa. Daban pena. ¿Pero quién llora por ellos? ¿Quién sentía? ¿Quién protestaba? Sus mujeres, sus madres, hermanas e hijas, enmudecían y los miraban con ojos idiotizados. Eso era de todos los años, desde sabe qué tiempos. Estaban los enjalmeros allí, como están los bueyes en el arado y los burros con la carga sobre la matadura (8). Las “niñas” y los mistis gozaban con el espectáculo. Cuando algún indio salía por encima del lomo de la fiera, patas arriba, muchos mistis reían a carcajadas; otros decían:

— ¡Qué valiente cholo (9)! ¡Eso es bueno!

Otros:

— ¡Cholo bruto, asno!

Y las niñas chillaban de emoción. Los varayok' de los barrios miraban nomás; estaban borrachos, con el alma ciega y torpe, con el corazón encallecido por el alcohol, con los ojos turbios; no comprendían nada; cuando veían a algún comunero barrido por el toro, levantaban su vara, hacían un gesto cualquiera:

— ¡Judido, judido!

Hablaban y se echaban unos a otros el tufo del cañazo a la cara.

— ¡Eh, toro, maula! ¡Chascha!

El enjalmero agitaba el poncho y el toro le embestía con rabia. Algunos enjalmeros sabían hacer el quite y zafaban bien; pero apenas el toro había pasado se lanzaban sobre él, con los dedos crispados, a arrancar la enjalma. El toro embestía a otro indio, y un grupo de comuneros corría tras de la fiera, por la enjalma, por las cuatro libras, por la seda. Y el toro tumbaba indios como quien tumba espantajos. Otros enjalmeros tiraban su poncho sobre la cara del toro en el momento de la embestida, quitaban el cuerpo como po-

(8) Costra dolorosa en el lomo de los animales causada por la excesiva carga y el poco cuidado e higiene.

(9) Dícese del indio civilizado, mestizo de europeo e indio (Dicc. Lengua Española). Se diferencia del indígena por la ocupación y la cultura en que participa, es bilingüe y tiene estudios elementales. En el cuento es utilizado como despectivo.

dían y se lanzaban sobre la enjalma.

Cuando algún comunero lograba arrancar la enjalma, los mistis y las niñas aplaudían, y la gente del ayllu al que pertenecía el enjalmero gritaba de entusiasmo. Después, botaban dos o tres vacas (10) a la plaza, las entropaban con el toro bravo y volvía el ganado al coso.

El enjalmero estrujaba el pedazo de seda entre sus brazos, se frotaba la cara con la enjalma, la miraba varias veces, sin poder convencerse que eso era ya de él. La borrachera se le esfumaba a medias. Arrancaba las cuatro libras de las puntas de la enjalma y corría después hacia la barrera de su barrio, seguido por los otros enjalmeros; subía la barrera y desde lo alto iban echando sobre la cabeza de sus compañeros las monedas de plata que arrancaban de la enjalma. Entonces su cara rebosaba orgullo, una inmensa alegría; serio, con aire de rey, tiraba las monedas a la plaza; su pobre corazón humillado y sencillo se turbaba y latía con violencia. Los otros enjalmeros se topaban en el suelo, buscando los reales, las pesetas.

Lidiaban seis o siete toros. Al último, que debía ser el más grande y fiero, le amarraban el cóndor al lomo.

Ese era el toro de los "valientes", de los capeadores; tenían que entrarle los que habían jurado portarse como k'aris.

—Aquí vamos a ver algo bueno— decían los mistis cuando salía este toro. Y se acomodaban en sus asientos. Las niñas palidecían.

El toro cruzaba la plaza a grandes saltos. Sacudido, hambriento, rabioso; el cóndor clavaba su pico en el lomo de la fiera; aleteaba desesperadamente y graznaba. El toro se enfurecía más y más en cada minuto; se retorció, sacudía desesperado su testa; estiraba su enorme lengua y bufaba como endemoniado. Arremetía contra las barreras, y muchas veces subía al atrio de la capilla y clavaba el asta en las rendijas de la puerta del templo, ante el horror de las niñas y de la indiada.

Los capeadores se acercaban con cuidado a este toro. Salían del hueco de tres en tres, y desde cuarenta o cincuenta metros le gritaban:

—¡Toro, toro! ¡Allk'o!

A ese no le decían chascha, ni le insultaban con desprecio: le respetaban y temían de verdad.

El toro embestía desde muy lejos y los capeadores corrían hacia el burladero; unos sobre otros se aventaban al hueco dejando sus ponchos en cualquier parte. Entonces algún misti o el Alcalde, y hasta los varayok', hacían bocina con las manos y gritaban:

—¡Maulas! ¡Maulas!

(10) Llamamadrina a una de las vacas, que es la que encabeza el retorno o la salida a la plaza.

¿Maulas ellos? ¿Los comuneros de Chaupi, Pichk'achuri, K'yao o K'ollana? ¡Jajayllas! ¡Eso nunca!

— ¡Toro! ¡Toro! ¡Alk'o!

Corrían por sus ponchos. Se paraban en un sitio, tiesos, con el pecho salido y en actitud fiera.

— ¡Quie venga toro!

Y el toro iba, en línea recta, con su cóndor carnicero en el lomo; se lanzaba con furia. El indio capeador ponía en juego su instinto y quitaba el bulto, sabe Dios cómo. Así una, dos, tres veces. Hasta que al fin el toro podía saciar su venganza en el cuerpo de algún valiente capeador. Y entonces barría el polvo de la plaza con el indio; zapateaba de gusto, de alegría, sobre los huesos de su víctima. Y por las venas de los mistis recorría una sensación de tibieza, sus corazones saltaban al calor de un recóndito y obscuro goce.

Del cuerpo de los enjalmeros y los capeadores chorreaba la sangre, como sale el agua de los manantiales, sin que nadie diga nada, sin que nadie se asombre, sin que nadie proteste.

El último toro era entropado con vacas y arreado al coso. Allí lo volvían a lacear y le quitaban el cóndor. El cóndor era llevado en procesión hasta uno de los balcones de la plaza. Todas las niñas del pueblo adornaban con cintas y collares de borlas multicolores al gran rey del cielo andino; en seguida le cortaban las amarras (11). El cóndor levantaba velozmente el vuelo y arrastrando sus cintas se elevaba en el espacio, como un cometa negro y raro. Toda la indiada llenaba la plaza y despedían con gritos y cantos (12) al gran cóndor, dueño de las rocas más altas de las montañas, y le seguían con la mirada, hasta que desaparecía en el azul del cielo o tras el lomo de las cordilleras.

Así eran las corridas de hace algún tiempo.

Pero este año de 193.. ya había en Puquio una plaza de toros.

Los comuneros rabiaron el primer año que la corrida se hizo en esta plaza. El Alcalde y los principales les avisaron que ya no habrían ni enjalmeros, ni cóndor, ni capeadores. Los indios no serían ya nada en las corridas.

¿Y quiénes hicieron la plaza? Los varayok' fueron engañados y rabiaron. Los cuatro ayllus habían trabajado gratuitamente y con un gran entusiasmo en la construcción de esa plaza. A ellos les dijeron que el pueblo necesitaba una plaza de mercado, donde las indias e indios irían a vender sus pequeños productos: carne de chi-

(11) Se denomina kacharpariy pata o (andén de las despedidas) a esta acción de llevar al cóndor para adornarlo y despedirlo. Allí despiden a quien emprende largos viajes.

(12) Estos cantos son los harawis.

vo, de carnero, papas, maíz, quesillo, queso, verduras, flores... En vez de ir a ofrecer sus artículos de casa en casa se sentarían cómodamente frente a un mostrador en un puesto de la plaza del mercado; los compradores irían allí a buscarlos. Además, les dijeron que el pueblo necesitaba para su orgullo y ornamentación y para ponerse al igual de las provincias vecinas, una plaza de mercado. Y el indio de Puquio es alzado, quiere a su pueblo, y no permite que alguien le diga que su llak'ta no sirve, que le falta esto y el otro, que es inferior a otras capitales de provincia. Se encoraginaron. Los cuatro barrios se reunieron en cabildo abierto. Llamaron a sus maestros albañiles, adoberos, carpinteros. Como una colonia de hormigas empezaron a trabajar con furia e hirviendo de entusiasmo.

De repente, entre el barrio de Chaupi y K'ollana, en lo que era antes un solar comunal, apareció un edificio grande, alto, de dos pisos; una gran casa sin techo.

Al atardecer del día en que los comuneros colocaron el último adobe, se reunieron los cornajeros de los cuatro ayllus frente al edificio concluido. Lo miraron con gran ternura, con sumo orgullo.

— ¡Ya está! — dijo el varayok' más viejo.

Eso era de ellos, adobe por adobe, pedazo a pedazo; había salido de sus manos en un abrir y cerrar de ojos. Ahora nadie diría que Puquio, el pueblo de los cuatro ayllus, llak'ta de cinco mil comuneros, no tenían plaza de mercado. Les habían tapado la boca a los murmuradores, al mismo Alcalde, a los mistis habladores y badulaques.

Y se fueron en tropa a la Alcaldía, que está en la plaza principal del pueblo. Los 16 varayok' de los cuatro barrios encabezaron la manifestación. Muy serios, como quienes hacen algo de mucha trascendencia, los varayok' y los indios pasaron las calles, altivamente, sin mirar a los curiosos. Llegaron a la plaza y casi la llenaron. Con sus sombreros redondos y todos iguales, con sus sacos y pantalones del mismo color; parecían un ejército de obreros en huelga. Se colocaron ordenadamente frente a la Alcaldía que ocupa los altos de la cárcel y esperaron que saliera el señor Alcalde. Pero el taita Edil estaba jugando billar con sus amigos; una comisión de tres varayok' fue a buscarlo. Al poco rato llegó el Alcalde acompañado de varios principales; subieron apresuradamente las gradas del edificio y se pararon en el corredor, también con mucha seriedad. Y se vieron, frente a frente, 1,500 indios y diez mistis. Los principales vestían, cada uno, de muy distinta manera; tenían caras muy diversas y sus almas eran casi siempre enemigas unas de otras, porque estaban dominadas por el espíritu del negocio, por la ambición; los indios no: todos llevaban ropa negra de codellate, sus rostros eran iguales en la expresión y en los rasgos

principales; y sus corazones estaban en ese momento orgullosos y alegres.

