

8/9



KARLA GUZMÁN ALES GUTIÉRREZ STASTNY
LORRI LA LIMACHE CERNA BUENO

LLUVIA Año III Lima, Agosto 1981 Nº 8 – 9

Directores

Américo Mudarra Montoya
Esteban Quiroz Cisneros

Comité de redacción

José Serna Ponce, Oscar Limache, Edgar Alvarez, Jesús Díaz,
Pedro Escribano, Inés Salas T., Jaime Chihuán, Enrique
Meléndez.

Colaboradores

Miguel Gutiérrez, Antonio González Montes, Raúl Bueno,
Mario Razzeto, Francisco Stastny, Antonio Cisneros.

Correspondencia y canje

Jirón Huanta Nº 601–14, Lima–1 Perú
Jirón Trujillo Nº 574–F, Lima–25 Perú

Carátula Dibujo de Vicente Mendoza del libro **Formas Andinas** por Pablo
Macera (inédito)

Viñetas y caricatura. Hans Freddy Gutiérrez

Fotos interiores Archivo del Museo de Arte e Historia de la Universidad de
San Marcos, Artesanía "Huamanqqa"

Mario Razzeto	<i>Don Joaquín: la larga marcha del hombre andino</i>	4
		POESIA
Oscar Limache	<i>patio de letras</i>	7
José Cerna Bazán	<i>Escenas</i>	9
Enrique Verástegui	<i>Podría echarte contra el pasto</i>	16
Raúl Bueno	<i>Lección de anatomía</i>	18
Mariela Junco	<i>Poema</i>	22
Carlos Sánchez Vega	<i>Una historia especial</i>	23
Carlos Donayre V.	<i>Poemas</i>	24
Román Obregón	<i>Para escribir un poema</i>	25
Jorge Wilson Izquierdo	<i>Poema</i>	26
Rolando Cárdenas	<i>Estancias acerca del poeta de la muerte</i> <i>George Trakl</i>	27
Alan Brownjohn	<i>Dos poemas a la manera de Prevert</i> (traducción de A. Cisneros)	29
		ENTREVISTA
Américo Mudarra	<i>Roberto Reyes: hacia una narrativa popular</i>	31
		NARRACION
Zein Zorrilla	<i>Los cilindros de ron</i>	38
Siu Kam Wen	<i>La vigilia</i>	48
Walter Ventosilla	<i>El forastero</i>	57
		ARTE POPULAR
Francisco Stastny	<i>Transformación y expectativas: la apertura del mercado urbano</i>	63
		CRITICA
Antonio González M.	<i>"Monólogo desde las tinieblas": relato popular y universo cultural negro</i>	73
Miguel Gutiérrez	<i>Fundamentos históricos y sociales de la expresión literaria peruana I</i>	86
		RESEÑAS
Fernando Moreno	<i>Crónica de una muerte anunciada</i> (Gabriel García Márquez)	114
Edgard Alvarez	<i>La lira de Nerón</i> (Alfonso La Torre)	117
Jesús Díaz	<i>Montacerdos</i> (Cronwell Jara)	119
Mariela Dreyfus	<i>Oficio de sobreviviente</i> (Abelardo Sánchez León)	121
Pedro Escribano	<i>Violencia de sol</i> (Enrique Sánchez Hernani)	123

Toda identificación supone un acto de conocimiento. El Perú es un país en busca de su identificación. Las ideas libertarias, democráticas, en definitiva, socialistas, inscritas en su historia, prefijan dicha acción por realizarse. Son antecedentes, bases, para ese conocimiento del Perú, que pretendemos alcanzar.

En el campo de la cultura, y en especial en el de la literatura que es el que nos compete, las manifestaciones de la no-identificación se expresan a través de las poses estridentes del diletantismo intelectual, de la frivolidad ideológica, que en un afán meramente formalista por presentarse no provinciana, desconoce su tradición e historia y aplaude cualquier baratija conceptual con que pretende deslumbrarnos la metrópoli. Esto, de paso, les ha permitido practicar las simbiosis más escandalosas, los sincretismos más aberrantes.