El varayok' del barrio de K'ollana, Bernabé Sayre, habló por los comuneros:

—Taytay Alcalde: Ya está listo plaza de mercado. Pero dile al "Gobiernos" que no demore la calamina. Seguro va a suceder como con nuestras escuelas, un año ya están listas y "Gobiernos" no manda su maestro.

El Alcalde infló su pecho, se quitó el sombrero y habló en quechua:

—¡No hay como indios puquio, comunkuna! Ustedes son una gran cosa. Puquio es buen pueblo por ustedes nomás. La calamina ya está en Lomas; ustedes, como hombres de valer, irán y lo traerán.

—¡Traeremos calamina, tayta! ¡No hay cuidado!— habló firmemente el varayok'.

—¡Ja caraya, Lomas! ¡Para endios no hay lejos!— afirmó otro varayok' con energía.

—En nombre del pueblo les agradezco a ustedes, comunkuna.

Y el Alcalde se palmeó; los otros nueve mistis también aplaudieron.

—Está bien, taytakuna.

Los indios se dispersaron en la plaza; cada cual se dirigió a su barrio.

Los mistis los vieron irse y hablaron:

—Son buenos estos indios.

—Pero son una amenaza.

—No son humildes como los de otros pueblos y para siempre unidos.

—Hay que fregarse el día que estos indios...

Y se miraron las caras de un modo extraño; como si algo hubiera ocurrido esa tarde entre ellos, los mistis.

Seis meses después de la manifestación los comuneros de los ayllus movilizaron a sus arrieros y reclutaron burros de todas partes.

Cinco arrieros y diez ayudantes partieron una mañana arreando sesenta burros. Iban hasta Lomas, por la calamina. Ni qué decir de los trabajos que pasaron por el camino: la sed, el sol ardiente, la arena pesada en los desiertos de la costa; el cansancio en las cuestas secas y calurosas de las cabezadas... Pero volvieron con la calamina que había regalado el Gobierno para la plaza de mercado de Puquio.

Cuando la gente del pueblo vio bajar a los arrieros la cuesta de Sillanayok', prorrumpió en gritos de alegría. La indiada de los cuatro ayllus se alborotó, como a la llegada de los toros. Con sus varayok' a la cabeza, y por barrios, los puquios fueron a la entrada del

pueblo para recibir a los arrieros. Cada ayllu llevó a sus músicos. Todos los indios hablaban de los arrieros con la más grande satisfacción y con todo orgullo. En la cara de los comuneros se veía reflejado un profundo contento, una sencilla y placentera alegría.

— ¡Puquios somos de trabajo!— decían.

—Puquios tienen fuerza. Los cuatro ayllus, si quieren, pueden llevar un cerro a otro cerro. ¡Ja caraya!

Y en el timbre de sus voces se notaba una ilimitada fe en sí mismos, en su poder de trabajo.

— ¡Placita de mercado! ¡Ahí está! ¡Jajayllas!

Y se burlaban de los que creían que los comuneros son poca cosa, de esos que hablan con desprecio de los indios.

— ¡Endios? ¡Ahí está endios! En tres semanas hacen parar plaza de mercado; en ocho días van a “extranguero” y traen calamina para el techo. ¡Ahí está indios! ¡Jajayllas!

Y sus risas rebosaban también fe en sí mismos, y un oculto y profundo menosprecio por los diez o quince mistis, que necesitan siempre de los cachacos armados para imponerse; que necesitan, a pesar de todo, del trabajo de los indios para negociar, para poder vivir, para todo.

Los 16 varayok' abrazaron a los arrieros. Los músicos de los cuatro ayllus tocaron, cada cual, su marcha de estilo, y entre el ruido de los clarinetes, de las flautas y de los bombos, la indiada avanzó en tumulto hacia la plaza principal.

Y otra vez los comuneros de los cuatro ayllus llenaron la plaza principal del pueblo.

¿Quién podía decir ahora que no eran los comuneros los dueños del pueblo? ¿Quién? Ahí estaban, apretados, desbordándose en la plaza. Alegres, con sus corazones sin mancha, sin oscuras historias, sin remordimientos; libres, sanos y dispuestos a dar todo lo posible por el bien del pueblo. ¡Los indios!

¿Acaso eran dueños del pueblo esos quince mistis de mirada recelosa y asustada, que apoyándose en las barandas de la Municipalidad, contemplaban azorados a la gente del pueblo? Esos más bien parecían recién llegados; recién venidos de un país donde la ambición, el pillaje, el odio, la envidia y la traición, eran dueños de todos los corazones, de todas las conciencias. Ninguno de esos estaba tranquilo y contento, ninguno de ellos estaba sano. Esos no eran los dueños del pueblo, eran como su tumor; eran los genios malos, que necesitaban siempre de los rifles, de la cárcel, para arrancar de los indios lo que su ambición les pedía.

Y otra vez el Alcalde discursó:

—No hay como ustedes, comunkuna...

La techa de la plaza terminó con una fiesta. Los mistis bailaron con sus niñas en los altos y los comuneros se emborracharon en el

suelo, en el primer piso.

El domingo siguiente, el Alcalde llamó por bando a los vendedores, les notificó que ya podían ocupar los puestos de la plaza de mercado. Cobraban cuarenta centavos a la semana por el derecho de vender en la plaza que habían construido los ayllus.

Pero todo eso sólo duró unos meses. En los primeros días de julio, el Alcalde dio orden de adaptar la plaza de mercado en plaza de toros.

El Gobierno había prohibido las corridas sin diestros, y llegó, por no se qué camino, un pobre español traposo que se decía toreoro, y fue contratado.

Botaron a las plaseras, limpiaron la plaza de andamios y mostradores; levantaron un muro de adobes alrededor del patio central, se hicieron plataformas entre ese muro y la pared principal, y allí se construyeron los palcos. Junto a uno de los lados de la plaza mandaron levantar un corral grande para el ganado y abrieron un hueco en la pared para la salida de los toros. Sobre esta pared construyeron una plataforma inclinada y ancha para la Entrada General.

Claro que todo este trabajo lo hicieron los indios, en faena, es decir, gratis, por orden municipal (13). Pero en esta obra los comuneros trabajaron de mala gana, a la fuerza y vigilados por la guardia civil.

¿Qué necesidad había de tumbar los andamios, de malograr esa plaza, donde ya por las mañanas hormigueaba la gente llenando de animación ese lado del pueblo? ¿Ahí no estaba, para toros, la gran plaza de Pichk'achuri, con su coso, con sus casas de balcones para los mistis, y sus paredes anchas donde la indiada se echaba de barriga para ver la corrida?

—Mistis son ampi (locos). Alma de mistis es negra — pensaban los comuneros, mientras sudaban en la faena y destruían lo que habían hecho con tanto cariño, con tanta esperanza. Se miraban unos a otros; manejaban las herramientas con desaliento; descansaban a cada rato, por gusto. ¡No querían!

— ¡Ya, ya, carajo!

Los guardias resondraban con voz mandona.

— ¡Indios cojudos, pesados! ¡Son unos culos!

En la conciencia de los comuneros, estos indultos caían como varrazos sobre carne rajada y sangrante.

— Alma de miste es negra. Rabia cuando no hace llorar a endios — decían en su adentro los varayok'.

Los comunes de los cuatro ayllus se hicieron morder con la ra-

(13) Por ley Nor. 4113 promulgada el 10 de mayo de 1920, se determinaba la colaboración de los pobladores en la construcción y reparación de caminos y obras anexas.

bia, con el odio y el amargo, hasta que terminó la faena.

Por supuesto, como todos los años, las comisiones de los cuatro barrios recorrieron las punas en busca de los toros más bravos. Y hubo siempre borrachera a la vuelta de las comisiones; pero se suprimió el cóndor para el último toro.

El 28 en la mañana aparecieron en las esquinas unos carteles que decían:

HOY.— GRAN CORRIDA DE TOROS EN LA PLAZA DE ACHO DE PUQUIO.— A LAS 3 P.M.

¡NO FALTAR!

PALCOS CON CUATRO ENTRADAS	S/. 5.00
PREFERENCIA	0.80
ENTRADA GENERAL	0.40

Les explicaron a los indios el contenido de estos avisos. Los comuneros se quedaron estupefactos.

—¿Pagar para toros, señor?

—¿Pagar señor? Ayllus de Puquio han levantado plaza.

—¿Endios han sudado para plaza.

¿Y qué diablos les importaba eso a las autoridades?

Las niñas se perfumaron, se pintaron, se pusieron sus trajecitos de colores, y muy prosistas, fueron a la corrida.

A las tres de la tarde, una masa de más de mil indios se estacionó frente a la plaza. Miraban entrar a la gente y quisieron entrar ellos también; pero en la puerta les dijeron con gran desprecio:

—Tu boleto indio. Compra boleto.

¿Boleto? ¿Cómo boleto! ¿Quiénes habían hecho esa plaza? ¿Quiénes hicieron esos adobes, esas puertas? ¿Quiénes trajeron desde el canto del mar esa calamina que tapaba ahora del sol a los mistis? Los varayok' rabiaron; los cuatro ayllus rabiaron. Sus corazones, siempre tranquilos y humildes, saltaron de indignación. Se juntaron todos los indios frente a la plaza y hablaron entre ellos. Y esa indiada se movió, hormigueó. Los varayok' iban de un lado a otro, afanados, inquietos.

¿Quiénes habían traído a los toros? ¿Qué toros iban a jugar en esa plaza? ¿No eran los mismos que ellos habían arrancado desde los montes k'ëñwa, de los pedregales de la puna, con peligro de sus vidas?

Cuatro varayok', uno por barrio, se apartaron de la indiada y avanzaron hacia la puerta de la plaza. Llegaron a la boletería y le dijeron al misti que controlaba las entradas:

—Taytay, que hable Alcalde. Comuneros quieren ver jugar toros que han traído de la puna para 28.