Aparece, pues, como necesaria la tarea de definir la condición, las características propias de nuestra cultura, de nuestro proceso literario, sin practicar el diversionismo de ideas y sin proponer, desde luego, el autoencierro en vulgares nacionalismos o la prescindencia de lo realmente novedoso, vivificador, alentador para este esfuerzo de conocernos. Sin embargo, a la vez, urge recalcar, que un verdadero conocimiento, no puede confundirse con la demagogia o el cliché, al que suelen recurrirse, las más de las veces, para ocultar gruesas ignorancias.

Entendemos la literatura peruana como parte de una cultura integrante de una situación de dependencia (como afirma Benedetti); pero que ratifica su desarrollo e integridad en la lucha por superar tal condición. Nuestra literatura es, a la vez que expresión cultural, una manera evidente de conocimiento de la realidad, que necesitamos precisar en sus logros y fracasos.

Ajenos a toda pretensión de dogmatizar, pero afirmados en su validez, adherimos el criterio de cultura como hecho fundamentalmente determinado por su contexto social, por su base económico-social. A este principio obedecen nuestras inquietudes, nuestros propósitos. La búsqueda de una coherencia en nuestro esfuerzo por conocer el Perú se sustenta en esta razón.



DON JOAQUIN: LA LARGA MARCHA DEL HOMBRE ANDINO

Mario Razzeto.

1.

Cuando algunos escandalizados pintores limeños —o alimeñados— lanzaron declaraciones de protesta en 1975 al enterarse de que el premio nacional de cultura, en artes plásticas, de ese año, había sido concedido a un artista ayacuchano, Joaquín López Antay, el desaprensivo lector de las páginas culturales de los diarios ha debido descubrir, con cierta curiosidad, cuánto desconoce de sus propios valores.

Primer problema: distancias entre *arte* y artesanías. Segundo: ¿estratificación social es igual a estratificación de nivel artístico? Tercero: las "autoridades" se equivocan y/o manipulan. Cuarto: reminiscencias de paternalismo.

Estas notas intentan aclarar en algo esa situación y poner de relieve la excelencia del trabajo artístico de Joaquín López Antay, quien acaba de morir en su Huamanga natal.

2.

La última década ha implicado, entre otras exploraciones y alcances, una re-visión del mundo andino. Pero, en esta ocasión, los científicos sociales peruanos no se han ceñido a los viejos patrones indigenistas, en cierto modo reivindicadores pero ineludiblemente paternalistas, para dirigirse al análisis de la estructura de la sociedad andina y al examen atento de las relaciones de su mundo.

Nunca como en esta década se ha observado las manifestaciones andinas como expresiones de un *continuum* cultural, afectado por la imposición de valores diferentes. En el seno de ese enorme ámbito, el hombre andino ha sobrevivido, demostrando (nos) una extraordinaria resistencia. Como otras poblaciones del Tercer Mundo, permanece vivo debido a su densidad histórica.

Pero, esa sociedad andina ha sabido asumir, internalizar y consumir los valores de Occidente (que son nuestros), produciendo una realidad que ya no es la misma sino que proyecta una dimensión cultural nueva, compleja y rica, que ha cesado de ser tributaria superficial de la primitiva metrópoli española y que hoy define los rasgos más acentuados de nuestra identidad de nación.

3.

Joaquín López Antay es heredero de una antigua tradición hispánica y andina. Muchos se sorprenderán al saber que el trabajo que identificó a este hombre —el *sanmarkos*— no es más que el producto de la evolución de una primitiva capilla de santero medieval europeo, transformada ahora en un objeto ritualizado en la ceremonia de marcación del ganado vacuno u ovino de la sierra central del Perú.

¿Cómo pudo efectuarse ese tránsito? Quienes estudian el arte andino saben que, antes de la llegada de los españoles al territorio americano, las diversas culturas que poblaban el ámbito andino habían mostrado la excelencia del trabajo artístico que, como en muchos momentos de la historia de diversos países —inclusive España— no era el producto *estético*, de consumo meramente *estético*, sino que estaba integrado a la vida ritualizada, contaminado con la marca de la religión y de la magia. Los celebrados mantos de Paracas, por ejemplo, son objetos del ritual funerario. Otro: jamás un mochica o un chimú atesoró "piezas artísticas" ajenas a una ritualidad vigente. Otro: los hombres prehispánicos no construyeron nada parecido al museo moderno. Así, pues, el arte que observamos contemporáneamente se inscribe en otra dimensión, convertido en una mercancía valorizada de acuerdo a diversos fenómenos, pero desprendido de la vida misma, manteniendo una vida aparte del hombre, sujeto a leyes de oferta y demanda.

Don Joaquín trabajó —pudo trabajar todavía— en el ámbito de la ritualidad. Y el objeto producido —el *sanmarkos*— no tuvo otra finalidad que funcionar como una *illa* (un protector mágico, propiciatorio), relacionada con el ganado. Esto explica los elementos que integran su *corpus*. Como se sabe, el *sanmarkos* tiene la forma de una caja, con dos puertas. El interior está dividido en dos pisos: el primero (el superior) muestra a un grupo de santos católicos (San Marcos, San Antonio, San Juan Bautista, Santa Lucía o Santa Inés) en actitud frontal. Debajo de ellos, en una dimensión ostensiblemente menor, se observan figuras que identifican animales silvestres, paseantes, pastores, campesinos. En el segundo piso, un grupo central representa una *Pasión*: se ve un patrón (de ganado), un abigeo al que azotan, a una mujer que llora. Delante de ellos, una mesa de ofrendas —similar a la que se utiliza en la ceremonia de marcación del ganado— en donde se ha colocado coca, cigarrillos, *trago*, queso. Además, diversos animales domésticos, viandantes, campesinos conforman una *reunión*. En el techo de este piso se advierte la figura de un cóndor, representación del *wamaní*, el espíritu tutelar de los cerros.

Pero esta descripción no puede transcribir la gracia, el color, la integridad del canon utilizado y, mucho menos, la delicadeza con que trabajó don Joaquín. Las figuras son modeladas con una mezcla de papa, yeso y cola y son trabajadas, algunas de ellas, con moldes. Pero eso tendría que verlo el lector, observarlo directamente, sin intermediación.

El objeto es utilizado, además, en los rituales del curanderismo, en donde siempre preside una mesa ceremonial, al centro de una habitación en donde el oficiante (curandero) invocará el espíritu de los cerros.

Naturalmente, quienes practican la religión católica, por ejemplo, creen ortodoxamente que estas son manifestaciones contaminadas de esencia pagana sin advertir que allí, como en muchas culturas, se está produciendo un fenómeno singular: la integración social. Si el hombre andino pudo crear (o recrear) estos mecanismos es porque se vio precisado a hacerlo, *necesariamente*, debido a la imposición cultural europea. Gracias a fenómenos como éste ha podido evidenciar su fuerza y el signo de una cultura viva.

4.

Pero esto no lo sabían —no tendrían por qué saberlo— quienes objetaron el premio concedido a don Joaquín. La mentalidad colonial (colonizada) del hombre urbano en los países del Tercer Mundo celebra el producto artístico escolarizado, el sujeto a la norma europea, de un modo exclusivista y excluyente. Esa mentalidad no nace sino de la ignorancia de la cultura que pugna a sus espaldas en busca de un espacio perdido y obliterado. Y, sin embargo, el hombre urbano acoge fascinado la utilería del arte de masas, ese producto de nuestro tiempo, la "cultura enlatada"—, la copia irreverente de modelos que funcionan en otros ámbitos con plena vigencia. Y a veces desconoce que el toro de Pucará o la iglesita de Quinua no son sino *illas* que, al ingresar en el mercado urbano, degradadas en formas y materiales diferentes, se han descontextualizado para convertirse en la imaginería gratuita con que adorna su mesa de trabajo o el rincón amable de su casa.

Desconocer esto en nuestro país, en esta época, es desconocer valores fundamentales de nuestra identidad. Pero, cuidado, no se entienda aquí exceso ni estrechez de criterio. El arte europeo ha evolucionado y nos ha nutrido. Constituimos un país mestizo y debemos a Europa nuestros propios nombres y todas las instituciones con que regimos nuestra vida. Pero, ¿y el mundo andino? ¿Es que sólo constituye el decorado de este territorio, en donde muchos pueden pasear sin poder *entender* a una gruesa parte de la población?