El misti sintió miedo y mandó avisar al Alcalde. El Alcalde salió a uno de los balcones que daban a la calle.

—Taytay —habló un varayok'— Comuneros estamos reunidos

para ver corrida del 28. Comuneros han traído calamina, toros; todo, todo han traído indios de los cuatro ayllus.

El Alcalde contempló esa enorme indiada, reunida allí a 20 metros de los balcones y tuvo que ceder. Ordenó que se dejara libre el paso a la Entrada General.

Entonces los indios invadieron la plaza; entraron atropellándose unos a otros y atracándose en la puerta. Los guardias civiles pretendían organizar la entrada y repartían puntapiés sin resultado alguno.

— ¡Indios de mierda! ¡Animales!

Y como quien se distrae pateaban a los comuneros, en la barriga, en la espalda, en la cara.

— ¡Carajo! ¡Me ha dolido el pie; qué hueso tan duro de indio!

Y los otros guardias reían a carcajadas.

Pero la plaza era pequeña y más de la mitad de los comuneros se quedaron en la calle. Desesperados, casi furiosos, sin saber qué hacer, los que no pudieron entrar, daban vueltas alrededor de la plaza midiendo las paredes con la vista; corriendo de un sitio a otro, como perseguidos.

— ¡Toros, toros! ¡Yo también!

Gritaban. Y sus ojos redondeados por la pena, por la angustia y el inmenso deseo insatisfecho, miraban con una desgarradora tristeza. Daban pena. ¿Pero a quién? Nadie se fijaba en ellos, y los guardias civiles los miraban con burla. Buscaban con afán, con rabia, un sitio, un claro por donde meter los ojos y ver al toro arañando el suelo con las patas delanteras, sacudiendo con furia su cabeza o destripando a algún indio "valiente"; y se tropezaban unos con otros.

— ¡Yo; taytaya! ¡Yo!

Y cuando oyeron los primeros gritos de entusiasmo de la indiada que había logrado entrar en la plaza, no pudieron resistir su emoción y muchos lloraron. ¿Pero quién, pues, sentía pena por ellos? ¿Quién? Nadie los quiere; ningún principal tiene siquiera alguna simpatía por ellos. "Indios bestias"; "indios sucios"; "¡indios carajo!" No saben decir más que eso, en el Sur, en el Centro, en el Norte. Y si alguna vez, ante una gran desgracia, lloran, los principales, sus mujeres, sus hijos que los ve, se ríen, se fastidian, y principalmente gozan. "¡Indios estúpidos!" Y en sus corazones algo se revuelca, se despereza y se harta.

Adentro, en la plaza, el torero español capeaba como podía; atravesando la plaza a carrera, capa en mano; saltando de burladero en burladero; aventurándose, de vez en cuando, a esperar al toro y a hacer un quite ridículo, con la barriga a 1 metro de las astas. Y los mistis se aburrían, extrañaban esas violentas emociones que producían los "valientes" enjalmeros borrachos. Los principales miraban a los indios; algunos señalaban una cara, un sitio, en esa

compacta masa de indios.

—¿Ves? Ese es Atok'sa; un cholo valiente, un brutal enjalmero.

—¿Y ese otro? Es Antonio K'encho, un capeador veinte veces volteado por el toro sin que sus tripas se hayan movido de su sitio.

Por otra parte, ya en la plaza, los varayok' se creyeron gente principal y mandona, como habían sido antes; saltaron al ruedo y

quisieron dejarse ver, como en años pasados, dando órdenes y organizando la salida de los toros. Pero en cuanto bajaron al suelo, los guardias civiles, recién llegados al pueblo, los botaron a punta-piés, a bofetadas.

—Yo varayok' señor— alegaban en voz alta los indios.

—¿Qué varayok' ni qué varayok'! ¡Fuera!

Y les cerraban la boca a puñetazos.

¿Cómo? ¿Allí, delante de los cuatro ayllus, en pleno 28, se estropeaba así a los tayta varayok'? A pesar de todo, nunca se había visto eso en Puquio. El 28, los varayok' siempre fueron bien atendidos, hasta adulados; se les deba cañazo, a tal punto, que ya no podían tragar más de puro borrachos; se les dejaba hacer lo que quisieran: cantar, gritar, hacerse los badulaques. Pero ahora, un misti vestido de soldado, un recién llegado, les daba de patadas, como si nada, como a burros empacones (14).

—¡Nada, nada, señor! ¡Yo varayok'!

—¡Tu piojo; desgraciado!

Los levantaron en peso, y fueron tirándolos sobre los indios como a sacos de papa.

Rabiaron otra vez los varayok'; iban a hacer algo, a mover a su gente; pero el Alcalde llamó al Cabo de la Guardia Civil y le dijo unas palabras al oído. Y soltaron a la plaza un gran toro negro. El toro bramó a pulmón lleno, estirando cuanto podía su lengua blanquizca. Recorrió a saltos la plaza, mirando con ojos brillantes de odio a la multitud. El torero español se escondió en un burladero y no quiso salir.

—¡Para cóndor! ¡Para cóndor! —gritaron los indios.

Entonces el Alcalde ordenó que salieran los capeadores.

—¡Los indios pueden entrar! —gritó el Cabo.

Los guardias civiles que estuvieron ocultos en los burladeros subieron a los palcos.

De mano en mano volaron varias botellas de cañazo.

—¡Para K'encho!-- decían los mistis al ir tirando las botellas. —

¡Para Rojas!

Y se miraban con mucha alegría, con el rostro embotado de satisfacción.

(14) Peruanismo formado con afijos castellanos sobre la raíz quechua páke (Peruanismos.- M. Hildebrandt).

— ¡Ahora sí! — decían — ¡Ahora empieza la fiesta!

Sus corazones saltaban de regocijo. Y como no podían resistir la fuerza de su contento, se palmeaban nerviosamente unos a otros, se sacudían del brazo; se felicitaban.

— ¡Ahora sí!

Y sus venas se hinchaban de sangre. ¡Sangre negra, sangre de gamental maldecido!

Los capeadores tomaron ánimos bebiendo el cañazo a grandes tragos.

— ¡Espérate Allk'o! ¡Allk'o! — le gritaban al toro.

Y como antes, los mistis se acomodaron mejor en sus asientos; sus corazones se hicieron vigilantes al acecho de emociones fuertes. Las niñas se pusieron las manos al pecho, como para ayudar al corazón a resistir la violencia del espectáculo que verían de un momento a otro.

El torero español oía, estupefacto y apenado, el griterío de los indios y movía la cabeza mirando a la fiera.

— ¡Imposible! ¡Imposible! — decía.

¿Imposible? Ahí estaba Toribio K'encho, poncho en mano, cuadrado en un extremo de la plaza, ebrio y heroico, mirando con un gesto de desprecio al toro. El sabía que ése era el toro del cóndor; el gran toro que, quizá en una noche de tempestad, había salido de algún lago profundo de las punas o que era el "ánimo" (15) del Oak'onta, del Chintulla, del Sarasara, de unos de esos taytas ork'os, cubiertos siempre por la nube negra de aguacero.

Pero ahí estaba ese misti blanquito, ese k'ala maricón oculto en el burladero; ahí estaban los cachacos nuevos mirándolo con ojos hambrientos, a él, un endio animal. Su sangre ardió; creció su corazón hasta empujar e hinchar su pecho.

— ¡Eh, turucha! ¡Chascha! — gritó con voz tonante, y agitó su poncho.

Los mistis y las niñas abrieron sus ojos cuanto podían.

El toro se lanzó en línea recta, con las astas en guardia. K'encho hizo el quite y escapó.

— ¡Buena, carajo! — exclamaron los mistis, olvidándose que estaban junto a sus niñas.

— ¡Allk'o! ¡Allk'o! ¡Carago! — siguió gritando K'encho, como enloquecido.

Ahora no había divisas, ni cóndor, ni hueco donde meterse; la plaza era chica. ¡Pero ahí estaban esos cachacos nuevos, pateadores de varayok'; ahí estaban, más cerca que nunca, los ojos desparvoridos de las "niñas" y de los mistichas! ¡Había que hacerles ver a todos de lo que es capaz un comunero puquio, cuando enrabia,

(15) Personificación de los cerros que circundan a un pueblo únicamente con vida nocturna.

cuando se decide!

— ¡Allk'o! ¡Carago!

K'encho no saldría nunca, nunca, de la plaza.

El toro fue acortando más la distancia, y embistió de cerca, sus cuernos rozaron la barriga del indio; y de vuelta, lo levantó de las piernas, como a un muñeco; lo tiró lejos, boca abajo, y corrió sobre él; pero al llegar junto al cuerpo del indio, resopló fuerte por las narices, dio un salto y pasó por encima del cholo. Entonces el español llamó al toro desde el extremo opuesto de la plaza, agitando su capote rojo.

Dos guardias arrastraron a Toribio K'encho. Y en el momento en que lo subían al palco más próximo, un grueso chorro de sangre manchó los zapatos toscos del indio y fue a empozarse en el suelo.

¿Pero a quién le importaba esa sangre? ¿Quién sentía pena por ese cholo rajado de arriba abajo por las astas del toro? Sangre barata, sangre que corre para saciar el malvado goce de otros.

¡Pero más tarde... en fin, más tarde!

Lima 1936.



I. PRESENTACION

Un texto literario es el producto de un proceso jalonado de alternativas. Cada línea evoca una elección que sea de orden lingüístico, de progresión secuencial o de caracterización, reflejará por un lado el estilo y por otro la actitud social del autor. Cada elección por lo tanto no es simplemente formal sino también ideológica. Ya que la literatura, trabajo intelectual basado en un modo personal de expresión se halla indudablemente vinculada a una formación socio-económica, lo que el novelista o poeta transmite será la concepción "afectiva" (para los que temen verse enrolados con la palabra ideología) que tenga de los aspectos políticos, económicos y sociales de su época y de su sociedad.

Al acercarnos a un texto literario, éste es asumido como una estructura cumplida, en donde el sentido y función de cada elemento adquiere cabal dimensión en su relación con ese todo (corpus literario). Sin embargo, previamente existieron bosquejos, apuntes, los llamados borradores de trabajo, muchos de ellos desconocidos

Esther Castañeda

representación e ideología en yawar (fiesta)

debido a una severa autocrítica, a tirajes cortos o a la publicación en revistas que tuvieron poca difusión. Estos llamémosles pre-textos constituyen variantes de una redacción final, su análisis y estudio "... permite verificar punto por punto, las elecciones hechas por el autor..." (1). Si asumimos que la obra íntegra de un autor es un extenso discurso que a manera de entramado constituye un universo, el estudio de una de las tramas del sistema permitirá un más claro y objetivo análisis del autor y de su obra.

Mencionamos esto, porque el presente trabajo se aboca al análisis del cuento Yawar (Fiesta) (2), que es un claro antecedente de

- (1) SEGRE, Cesare. *Crítica bajo control*. Barcelona, Editorial Planeta, 1970, p. 33.
- (2) El cuento fue publicado en *Revista Americana*. Buenos Aires, abril 1937, Año 14. No. 156.

la novela del mismo nombre, un primer proyecto bajo forma de cuento. Ubicado entre Agua (1935) y Yawar Fiesta (1941), Yawar (Fiesta) (1937) no ha interesado mayormente a los estudiosos de la obra arguediana, salvo Antonio Cornejo y William Rowe quienes en Los universos narrativos de J. M. Arguedas y Mito e ideología de la obra de J.M. Arguedas respectivamente, esbozan un ligero análisis del cuento.

Este acercamiento al texto de Arguedas apunta en una primera instancia a la delimitación de la estructura narrativa, la cual será obtenida del ordenamiento de los núcleos narrativos y de las interrelaciones que éstos presentan. Luego se hará el análisis de la representación de Puquio y del horizonte epistemológico del narrador. Nuestro propósito es demostrar que la visión del narrador es producto de una serie de contradicciones no resueltas y de qué manera esta perspectiva se traduce en el nivel formal.

II. ESTRUCTURA NARRATIVA

El cuento se desarrolla en dos momentos, uno más próximo que otro en la memoria del narrador. A nivel de historia, el acontecimiento central: la corrida de toros y sus preparativos, se repite en las dos circunstancias, las que a su vez comprenden varios bloques narrativos.

	Núcleos	Secuencias
I PARTE sin fecha	1. Ubicación	1. Puquio: 2 de julio. 2. Organización de comisiones. 3. Captura de animales.
	2. Preparativos	1. 27 de julio: borrachera general. 2. 28 de julio: Preparativos para la corrida. 3. Enjalmas. Competencias por ellas.
	3. Corrida	1. Corrida central: toro y cóndor. 2. Desenlace de la corrida.
	1. Ubicación	1. Construcción del mercado por los ayllus. 2. Reunión de ayllus y

<p>II PARTE</p> <p>193..</p>	<p>2. Lugar</p> <p>3. Preparativos y corrida central</p> <p>autoridades, agradecimiento de los últimos.</p> <p>1. Techado del mercado por los ayllus.</p> <p>2. Reunión con autoridades. Agradecimiento de estos últimos.</p> <p>1. Transformación del mercado en plaza de toros.</p> <p>2. Implantación de corrida al estilo hispano.</p> <p>3. Afirmación de la corrida tradicional.</p>
------------------------------	--

En la primera parte, la cronología de los acontecimientos es lineal, se desplaza desde el 26 de julio hasta el momento de la corrida, el 28 de julio. Esta secuencialidad no sólo es lógica sino también didáctica, pues quiere facilitar la atención del lector, a quien se le supone ajeno al ámbito rural.

Los primeros párrafos despliegan una exposición que intenta ser objetiva, escueta. Así, el primero comienza con un enunciado que opera sobre todo como introducción: "En los pueblos de la sierra las grandes fiestas terminan siempre con una corrida de toros...". En el segundo se alude en especial a una fecha: "Pero el 28 de julio nadie tenía necesidad de moverse de sus pueblos; ese día, aun en las aldeas más pequeñas, en los solitarios caseríos, se hacía una corrida de toros". En el tercer párrafo se circunscribe el lugar: "En Puquio, capital de Provincia, las corridas se realizaban en la plaza grande del barrio de Pichk'achuri (...) Los toros salían del coso, que durante el resto del año servía de prisión a las reses de los indios...". Para en el siguiente presentar a quienes intervendrán en la fiesta: "Los principales veían la corrida desde los balcones de las casas y los indios encaramados sobre las barreras de las esquinas..." Las demás secuencias siguen el mismo propósito, deteniéndose la descripción, en la captura de los animales (toro y cóndor) y en la alegría de los preparativos.

Las tensiones condensadas en la presencia de dos sectores sociales antagónicos, terratenientes y campesinos, no llegan a concretizarse, ya que no se presenta un conflicto que asuma la función de "detonante". Todo lo contrario, hay una aceptación de las autoridades y de los gamonales en su rol paternalista:

"... el Alcalde entregaba a los varayok' de los cuatro barrios dos o tres arrobas de cañazo, para que los indios celebraran la buena llegada del ganado y del cóndor. Los varayok', sombrero en mano, y llenos de agradecimiento,

recibían el regalo y se iban muy contentos..." p. 129.

Los principales regalaban también las monedas de oro, que representan el pago de un año de trabajo para los comuneros indios, éstas se cosen en las enjalmas y sirven de estímulo en las corridas. Frente al interés de los principales por la diversión que el espectáculo les pueda ofrecer, los indios aparecen aceptando y compartiendo una violencia de la cual son víctimas.

Se nos presenta como hecho central una corrida de toros, ésta es muy diferente a la traída por los españoles, su finalidad y los elementos que la conforman han sido asimilados y transformados. Esta actitud es la que comúnmente asumen los pueblos que ven interferido su modo de vida por fuerzas extrañas. El dominio económico y político de un pueblo sobre otro se traduce en la imposición de formas culturales, el pueblo dominado acepta estratégicamente los símbolos impuestos, sin embargo dota a éstos de otro significado acorde con sus antiguas creencias y con su concepción del mundo. En este caso, el toro, que puede considerarse símbolo de lo extranjero, pierde en gran medida esta característica para rescatar únicamente su ferocidad, que da pie a que se teja alrededor de ellos un halo mítico. A su lado, el cóndor simboliza lo propio de la región, lo autóctono.

El enfrentamiento de los capeadores indios y del toro, aguijoneado por el cóndor atado a su lomo, carece de los esguinces y adornos de la corrida hispana, constituye sobre todo una lucha primitiva pero troncada firmemente a la cultura indígena. Curiosamente, la violencia de este enfrentamiento deviene en una pastoral despedida hacia ambos animales, el toro se le entropa y se le regresa; y al cóndor le colocan adornos entonándose tristes cantos mientras alza vuelo.

La segunda parte del cuento ocurre tiempo más tarde, en un año no precisado "193...", nuevamente en Fiestas Patrias. La oposición mistis/indios continúa, ahora se da un mayor énfasis a la prepotencia de los primeros y a la fuerza y capacidad contenida de los segundos. La fuerza mostrada en la captura de los toros y el cóndor (I parte) se hace más ostensible en el trabajo conjunto de los ayllus, esto se observa en dos instancias: en la construcción en corto tiempo de una plaza de mercado y posteriormente en el transporte de la calamina necesaria para su techado.

Sin embargo, mientras por un lado se muestra la poderosa fuerza de trabajo de los comuneros; por otro, se les hace aparecer como seres a quienes puede manipularse fácilmente. Los trabajos realizados se deben a las argucias de las autoridades, que para conseguir sus fines apelan al orgullo de los puquianos. "Y el indio de Puquio es alzado.. quiere a su pueblo, y no permite que alguien le diga que su llak'ta no sirve, que le falta esto y el otro, que es infe-

nior a otras capitales de provincia". A pesar de la ingenuidad de los comuneros las autoridades se ven forzadas a reconocer su capacidad: "¡No hay como indios puquio, comunkuna! Ustedes son una gran cosa. Puquio es buen pueblo por ustedes nomás".

Las situaciones conflictivas surgen al aplicar las autoridades la orden del gobierno de prohibir la corrida al estilo indio. La destrucción y transformación de la plaza del mercado es el primer ataque al trabajo de la comunidad india. Se espera una crisis que no llega, sin embargo la tensión reaparece al intentar cobrarles la entrada a su propio local, pero tampoco hace crisis ya que las autoridades permiten un ingreso libre y luego desautorizan la corrida con el torero español. No sólo por presión de la masa india, sino porque a ellos particularmente no les agrada, por lo cual restauran la fiesta a la manera tradicional con lo que todo vuelve a su falso equilibrio.

Los cambios desarrollados en el cuento pueden resumirse de la siguiente manera:

Primera Parte	Segunda Parte
-- Plaza de la corrida: unión de dos calles.	-- Plaza a la usanza española: coso circular con graderías.
-- Enjalmadores indios.	-- Torero español.
-- Corridos preliminares: toro con enjalma.	-- Sin enjalma.
-- Corrida central: un cóndor picotea al toro.	-- Sin cóndor.
-- Puquio no tiene mercado.	-- Construcción y techado de mercado.
-- Oposición únicamente: mistis/indios.	-- Presencia de guardias civiles.
-- Mistis paternalistas y arbitrarios.	-- Mistis paternalistas pero con cierto temor y respeto por los comuneros.
-- Indios representados en la alegría de los preparativos.	-- Indios representados en el esfuerzo del trabajo común.

Ausente la descripción minuciosa del medio geográfico, necesaria y común en los relatos indigenistas, Arguedas prefiere acudir a los rasgos anímicos, culturales, para elaborar la imagen de Puquio subrayando la corrida de toros (I Parte) y la fuerza de los comuneros (II Parte) como elementos representativos.