La actitud de los pintores de Lima en 1975 no es sólo un gesto de irritación y desprecio. Es un signo de la ignorancia de *todos* los valores que integran nuestra cultura.

5.

Lo importante es que ya se ha ganado un enorme terreno. Desafortunadamente, el proceso social y económico que se opera en nuestro país va inhibiendo la existencia de ciertos procesos —o alterándolos— en donde el arte andino funciona legítimamente. Por eso será necesario estudiar la rica tradición artística en la que el hombre andino sigue creando, aportando su orden y su visión al intrincado proceso de nuestra cultura. Habrá todavía quienes quieran hacerlo desaparecer, en aras de lo moderno, de la adecuación a la tecnología. Estoy seguro de que todavía tenemos tiempo. Todavía podemos conocernos. Sólo así podremos defender nuestra seguridad cultural.



POESIA

Oscar Limache

*patio de letras
 de nombres
 de encuentros
 de maestros que pasan con el habla al brazo
 náufragos italianos barbados enfermos
 hombres altibajos obreros desdentados
 chinas-negras de apellido hispánico
 locos sordomudos conversando con las horas
 gente de otros rubros asediando mujeres
 disciplinarios de sienes en blanco
 leyendo a cortázar—rulfo—alejo
 muchachas que suelen acostarse
 después de cada comida con la muerte
 alquiladores de libros-directores de revistas
 colgando juntos de la cuerda escéptica
 la crítica en su concha de anteojitos redondos
 saquito-chalina
 amigos en los diarios*

las ciencias sociales

*entre los grafitos de los baños
gentes que descienden del tercer piso
manifestando conductas atávicas
otros aún escondidos*

*en sus estructuras profundas
jeans desteñidos-chompitas de alpaca
pequitas que huyeron de pando en su auto
para conocer el país en san marcos
ambulantes que alzaron*

*un kiosko a la deriva
junto a la arcilla de mariátegui
señoras de olor chorizo*

*sirviendo en las bancas
cuadernos y jugos gástricos
marchas-contramarchas*

*los perros acostumbrados
a oír nuestros rostros
escritos en las paredes
el dialecto de lima extraviado
en el recital de vallejo*

*voces y altavoces
teléfonos repletos de monedas
lapiceros que no pintan
ficheros y losetas
jardines de columnas
rampas que suben apuradas a clase
y un viento manuscrito
que aspira a plasmar
su dominio*

ESCENAS

José Cerna Bazán

a Teresa y Emiliano

Retablo. Historias. Tabla tres:
En el polvo, en el hervor
En la herrumbre, en el derrumbe
En mi muerte, en tu nacimiento
Al borde de una cequia
Chivato en pampa

Polvo. Emociones. Puertas.
Ser a merced de sí misma, y ser
claridad, por labor natural, corpórea.
Tu cuerpo en derrota nos vence.
Has de venir rodando, en brote de tubérculos.
Ven ya, que se desata el torrente de flores

¡Cintas. Cerrojos. Crines!
Por este portón se entra al territorio
El mediodía suelta sus hebras musicales
En este campo no hay flores pero he descubierto las flores
Brama entre mis ojos un insecto, mosca talvez,
o grillo, emblema de los niños
Por el chorro tibio que cae de mi cuerpo
va creciendo una leve polvareda abajo entre mis zapatos
Brama un pájaro y mugen estos parlantes

Avancemos

Ya todos están con el sombrero marrón en la mano
y ellas en la otra fila escobillando apenas el suelo
Qué gran víscera labora en esta pampa
Gordos arrimados en cajas de cerveza, una mano
en que apoyar la testa, la otra
sorprendiendo en el bolsillo su propia naturaleza
Flacos que rebajan la ingle hinchada
prudentemente vueltos al entarimado
Para el caudal claro, acequia central,
vienen las aguas de todas las cequias

Rostros color bofe, regados,

en las espaldas hormigueando el pasto

Suelta el árbol su sombra para que se arome en las ollas

Al vientecillo del sauce se airean muchos vientres

Parejas admirables

Dignos tríos, familias enteras, tan admiradas
que se les alza un estrado

Ahí sube el tiempo,

ostentoso, creído, pero resignándose a mutar

según dicten las máscaras de los danzantes

Ahí canta una muchachita, con o sin dedicatoria,

tintinea sus aretes sin malicia

y los parlantes esparcen esa frescura

empapando al gentío de sonoridades azules

Mear en esta cequia, bajo el muro, mirar

las florecillas que aumentan abajo entre mis zapatos

Ellos van zarandeando el pañuelo verde y ellas

escarbando un zapallo amarillo,

tarareando

De pronto alguien sacude sus cueros en las nubes

al comienzo es greda o granate o plomo

unas lechugas que se arrastran por el suelo

y al fin una lata que brilla un grito sobre las cañas

Y estalla

la música en pedazos rojos

Estaba caminando y fue entonces que empecé a zapatear

Entre ellas, hacia ellas

Aquí escobillando

se blanquean mis espuelas con el yeso del campo deportivo

Bombos y platillos

Compadre burro, cómo retumban

esas hojas de achira entus manos

Los repiques caen

como una lluvia plateada entre los ojos de los enamorados

y salpican de viruela la cara de los bebedores

Y avanzo

hacia un montonal de gente masticando bofes

Ahí las encontré, y dije:

Lavanderas del caudal pardo, cocineras

de su propio hervor, caseras diligentes del hervor padre

Nos vemos más tarde

que ahora mis lentes se están emplumando

y un buche ajiseco me crece entre las clavículas

zapatillas verdes con manchitas amarillas

Tras el arco un espacio de arena y piedrecilla
 Ahí se empecinan las trompetas

Un día la lluvia

se quedó suspendida en el aire
 infinitos rayos la atravezaban

De esa chirapa nacieron estas corolitas para soplo de flacos
 Este es el gallo muchacho

que puede pegar como un toro las quijadas al cuello
 zapateando simple con la panza adelante

y otra vez estaban ahí

Majestuosas mujeres que alborotan moscas, fríen,
 con la otra mano toman cerveza, dan de mamar

y entonces ríen, zarandean

al sol embobado, zapatean

En esa labor las acompaño, deslumbrado,
 las patas aptas

para acoger dos botellas y un vaso

Música maestro

que las mujeres a media tarde dejan su cocina

y se han venido al mundo, el fogón

se pasó a la pampa

Vengo a inflarme en estos vientos

las mujeres trenzan borlas con mi cola

y voy echando por mis belfos una espuma refrescante

Las trompetas riegan zarcillos para el pelo de las mujeres

En el pecho de estas vendedoras

aprendió el hombre a sacarle vida a los metales

Famosas bandas, famosos bailarines, famosos jugadores

Todos eternizando la brevedad del eucalipto que cruje

Buey emplumado, ensordecido

y feliz por esa bulla, merodeando en el terreno del árbol

En las ramas se enreda un cable y de ahí

se tiende al estrado

Arranca un vuelo de cucardas cantarinas

un torrente de palmas

Y es el estruendo

Silencio plazas. Silencio mundo.

Se hincha la banda.

Corolas mayores para que el sol se ahogue

Fierros que la música ha retorcido

Gladiolo anaranjado

sin cuya vara el músico se quedaría manco

En el espejo de esa tuba la pampa se opaca

Las mujeres alzan la corola ruidosa

y por su boca asoma un niño
 sujetando su pañal en gesto cagalero
 Su órgano niño derrama una melodía dorada
 Bordeando el estrado zapateo
 el crepúsculo me viste con todos los disfraces
 y puedo bailar a tus pies
 vendedora o compradora
 El cachetes terrosos sopla
 y ahoga al sol en pétalos espesos
 sopla y te envuelve, nos sacude
 en el cerco de seda y fierros bulliciosos
 en la panza de la turba
 en igual distancia del árbol que del micrófono
 hace rato que te vengo viendo
 hace años que te voy buscando
 flor de oroya, gumercinda cortabrazo, pucarina
 Aquí las vamos rodeando
 aroma del zapateo, flor dolorosa
 Flor metálica y vegetal, cantante
 bajo tu anda sonante agarro zapateo triple
 Cobijado en el estruendoso tintineo de tus aretes
 Arriba es tu escena, muchacha
 amontonada entre apios y camiones
 publicando tus amores
 candelabro tarareante, en una mano
 una sarta de peines y botones, en la otra
 un ramo de hierbabuena
 Acá abajo
 crece el hervor de nuestra escena oscura
 me bailas menudito y agachada en el polvo
 frotándome en la cara
 tu portentosa palanca de anochecer
 Te devuelvo este brillo,
 pura prosa de mi padre y mi madre, el oro de mi muela
 Aleteo dando coces
 gallo negro que a picotazos se ha tragado el día, saludable
 con mi trompa a la altura de tu vientre, tú
 las ancas hacia los costados, tus hervores semanales,
 camoteando, remeciendo los goznes del hogar
 Yo, esposa, tu burro en primavera
 Cálida nos acoge la multitud madre
 Avancemos
 Acompasemos nuestro baile en el tumulto, que es sabio