III. PUQUIO

Puquio (3) muestra una sociedad en la que coexisten dos clases

- (3) "Refiere la leyenda que el pueblo de Puquio y la Iglesia tienen su origen en haberse encontrado en un manantial un Niño Jesús, de donde ha tomado el nombre de Puquio".
 RUIZ FOWLER, José. Departamento de Ayacucho. Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1924 p. 303.

con profundas diferencias socio-económicas, en Yawar (Fiesta) éstos son designados en términos raciales: Mistis e indios. Los primeros, propietarios de numerosas tierras conseguidas gracias a sucesivos despojos a las antiguas comunidades indias; los segundos, obligados a ofrecer sus servicios de manera individual o colectiva viviendo en una miserable situación.

La sociedad y los protagonistas de la primera parte del cuento corresponden a una economía, llamémosla natural, en la cual los productos de los ayllus son destinados a su propio autoabastecimiento, si existía algún sobrante, éste era colocado de puerta en puerta en el pueblo. Paralela a la organización de los ayllus se hallan las relaciones de feudalidad que definen al terrateniente ejerciendo un poder absoluto sobre sus tierras y sobre los indios a quienes trata como siervos. Este dominio se refleja alternativamente en la captación de la fuerza de trabajo y en rentas tanto en especies como en rudimentarios productos artesanales. Esta situación no es tensa entre los sectores protagónicos, no existe el menor asomo de rebeldía. El grupo dominado al asumir su rol sin cuestionamiento, perfila y da aún mayor fuerza al grupo dominador. Únicamente el narrador interviene 'indignado' ante la muerte segura de los enjalmeros: "Daban pena. ¿Pero, quién llora por ellos? ¿Quién sentía? ¿Quién protestaba? Sus mujeres, sus madres, hermanas e hijos, enmudecían y los miraban con ojos idiotizados. Eso era de todos los años, desde sabe qué tiempos". Los campesinos son presentados acatando las reglas sociales, homogéneos en su pobreza, la masa india no se llega a sublevar, ni a criticar el poder de los mistis.

Esta situación no permanece estática, pero en una segunda instancia el ordenamiento socio-económico se modifica. Observamos una tendencia a la modernización en Puquio, la construcción de la plaza del mercado indica no sólo que el excedente de producción ha aumentado, sino que Puquio se empieza a integrar a un mercado interno en expansión. Esta modernización del sector rural no es más que el resultado del desarrollo capitalista entrabado continuamente por las aún persistentes relaciones feudales. En Yawar (Fiesta), la corrida de toros es el elemento más característico de esta nueva perspectiva, es decir, la deposición de la corrida tradicional y el proyecto de sustituirla por una a la manera extranjera.

IV. NARRADOR: AMBIGUEDAD Y REPRESENTACION

El narrador de Yawar (Fiesta) asume desde el inicio el rol de guía y aunque en gran parte del mismo mantiene una posición objetiva que quiere ser neutral, ciertas reflexiones y comentarios permiten rastrear la parcialidad del narrador hacia los comuneros in-

dios. Esta simpatía utiliza la antítesis como procedimiento adecuado.

Comuneros

"En la cara de los comuneros se veía reflejado un profundo contento, una sencilla y placentera alegría".

"Del cuerpo de los enjalmeros y capeadores chorreaba la sangre, como sale el agua de los manantiales..."

"¿Quién podía decir ahora que no eran los comuneros los dueños del pueblo?"

Mistis

"...el odio, la envidia y la traición, eran dueños de todos los corazones..."

"Y sus venas se hinchaban de sangre. ¡Sangre negra, sangre de gamonal maldecido!"

"Esos no eran los dueños del pueblo, eran como su tumor, eran los genios malos..."

A pesar de la mencionada preferencia, la función de algunos elementos es ambigua, porque si captamos la existencia de un proyecto de denuncia sobre la dura situación de los comuneros, los elementos que se conjugan para tal fin deberían guardar armonía entre sí, pero esto no se cumple totalmente. Por ejemplo, sabemos que las fiestas en la sierra terminan en una embriaguez general y que esto forma parte de las costumbres populares. Curiosamente, en Yawar (Fiesta) los que abusan de la bebida son tratados negativamente.

"Empezando por los varayok', los comuneros tragaban otra vez el veneno de la costa. A las tres, la mayor parte estaban borrachos; corrían hacia el ganado, se mezclaban con la tropa de los toros bravos y gritaban:

— ¡Dónde estás barroso! ¡Dónde estás callejón! ¡Dónde estás 'k'osñi"! ¡Maulas! ¡Pierros de mierda! (...) Otros corrían al rincón donde guardaban al cóndor (...) Y rabiosos, vengativos, pateaban cobardemente al pobre cóndor maniatado". p. 130.

"salían del hueco, y avanzaban, poncho en mano, contra el toro. La mayor parte de los enjalmeros tomaban valor porque ya estaban ebrios". p. 131.

(subrayados son nuestros)

Señalar que los comuneros enfrentan al toro cuando están borrachos y que únicamente en ese estado se animan a patear al cóndor no es muy halagador para la hombría del comunero indio. Aún más a los varayok' se los presenta torpes y ridículos.

"Los varayok' de los barrios miraban nomás; estaban borrachos, con el alma ciega y torpe, con el corazón encalecido por el alcohol, con los ojos turbios, no comprendían nada; cuando veían a algún comunero barrido por el toro, levantaban su vara, hacían un gesto cualquiera:

— ¡Judido, judido!

Hablaban y se echaban unos a otros el tufo del cañazo a la cara". p. 132 (subrayado es nuestro)

"... ya en la plaza, los varayok' se creyeron gente principal y mandona, como habían sido antes: saltaron al ruedo y quisieron dejarse ver como en años pasados, dando órdenes y organizando la salida de los toros. Pero en cuanto bajaron al suelo, los guardias civiles, recién llegados al pueblo, los botaron a puntapiés, a bofetadas". p. 143.

Arguedas hace que estos representantes populares presenten cierta incapacidad para proteger y defender a los comuneros, dando el efecto de abandono, de una especie de orfandad. Nos preguntamos por qué se deja tan mal parados a los varayok', acaso se les quiere culpar de inercia, de pasividad, de no fomentar una toma de conciencia entre los comuneros, o como afirma Cornejo Polar: "... la intensidad del abatimiento de los indios es absolutamente relativa a la prepotencia y maldad de los señores; es, en el fondo, su mejor expresión. La sola presencia del indio miserable condena irremisiblemente al patrón". (4). Discrepamos de esto último, ciertamente podría pensarse que la presencia de un personaje abatido, cobarde ante la injusticia, indiferente a la rebeldía, supone al causante, al culpable de tal situación, pero no necesariamente la condenación del mismo, creemos que es todo lo contrario, al consignarse un sector temeroso e incapaz la contraparte será un grupo dominador fuerte y violento; o como en Yawar (Fiesta) de un paternalismo adecuado a una implícita orfandad. La figura del torero español también apunta en este sentido, en un primer nivel oficia de contrapunto al capeador indio: "el torero español capeaba como podía, atravesando la plaza a carrera, capa en mano; saltando de burladero en burladero; aventurándose, de vez en cuando, a esperar al toro y a hacer un quite ridículo...". Mientras más cobarde el español más destaca el indio. Pero en la última secuencia al ser cogido de muerte el capeador nadie reacciona, ni hace el intento de ayudarlo, sólo "... el español llamó al toro desde el extremo opuesto de la plaza, agitando su capote rojo" gracias a lo cual se rescata el cuerpo herido. Si consideramos que en la corrida el toro y el torero representan lo extranjero, podremos inferir sin mucho esfuerzo una suerte de paternalismo en el significado último de esta secuencia.

Con respecto a las creencias populares, las alusiones, que son escasas, unen a la referencia propiamente dicha un cierto efecto de incredulidad:

"... en Huancabamba hay un toro bravo, que vive solo

(4) CORNEJO POLAR, Antonio. Los universos narrativos de José María Arguedas. Buenos Aires, Editorial Losada, 1973, p. 49.

en un monte de K'eñwa y no deja que ningún animal se acerque a su querencia. Brama, dicen, dos o tres veces al día y las quebradas le contestan con respeto". Así hablaban en Lucanas, en San Pedro, de un toro bravo que vivía en punas que están a cuatro y cinco días de camino..." p. 128.

"A veces creen que los toros bravos son la personificación de alguna enorme montaña o de algún lago profundo y tranquilo del altiplano". p. 128.

"Y ciegos de entusiasmo entraban, poncho en mano, a desafiar a la fiera, al toro bravo, que quizá llevaba en el corazón el misterio de las lagunas..." p. 131.

(Los subrayados son nuestros)

Las palabras subrayadas tienen la función, a manera de cuña, de separar, de distanciar al narrador de lo que está informando, son los indicadores de una cautela, de aún una no total identificación con las creencias del sector por el cual aboga.

V. CONCLUSIONES

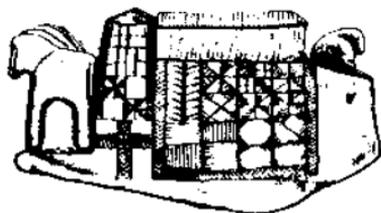
El marcado interés por los comuneros hace que el narrador quiebre una actitud, que desde el inicio intentaba asumir caracteres de objetividad para terminar rechazando la corrida de toros, indignado ante la muerte inútil de los capeadores. Simpatía que recorre los matices de una franca admiración ante la unión y voluntad de los comuneros hasta expresiones abiertamente compasivas con visos de un impotente paternalismo. Sin embargo, ésta se atenúa y por momentos desaparece en el tratamiento contradictorio de algunos elementos (caracterización de los comuneros, de los varayok', el distanciamiento de las creencias populares). Contradicciones no resueltas que apuntan a una ambigüedad de cierta manera explicable al no existir una sola y firme perspectiva frente a Purrador (5). Lo que produce una posición "neutra" que en última instancia no es más que una falta de claridad frente al problema del campesino. Titubeos y ambigüedades corresponden a la ausencia de un enfoque de clase que indudablemente se refleja en el proceso narrativo.