El sol caído nos ha dejado un manto negro
 Hombres y mujeres celebramos su derrota
 envueltos en la húmeda pelambre del animal
 Se van las cocineras y me preocupa
 cuánto humo llevan en sus pulmones
 De tanto desgranar el choclo terminarán en el mar
 Las caseras alzan sus telas madres
 para ventear los fogones, y vueltas
 al revés las tripas se purifican en las brasas
 Avancemos pero bordeando la cequia con cuidado
 que la noche bromea y los terrones andan borrachos
 Avanza el caudal de ropas y cueros sudados
 Cada quien se guarece tras la orquesta que quiere
 el vientre de la noche colmado de sudor y mote
 Lavanderas silenciosas, las cantantes
 se van llevando trapos en un balde
 que lavar es cantar con las manos
 Los instrumentos pujan, por su boca
 el gentío exhala una densa respiración
 Tuba, no aprietes mucho
 en tu espiral al flaco que te sopla
 En la puerta florece una gran luz blanca
 Arde cada pétalo, quema más que máscara de diablo
 Cuando el caudal traspasa el muro
 se abren todos los caños humanos
 cervecita blanca, cervecita negra, testigos eternos
 Hacia afuera irrumpe una rodadera de camotes tibios
 haciendo ronronear a la tierra
 Suelta su bramido el bruto
 abriendo el portón
 Y sale la turba lenta
 Al pie del cerro
 Al amparo de su falda bordada de estrellas
 Altar de piedra y tierra
 donde las vírgenes se consagran verduleras
 Estrado de las mil cantantes
 A tus pies festejamos este mundo de polvos azules
 agua y fierros
 Anda que arrastran quinientos triciclos
 A tus pies
 hemos templado vejigas de cerdos gritones para bombo
 oye como aquel otro acompasa a golpes incansables
 En tu falda este ritmo
 cuero: nacidos tarolas entre las cuatro patas de un becerro

Mira aquellos que reposan el brazo en tu curva silenciosa
 Y mira cómo se desenredan los cuerpos
disponiéndose a partir

Ya las tomas están abiertas y el agua
 se desparrama, borbotean los motores, alborotando
 niños y legumbres

El humo se enhebra en las luces de los carros
 hilos con que se borda nuestra noche
 Retoñan cuernos en cada árbol y los propios árboles retoñan
 Embotados, los hombres reposan su cresta en calma
 En cada timón se acomodan los ramos de ruda
 Empujan, suben, se van apretando
 Nos vamos quedando

Con mi desfogue caliente refresco las matas
 un derrumbe de estrellas
 cae en el chorro a mis zapatos polvorientos
tambaleando
 me voy a tu lado, humea la noche en los belfos
 y con ese vaho entibio
 el umbral metálico del hogar que ya rueda

Ahí te afanas

haciendo crujir el triciclo
tambaleando me llego a tu pasión natural

Reinas
 bajo la lona de franjas verdes y rojas que cubre el mundo
 en el asiento de cuero

tu falda como un ramo de fuego
 que arrancara del fierro que une los pedales y la cadena
 Dolorosa luz que brota de tus pies
 y asciende a tu rostro

En la noche que tu pelo ennegrece
 Impera tu labor natural, corpórea, por
 rumbo de tubérculos encrespándose en la vereda
 y rumas de latas y cáscaras
 rumoreando a tu paso, mujer sinceramente

Bajo el toldo un relumbro azulado
 musgo cálido esparcido

y entre cigarros y frutas como pétalos el niño
 despierto, moviendo unos ojillos atentos

cántaro en que la música se ha dormido
 paja que como un bruto ramonea
 dueño de su propia ebriedad