- (5) Encontramos bosquejadas las siguientes perspectivas:
- Incomprensión hacia la corrida de toros, basada en valores culturales, extraños a los de la comunidad.
 - Respeto y afecto hacia la Naturaleza y a los elementos que conforman el universo andino (despedida de animales, especialmente del cóndor).
 - Aunque menos acentuada, la necesidad de un orden y por consiguiente de un sector dominante (mistis) ante la orfandad de los indios.

Creemos que Arguedas fue uno de los pocos escritores que "sintió" a su pueblo y que ese cariño y comprensión hacia los sectores populares fue la base de su narrativa. Pero entendemos también que esa actitud "afectiva" sigue un proceso evolutivo paralelo o no a su quehacer literario, pero que finalmente se traduce en él. En el caso de *Yawar (Fiesta)*, éste se ubica en la primera etapa de su producción, en una época de afirmación y esclarecimiento y habría que valorarlo en consecuencia.

Yawar (Fiesta) constituye una primera variante en relación a la novela, complementar este acercamiento con la lectura y el análisis de las dos ediciones de *Yawar Fiesta* la de 1941 y 1958 permitirá un marco contextual, base para nuevos enfoques sobre la narrativa y la opción ideológica de Arguedas. Este trabajo, en todo caso, quiere contribuir, a partir de la significación que el cuento tiene en el desarrollo de la producción arguediana, a una valoración más completa de la narrativa de este autor.

Lima, mayo de 1980



T.A.R.

RESEÑAS

Díaz Herrera, Jorge: ALFORJA DE CIEGO, prólogo de Washington Delgado, Lima, ediciones Arte/Reda, 1979, 201 pp.

SOBRE la extensión o comprensión, como modalidad narrativa, se ha discutido ampliamente. Nos inclinamos por creer que éste es problema de identificación: algunos creadores hallan su confirmación en el desarrollo y vastedad de la historia. Otros muestran su genio creador en formas comprimidas, en la brevedad y el esbozo preciso de los personajes. Sin ser una regla, la elección caracteriza al temperamento artístico.

Nuestro país, es pródigo en cuentos de cierta extensión, no obstante, el cuento breve, aunque con menos regularidad, tiene en la actualidad singulares exponentes. En las dos últimas décadas se han publicado textos que optan por esta última modalidad, al tiempo que rescatan personajes que casi no presentaban antecedentes en nuestra narrativa: así en el ámbito rural, Monólogo desde las tinieblas, de Antonio Gálvez Ronceros, constituido por historias breves, algunas casi estampas, van configurando y dando razón de un determinado sector de la realidad: el campesino negro de la costa sureña; en el ciudadano, Omar Ames, Luis Fernando Vidal, Raúl Keil, para mencionar algunos, presentan desde la casi disolución de la historia, la visión estabilizada de la anécdota, hasta la inserción de la parábola como elementos de estructuración del relato.

El tinte realista, la brevedad formal, el refinamiento de su instrumental lingüístico, la continua revelación de sectores de la realidad, bajo una óptica de clase, parecen ser las constantes de estos narradores.

Dentro de esta búsqueda y en esta perspectiva habría que ubicar a Alforja de ciego, de Jorge Díaz Herrera. Integrado por 81 cuentos breves, el libro está dispuesto en cinco secciones, cuyos títulos: "LOCURAS Y CORDURA", "DISCRETAS INDISCRETIONES", "ATADOS A DURO BANCO", etc., plantean oposiciones, que encontrarán relaciones con otros aspectos del texto.

Alforja de ciego presenta una sociedad estratificada. Dos polos, donde las acciones de los PRINCIPALES (basados en el dinero, en el status social) subordinan o determinan el destino de los DEMAS: personajes, que no hacen la historia, que construyen en el silencio de sí mismos su propia historia. De la problemática de estos últimos da razón el libro. Para tal representación, el autor se vale de personajes -tipo, los cuales representan un orden social: el oficial sujeto al superior, el empleado público, que depende de un jefe. En una palabra, el mundo oficial y el efecto que su normatividad

causa sobre sus subordinados. Las relaciones que se entretienen entre estos personajes y sus SUPERIORES, en un contexto social determinado; condicionan el comportamiento y el tono general del texto.

Por un lado, la frustración frente a un orden social pre determinado y condicionante, no les permite realizarse a plenitud, optando por adaptarse: "Recordó sus oportunidades perdidas de dibujar en diarios y revistas importantes, sólo por dármele de sobrado y andar con la estupidez de que un artista sólo debe hacer lo que se siente no lo que otros le ordenan, cuando lo que uno debe ser es ser práctico en esta vida de mierda" (p. 46). Y por otro, la inmediata sumisión o adaptación a esta forma de dependencia, haciendo de sus vidas un vivir sin vivir, en un ambiente de rutina que, a fin de cuentas, no es más que otro elemento de este sistema.

La inestabilidad es inherente a esta forma de dependencia, la misma que se refleja en las relaciones de trabajo: basta una broma mal entendida, ante el mal humor del superior para que la inestabilidad se sienta en el plano vital. Este elemento se prolonga, incluso, en el ambiente conyugal, creando insatisfacción, desequilibrio, para terminar imponiéndose sobre los sentimientos auténticos: "y cada quien por su lado buscó discretas compañías para matar el aburrimiento de la soledad que, a pesar del amor que se tenían se les echaba encima". (p. 135).

Los ideales son los grandes ausentes en la vida de estos personajes. Sin intencionalidad clara, no son más que engranajes de la gran rueda, piezas que pueden ser cambiadas cuando empiezan a fallar, o cuando el interés de quienes tienen el poder lo crea conveniente.

La red de relaciones con las que se mueven los protagonistas son opacas, carente de emociones, producto de un mundo cercado. Todo esto se imbrica en un orden social más amplio: el sistema capitalista imperante. El espacio concreto, en el cual transcurren las acciones es la ciudad, la misma que, con la precisión de sus relojes, funciona como ente de despersonalización de los personajes que pueblan el libro.

El itinerario vital de los protagonistas se inicia con la conciencia de su propia impotencia, forjada en el sentimiento de rechazo del mundo en que viven. Intentan compensar esta limitación con un despliegue de imaginación, la misma que ayudará a configurar un sector de vida particular. El arribismo, la utopía, la duda, el escepticismo, son sus manifestaciones; siendo estos precisamente, la generalidad de los temas que transitan el mundo representado.

Un personaje que ejemplifica lo anterior, nos lo da el cuento "Biografía inútil", donde la protagonista recién toma conciencia de sus condicionamientos en la senectud: "Y en el fondo de su alma tuvo el tenue presentimiento que el peligro del que le hablaban había sido una invención, y no siguió pensando más así, por-

que a nadie podían haberle engañado toda su vida, y además de qué le valdría descubrir ahora las cosas para las cuales su cuerpo ya no servía (p. 157).

Así, pues, el tiempo, a lo largo del libro, se repite sin modificar el destino de los protagonistas. La historia se desenvuelve en forma cíclica, todos los proyectos se evaporan en este ordenamiento inflexible: "Y Ulises se sintió volver al día en que hicieron la promesa y tuvo la sensación de que empezaba de nuevo, como quien vuelve a trepar la misma cuesta". (p. 166).

La actitud del narrador no es de ruptura de este orden. Es más bien de autocomplacencia, de identificación afectiva con los protagonistas: ya de amargura, de remordimiento, aunque predomina la actitud irónica: son estos elementos justamente los que rompen este orden de uniformidad, de acartonamiento del mundo oficial. Por lo demás creemos que el autor ha querido representar un orden social y su funcionalidad en un contexto determinado. De ser así su objetivo lo ha cumplido a cabalidad.

Un rasgo importante del arte narrativo de Díaz Herrera, es la precisión y el nivel de síntesis que conjuga con la parquedad del lenguaje coloquial. Los ambientes se crean con pocos trazos y los personajes se configuran en la acción. La descripción queda relegada. El plano de la narración es el que da fluidez al relato, dinamismo que contrasta con el lento accionar de los personajes. El ambiente físico funciona como termómetro de los protagonistas.

Si bien es cierto el libro, no plantea una salida para los personajes, en este orden social que asfixia y socava sus aspiraciones, uno de sus valores radica, según creemos, en la imagen convincente del mundo representado. Por oposición observamos que las acciones que encarnan los protagonistas están teñidas de individualidad, son aisladas, propias de un sistema social determinado. Frente a este orden de cosas la unión y acción conjuntas, serían las armas correspondientes para dar el primer paso hacia la liberación.

A. Américo Mudarra Montoya.

Martos, Marco: CARPE DIEM, Lima, Ediciones Harauí, 1979, sn/p.

CON un nombre y un lugar propios en la poesía peruana contemporánea, con una obra poética cuya calidad y validez nadie discute, con una voz propia forjada desde su primer libro Casa Nuestra (Lima, 1965) pasando por el excelente Cuaderno de Que-

jas y Contentamientos (Lima, 1969) y su penúltima colección *Donde no se ama* (Lima, 1974), Marco Martos (Piura, 1942) entrega ahora *Carpe Diem*, conjunto de poemas que enriquece y vigoriza el panorama de su poesía.

Conformado por 12 poemas, algunos de los cuales ya habían sido publicados en los Suplementos Dominicales de *La Prensa* y *El Comercio* y en la *Revista Harauí*, en *Carpe Diem*, Martos revela una línea que se había manifestado débilmente en sus anteriores poemarios y que en los últimos años se ha desarrollado con mayor nitidez, línea contradictoria con la propuesta poética enunciada en *Cuadernos...*: "busquemos lo maravilloso / dando vueltas alrededor de lo concreto", propuesta que, creemos necesario precisar, no se plasmó con eficacia en dicho libro ni en *Donde no se ama*.

En *Carpe Diem*, donde lamentamos la ausencia del bello poema "Casti Connubi" (*La Imagen. Suplemento de La Prensa*, 19 de septiembre de 1976; p. 19), los 12 poemas confluyen alrededor de un núcleo temático central: la experiencia amorosa, ya sea sexual o cotidiana, en cuanto sentimiento o elemento constituyente del vivir, en cualquier caso tomado en su carácter transitorio, a veces fugaz e instantáneo. Así pues, una característica básica del libro es la intención de capturar estos momentos y las etapas que se atraviesan para alcanzarlos, hacerlos tangibles, perennizarlos mediante la poesía, como se manifiesta de manera explícita en el poema 'Carpe Diem', último del libro: "este instante es irrepetible / Recuérdalo y escríbelo..."

La restricción del espacio de la realidad que se poetiza, para centrarlo en la experiencia amorosa particular cuyas características sociales e ideológicas son de un inocultable cuño pequeño-burgués, significa al mismo tiempo, el estrechamiento del radio de lectores del libro, no por la variación radical en el eje temático respecto de las obras anteriores de Martos, sino porque para construirse como poesía, a partir de la base social que hemos señalado, precisa de elementos culturales y formas poéticas manejados por un limitado número de personas.

Pero el desarrollo de la contradicción en el interior de la poesía de Martos, contradicción que podría ilustrarse esquemáticamente con la antinomia (a partir del referente) experiencia social / experiencia individual, no es, creemos, mecánico: si bien el poeta vuelve los ojos sobre sí mismo para poetizar la experiencia individual, no desaparece el ánimo de interrogar, evaluar, criticar dicha experiencia y en esta labor, va poniendo al descubierto, a través de un juego sutil de referencias más connotativas que denotativas, las limitaciones y vicios de clase de la pequeña burguesía urbana. Este es, pensamos, el punto fundamental de engarce, en cuanto actitud frente a la realidad, entre *Carpe Diem* y los anteriores libros de Martos, quien, por lo demás, no renuncia aquí al humor cáustico

ni a la fina ironía presentes en su anterior producción, ni a la incorporación de expresiones arcaizantes como una de las características secundarias de su poesía.

Es claro que el desplazamiento temático que significa *Carpe Diem*, atendiendo al conjunto de la poesía de Marco Martos, suponía privilegiar ciertas formas de expresión poética no tan visibles en sus libros anteriores: el ritmo entrecortado, que permite el desencadenamiento armónico de los versos a fin de transmitir con mayor eficacia una experiencia concreta de la misma índole, en el caso del amor sexual y sus preludios, como se puede apreciar con gran claridad en 'Varona y Varón' y 'Lámpara'. Al mismo tiempo se observa a un Martos completamente seguro en el dominio de sus recursos expresivos, de esa voz personal que comenzara a labrar desde Casa Nuestra. Para señalar un caso, el prosaísmo preciosista, elemento particular en lo poética de Martos, es desarrollado y enriquecido notablemente en poemas como 'Primera Versión' y 'Natural Mind'.

En suma, creemos que el universo de la poesía de Martos se ha ampliado con *Carpe Diem*, que su temple poético permanece invariable y que, en definitiva, continuará trabajando por plasmar la alternativa que nos propone en su poema 'Sobre el pescado', publicado en la revista *Puka*, Lima, agosto de 1978, No. 3, p. 16: "hagamos de la palabra / cierto testimonio / para los días que vienen".

Jorge Luis Roncal

Santiváñez Vivanco, Róger: ANTES DE LA MUERTE, Lima, Cuadernos del Hipocampo, 1979, 53 pp.

ANTES de la muerte, es el primer conjunto de poemas que Róger Santiváñez publica. Se trata de un grupo orgánico dividido en cinco partes, cada una de las cuales tiene su propia unidad temática. Procederíamos correctamente si damos una descripción del libro enunciando cuáles son los temas y cómo es la organización sistemática de cada parte del libro, pero nosotros hemos preferido destacar lo que, a nuestro parecer, son algunos de sus hilos significativos más importantes.

I
La fatalidad de un saber excluyente es afirmada al comienzo del libro. "No sabemos sino hablar" manifiesta el sujeto. La forma negativa en que es presentada la afirmación subraya la ausencia de todo otro saber que no sea el de hablar. El sujeto sólo habla: del

cuerpo solamente hace uso de la boca, con la cual produce sentidos en un fluir (encadenamiento) vicioso, incesante. No tiene otra práctica. Es una prosecución sin límites, pero demarcada dentro de un tiempo próximo al fin de la vida. El hablar reiterativo es una fatalidad dentro de otra, la de la muerte, que significa la anulación de toda producción, indetenible e infinita en su realidad y potencia.

II

La fatalidad excluyente e infinita del hablar que define la práctica del sujeto y la fatalidad finita del vivir para morir, son sentidos que se proponen en primera instancia: un estado de soledad conatural al sujeto, en un sentido que se propone a lo largo de todo el libro. De este estado surge la perspectiva en que se formulan los otros sentidos. Por eso hay que señalar doblemente que la soledad, no se presenta como una situación de exclusión o marginal externa, sino como una situación de naturaleza interna, subjetiva. No como algo concerniente a la falta de compañía, sino a un estado vivido desde dentro del sujeto. Tampoco aparece como hecho doloroso o deprimente, de manera única; contando con esos componentes, es experimentada con placer. La soledad es también un gozo. Desde esta perspectiva, que reúne lo contrario en una síntesis, el libro visto en un conjunto se organiza combinando explícitamente estados divergentes de euforia y fatiga, luminosidad y oscuridad, amor y odio, etc.

III

El aspecto central del libro trata de la percepción del sujeto de la degradación del mundo social y natural en el que se desenvuelve. Los poemas que desarrollan esta temática se presentan como crónicas y testimonios, sin escapar al lenguaje poético, del existir individual y social actual. Por su carácter de crónica los poemas son referidos a espacios reales reconocibles y a un tiempo histórico identificable, vinculados a la biografía del autor. Así podemos desprender de los poemas un relato que se organiza entre los espacios geográficos de Lima y de Piura; de la capital del departamento del mismo nombre y de su costa calurosa, formada por extensos desiertos salpicados por bosquecillos de algarrobos y pueblitos por los que el tiempo no transcurre. El tiempo histórico que se desprende es aquél que comprende, principalmente, el período reciente en el que se verifican los cambios sociales que marcan el paso en nuestro país de la semifeudalidad al predominio capitalista. Dentro de este marco referencial el relato nos remite a la niñez del sujeto, que es vista desde la perspectiva del presente. La época de la niñez corresponde a un espacio, el de Piura, definido por un orden que le es familiar y conocido al sujeto, así como por la presencia paterna que da protección y seguridad. Piura es entonces una ciu-

dad pequeña y provinciana. En un poema se la describe así:

“Y el lugar duraba lo que una vuelta de bicicleta
Sus plazuelas solitarias deshojando tamarindos
viejos algarobos que sólo conocían las iguanas
barrios impecables y pequeños, familias enteras
tomando el fresco a la puerta de la calle” (p; 19)

El presente aparece, por su parte, definido con rasgos opuestos a los del pasado, con el que se confronta. Se define por un orden donde prima lo desconocido y ajeno al sujeto. El mundo familiar de la niñez ha dejado el lugar a un universo distante y extraño, que ya no es más el terreno de la seguridad y en cierto modo el de la estabilidad. El espacio del nuevo habitar del sujeto es el de Lima, caótica y extraña, y el de Piura, el querido terruño, pero poblado de signos y símbolos, personajes y situaciones que han producido una invasión destructora del universo amado del sujeto; signos, personajes y hechos que son, llamémoslo así, la cohorte del capitalismo moderno avasallador.

Ahora bien, el orden pasado, sin embargo, no se presenta como totalmente aniquilado, aún subsiste algo de aquél en la atmósfera de los pequeños pueblos que mantienen un rostro de familiaridad. De la misma forma, existe el espacio natural del desierto, que constituye un universo en el cual la acción humana no ha intervenido de modo negativo, que conserva un ordenamiento salvaje al cual se califica de puro y que trasunta un espíritu humano pasional y vital. Así se dice del desierto:

“... das tu odio y tu amor al mismo tiempo
apasionadamente, con mirada de fanático”. (p. 47)

Por otra parte, de manera más o menos equivalente a la oposición entre el pasado social idealizado y el presente social degradado, la naturaleza pura del desierto se halla confrontada con la naturaleza degradada del desierto, efectuada por el capitalismo. Léase lo que sigue al respecto:

“Desierto
que no han malogrado los ejecutivos
quienes parcelan tu costa —que era
más libre que un hombre entregado a los ensueños—”
(p. 48)

párrafo en el que se aprecia, en la superficie del texto, con suma claridad, la formulación del contraste entre el desierto incólume y libre de la costa dañada, malograda por la intervención del capitalismo, que al fragmentarla destruye su libertad primitiva.

IV

Ciertamente no hemos tratado, ni mucho menos, todos los aspectos del libro. Hemos intentado dar cuenta de lo que según el trayecto de nuestra lectura más nos llamó la atención. Sin embar-

go, no podemos dejar de mencionar que al lado de lo ya señalado, tiene un lugar importante en el libro de Róger Santiviáñez la manifestación de un sujeto en actitud de lucha. Sujeto contradictorio, confuso, pero, con todo ello, en posición de combate.

Santiago López Maguiña.

Medina Sánchez, Bethoven: NECESARIO SILENCIO PARA QUE LAS HOJAS CONVERSEN, Cuadernos trimestrales de poesía. Trujillo, No. 56 - 57, Abr - May. 1980, s/p.

CONOCIDO a partir de sus textos publicados en el diario *Satélite* de Trujillo, y en particular por su poema *Testimonio para Ulises en una barca de papel* (1977), poema de vasto aliento que le ubicaba como una posibilidad en el nuevo quehacer literario de esta parte del Perú. Nacido en 1960, Trujillo, hoy estudiante universitario —paradójicamente estudia ingeniería— y animador del Grupo Literario “Raíz Cúbica” de Cajamarca, anteriormente lo había sido con el mismo fervor en el “Nuevo Amanecer” (Trujillo), núcleos éstos que se han quedado en el gesto, cuando no en el movimiento. Pero es a partir de 1979, con la publicación de la primera sistematización de poesía norteña última *Labios Abiertos* —independiente de las limitaciones de la misma— que se coloca entre los productores más definidos de la literatura en nuestro medio.