Desde el poste, un cable
 atravieza la noche y se hunde en un basural

como el arco de un violín multicolor
 Ha de haber quien lo pulse
 ahora que ya nos vamos

Por la calle en bajada

Parejas admirables
 Se derrama una alfombra anaranjada de las parrillas humosas
 Dignos tríos

ya me pego canturreando
 para que nuestro hijo empañalado
 juegue con el simpático cierre de mi casaca marrón

Familias enteras

Todos nos vamos

Un faro alumbró las entrañas del mundo
 A tu paso un torrente honesto, laborioso
 un rumor de lomos húmedos, a tu paso
 crecen chispas del cruce

de una rama y un alambre pelado
 a tu paso de pancas

choclan risas en la huerta, mujer

Vámonos

(Zárate, verano 81')

de Tríptico de Campoy

PODRÍA ECHARTE CONTRA EL PASTO

Enrique Verástegui

*Podría echarte contra el pasto
y rodar tan misteriosamente como el tiempo ha de rodar en ti
este huevo
—¿tres veces*

*y por c/vez en cruz,
en santo remedio?—*

*que habrá de quitarnos ansia o miedo,
este tenernos así a punto de ser varridos por la enfermedad
inconstante.*

Podría echarte contra el pasto.

*Tener que desnudarte para repasar un huevo en tu cuerpo.
Y sacarte luego este mal, tu fiebre, tu dolor de entrañas ahora que
te sacudes acurrucada aquí
contra la colcha*

*y yo como un poco de pasto,
un rocío en el pasto de tu cabellera de abedul.
Pasar tan lentamente un huevo (y duro y perfecto)
—quizá helado como un estectocopio golpeando despacito los
resoplidos de tu espalda,
el levantarse y tranquilizarse de una respiración dormida.
No hay plata para el médico.*

*A esta hora la botica está cerrada,
¿la farmacia de turno no habrá de costarme todo el poco sueldo
que yo y tú ganamos?
Aprendí a combatir este mal viendo cómo se me extraía como una
muela picada al mal-de-ojo con el paso
de un huevo sobre la piel afiebrada —sobre un tiempo incierto.
Cómo con un trozo de cuerno de venado, chamuscado
(oliendo todavía el humo del cuerno chamuscado) el tiempo giraba
un tiempo más sobre la tierra,
el mal no afloraba tan bruscamente como un trozo de grasa en el
gancho de un mercado.*

*Y el agua era límpida en el vaso y luego
—¿qué calentura o qué extraña vibración de la piel puede enturbiar
casi cocer la clara?—*

*si esta, yema o clara,
se ha enturbiado luego habrás de ir a un hospital,
llamar tal vez a un maestro en el arte de curar al prójimo por
apenas un quítame estas pajas,
saludos que el respeto adquiere.*

*Yo podría echarte y podrías tú echarme echarte contra el pasto y
sin embargo,
no. Aquel maestro ha vivido más que yo
y su experiencia aún es este arte
que me ha conducido a tu lecho.*

LECCION DE ANATOMIA

Raúl Bueno

1

*Hoy he visto unas manos completas
realizadas, seguras.*

Manos

*tal vez de lento silabario
de aritmética simple, digital
y desnuda maniobra alimentaria, pero
manos precisas, firmes, sensitivas
en lo suyo.*

Manos

*de piel severa y fuerte, acostumbrada
a luchar con materias adversas, a discutir
con serios elementos*

*y debajo de la piel
una zoología terciaria, acechante, membruda
y sin embargo tocada de bondad*

y más adentro

*resistentes sustancias minerales
(obedientes, enérgicas, atentas)
ensayadas en hondas galerías
en bosques de profuso maderaje
en aguas de súbita soberbia
en renuentes piedras vengativas
en metales que ya no se resisten
a la perseverante mano
del hombre.*

2

*Hoy he visto unas manos completas
y vi en ellas las manos verdaderas.*

Vi las manos que engruesan su epidermis
 y aquellas que la mudan en otoños veloces,
 y las manos anfibia que luchan bajo el agua,
 vi las manos que echarían raíces en el suelo
 y aquellas que transvasan su sangre a la madera,
 vi las manos de comba y argamasa
 las del arpón, la red, la manivela
 las manos refractarias
 las que parten la piedra y se hunden
 en densos minerales
 vi

también las manos primigenias
 las que hicieron el fuego y concibieron
 la semilla
 las que aguzaron huesos y láminas de sílice
 esas manos
 de cuya estirpe son las nobles manos de hoy
 que he visto.