Como todos los escritores jóvenes, Bethoven Medina Sánchez ha pasado por este largo aprendizaje, duro hacer conciencia de las formas pasadas, de asimilarlas, negarlas o proyectarlas. Su aprendizaje no es imitación barata y mecánica, sino un serio trabajo que le lleva a ese sólido proceso de asimilación. Aprendizaje que hoy se ve plasmado en una voz propia, en un lenguaje que le es suyo, en su manera particular de reflejar el referente. El autor acaba de editar su primer libro *Necesario silencio para que las hojas conversen*, poemario que por el tratamiento del tema, por los contenidos emitidos y por la objetivización de la forma, se ubica entre las nuevas voces de los escritores de nuestra patria. En *Necesario silencio...* se observa cómo ha sido ese proceso de asimilación, fundamentalmente de autores de “vanguardia”; de Carlos Oquendo de Amat repasará esa frescura que asumen las imágenes “ingenuas”: “lloro en tu interior/ con manos celofán/ acomodas tus cabellos tu carne cae” o “mi corazón haciéndose largo/ como este verso cilíndrico tallo”; y de Vallejo ese tono dolido que se percibe en *Trilce*: “estuve bien sin tener cuerpo”; y de autores de la década del 70 de

quienes no rescata su prosaísmo pero sí la utilización del versículo; y es en Juan Cristóbal en quien realiza su mayor aprendizaje, singularmente en la limpieza poética de los textos. Asimilación, manejo, que adquirirá su estado particular en su modalidad individualizada (versolibrismo, trabajo especial de los poemas) por lo pronto.

El reciente poemario de Medina nos permite observar que el tratamiento del lenguaje se abastece a sí mismo, no hay intención de captar el lenguaje cotidiano, pero sí realizarlo en su forma precisa, en tanto lengua —en todo caso se ponen de manifiesto algunos términos citadinos: celofán, bibiri, etc.—; este lenguaje está a tono con el tratamiento del tema que se expone alrededor de todo el texto, la Muerte y la Vida, la Muerte y la Protesta. De allí, que en todo el poemario se desarrollan dos normas que permiten asir el efecto poético alcanzado. Estas dos normas son las del enfrentamiento de la *realidad ausente*: “He visitado tu ciudad/ todos se guardan respeto”, con la *realidad presente*: “cuando la tormenta es una mano sangrante que se alza/ en todo los burgueses brindan”, para constituirlos en unidad de contrarios, para enfrentar el pasado, lo ido, con el presente, lo por venir; esto es la Muerte y la Vida.

Este mecanismo se verá asistido por dos tonos lingüísticos para asumir la contradicción muerte-vida. Bajo el mecanismo de la remembranza, tristeza y ternura, se trata el pasado. “Habitas la casa/ el tacto de los días/ abrazándolo todo/ a mi tren/ cuando niño/ jugué/ y tú cosías camisas-muchos golpes”, imágenes plásticas que captan la madre ausente, muerta. El otro tono, el otro mecanismo, se desarrolla a partir de un desahucio con la realidad vigente, con la adjetivación fuerte, la ironía y el sentido de unidad que practicamos los que estamos *abajo*: “En este terremoto cuando los precios suben y ojos caen” o “cuando el país es un caballo herido —que corre-cae-corre—/ la espuma raspa en mi lengua la esperanza de los sin nada” o esta otra figura “y nosotros los navegantes/ bajo tormenta y las velas rasgadas por osos ya acorralados/ insistimos en comer una manzana atados las manos/ obreros-campesinos/ y todos quienes comprendan que su sangre es parte de ríos”. La referida unidad de contrarios (*realidad ausente / realidad presente*) la encontramos en algunas imágenes del tipo que señalamos a continuación: “embriágame de tu ausencia/ enfureciéndome cuando nos raptan el trigo y cerezos”.

Finalmente, podemos inducir que la proyección de la contradicción *realidad ausente vs. realidad presente* transita en muerte - recuerdo y realidad - enfrentamiento y que concluye en la dualidad de muerte-vida, imponiéndose la Vida. La Muerte, en particular la muerte de la Madre, como todo hecho humano, es sensible al poeta, que lo capta alrededor de todos los poemas incluidos en *Necesario silencio para que las hojas conversen* y la Muerte no es más que un gesto de la Vida; siendo así que el tema de la Muerte

se convierte en pretexto, en motivo, exigiéndose su contraste la Vida, y la Vida —la realidad vigente— la capta el poeta para diferenciarla, protestarla y testimoniarla (diremos también, cambiarla). De allí que la muerte se convierte en un excelente testimonio de parte en favor de la Vida y en contra de la vida concreta, esto es, la muerte protestada ante una vida contra la que protestamos.

Gonzalo Espino

ascensión a la noche

poesía

orlando germán

LLUVIA

cuentos del tío lino andrés zevallos

el relámpago

Fue que el Tío Lino llegó a Cosiete, noche oscura ya. Por el camino vino topeteándose a cada paso con los relámpagos. La Tía Chuspe se quedó en el pueblo y en la cocina no había ni rescoldo pa prender la mecha, tender la cama y acomodar el cuarto, que estaba negro, retinto ¿quiago?, dijo, pensó, y ahí mismo: ¡Ajá!, abrió la puerta de par en par, se puso detrás a esperar y cuando entró la luz del relámpago ¡das! lo cerró con fuerza pa que no salga. Ahí quedó alumbrando hasta que el Tío arregló todo y cuando ya quiso meterse a su cama, abrió la puerta y ¡das! salió la luz.

LLUVIA

COLABORADORES

GUILLERMO ALTAMIRANO — Huancayo (Junín), 1956, Estudia Literatura en San Marcos.

JOSE MARIA ARGUEDAS — Andahuaylas (Apurímac), 1911—1969, importante narrador que nos muestra a través de toda su obra la evolución de un verdadero escritor identificado con una realidad nacional.

JORGE BACACORZO — Arequipa, 1926, ha publicado los poemarios: *Pan y rebeliones*, *Azul antiguo* y *Las eras de junio*, es miembro del Grupo Intelectual Primero de Mayo.

ANTONIO CANDIDO — Brasil, 1918. Organizó y dirigió el Instituto de Estudios de Lenguaje de la Universidad Estatal de Campinas (1976-1978). Ha publicado: *Introducción al método crítico de Sibio Romero* (1945), *Formación de la literatura brasileña* (1959), *Tesis y antítesis* (1964), *Literatura y sociedad* (1965) y *Escritos varios* (1970).

ESTHER CASTAÑEDA — Lima, 1947, profesora de Literatura en San Marcos, se graduó de Bachiller en Literaturas Hispánicas con una tesis sobre *Duque de Diez Canseco*.

ANTONIO CISNEROS — Lima, 1942. Profesor en San Marcos, ganador del Premio Casa de las Américas (poesía 1968), dirige *El caballo rojo* suplemento dominical de *El Diario* de Marka.

ANTONIO CORNEJO POLAR — Lima, 1936, profesor de Literatura en San Marcos, dirige la Revista de crítica literaria latinoamericana.

JORGE DIAZ HERRERA — Cajamarca, 1941, poeta y narrador, ha publicado el libro de cuentos: *Alforja de ciego* (1979).

PEDRO ESCRIBANO — Acarí (Arequipa), 1957, estudia Literatura en San Marcos.

GONZALO ESPINO — Roma (La Libertad), 1956, estudia Literatura en San Marcos.

ANGEL GAVIDIA — La Libertad, 1953, egresado de la Facultad de Medicina de San Marcos.

MANUEL IBÁÑEZ ROSSAZA — Trujillo (La Libertad), 1940, ganador del premio Poeta joven del Perú (1966), ha publicado varios poemarios, el último: *Silencio uno* (1979), profesor de la Universidad de Cajamarca.

CRONWELL JARA — Tuñalí (Piura), 1951, egresado de Literatura de San Marcos, en 1979 compartió el premio José María Arguedas (cuento) con Armando Robles Godoy.

SANTIAGO LOPEZ MAGUIÑA — Huaraz (Ancash), 1950, profesor de Literatura en San Marcos, colabora con la Revista de crítica literaria latinoamericana.

PABLO MACERA — Huacho (Lima), 1929, historiador, profesor san-marquino, fundador del Seminario de Historia Rural Andina.

AMERICO MUDARRA — Poroto (Trujillo), estudia Literatura en San Marcos.

CARMEN OLLE — Lima, 1947, egresada de la Facultad de Educación de San Marcos. Cuadernos del Hipocampo editará su poemario: *Noches de Adrenalina*.

LUIS HERNAN RAMIREZ — Iquitos (Loreto), profesor en el programa de Lingüística, ha publicado: *Poemas de soledad y sombra* (1958) y *Sobre el dorso de la noche* (1965).

JORGE LUIS RONCAL — Lima, 1955, estudia Literatura en San Marcos, con su poemario *Discurso de las intenciones puras* (1977), obtuvo el premio José María Arguedas (1976).

CARLOS SANCHEZ VEGA - Cartavio (La Libertad), 1944, ha publicado el poemario *La fuerza de los días* (1976).

LUIS FERNANDO VIDAL - Lima, 1943, profesor de Literatura en San Marcos, dirige la serie de poesía Cuadernos del Hipocampo, ha publicado *Al pie de la letra, reflexiones acerca de la enseñanza de la literatura* (1979).

RAFAEL YAMASATO - 1945, ganador del premio José María Arguedas (poesía, 1973), murió en la Casa de Salud de Santo Domingo de los Colorados, Ecuador.

INKARRI

*Revista del Centro Federado de Letras
U.N.M.S.M.*

Director: Alvaro Montaña

- *Historia y sociedad*: Mariátegui (hablan: Alberto Flores Galindo - Wilfredo Kapsoli - Pablo Macera).
- *Actualidad Política y Económica*; Murrugara - Julio López Más.
- *Testimonio*. Carta inédita de Jorge Basadre.
- *Movimiento estudiantil*: Historia de la F.U.S.M. relación de sus presidentes.
- *Entrevistas* - Alejandro Choque - Enrique Jacoby.



La Apacheta 245
Urb. Maranga
Lima 32
Perú

Revista de literatura
responsables
Oscar Limache Ruiz
Sandro Chiri

la casa de cartón