3

Vi manos que nacen y ya crecen
 ensayando su arcilla, su cemento
 su madera, su tierra, su metal
 su aguja, su jabón, su aceite hirviendo.

Vi manos que serán
 (sonrientes, robustas, bendecidas)
 las manos de mañana.

Y las de ayer, las que se fueron
 y hacen una legión de manos que orientan el presente.

También he visto
 las que han perdido un dedo
 o dos
 y que suplen las faltas con dedos ambidiestros.

Vi manos envidadas que guardan
 el espacio cerrado de la ausente
 y manos a punto de caer (y no lo saben).

*He visto la corteza del membrillo
las raíces de oscuros algarrobos
la piel insobornable de densos paquidermos*

*la materia del limo
el dorso mate de los grandes quelonios
el color de la arcilla cocida
la textura de la madera*

*la fuerza ciega del tornillo
la insistencia de obstinados cangrejos
el poder minador del agua*

*la violencia del mar
el trabajo de hormigas en los poros del hueso
el salto calculado de la araña de seis ojos
la paciencia del embrión del huevo del nido del gorrión
he visto*

manos, solamente, manos.

*No pude ver
las manos que hablaban la poesía
de ayer.*

Vi manos en reposo anidando herramientas.

*Licenciadas, prematuras, desocupadas
urgidas, jubiladas, impedidas
sobrantes, devaluadas, requirientes
rechazadas, ambulantes, insultadas.*

*Vi las manos crispadas
las que anudan su cólera en dedos apretados
y enfrentan y reclaman
y exigen y se paran
y dialogan y vuelven a parar*

*y se abren y se ayudan
se cierran y golpean
se tranquilizan y hablan
y acuerdan y retoman
por fin sus herramientas, su madera
su metal, sus semillas, su género, su aceite
hirviendo.*

7

Vi manos, tantas manos de igual fisonomía

*que ya no pude ver mis propias manos
(que ya no quise ver mis pobres manos)
en su afán de lograr esta escritura
que pueda subsanarlas
que pueda defenderlas.*

POEMA*Mariela Junco*

*¿Cómo enseñaste a tus manos a adueñarse de mis sentimientos?
¿Cómo a que mi cuerpo ansíe absorber al tuyo?
Animal de mis noches
dispersa la aridez de tardes anteriores y
sé breve al traducir mis bramidos.*

*Delator de mi ceguera
ciñe mis deseos
cede a su candor y aprópiate de ellos*

*Hospédate en mí
y no olvides extinguir mi desorden.*

*Invádeme
estruja mi júbilo entre tus dedos
te lo pido
te lo ordeno
lector de mi gloria.*

*UNA HISTORIA ESPECIAL**Carlos Sánchez Vega*

*Cuentan que a él le gustaba
las películas de guerra*

y a ella las de sexo.

Que fue así como acostumbraron

él: a destrozar los sueños de las mariposas

*y
ella: a soñar con el falo de los dioses.*

*Cuentan sin embargo que todo esto concluyó
cuando*

los tanques y soldados

llegaron al pueblo

y fundaron el infierno.

Pues dicen

que él terminó por morir de espanto

*y
ella sin poder navegar sobre el mástil
de los dioses.*

POEMAS
Carlos Donayre

Hasta mi cuerpo se anima a ser animal

SI

Sí,
 ya
 sé
 lo que
 quieres
 decirme
 maldito
 puto
 cartel
 de
 "NO HAY
 VACANTES"

COMO JUGANDO

Como jugando
 alza
 de costo
 sube,
 condición
 humana
 baja,
 icarajo!
 Perú
 ponte bonito
 que nada
 te cuesta,
 o saco
 mi chaira
 marca toro
 y te trazo.

¡MALDITA SEA!

¡Maldita sea!
 todos los días
 penando
 sufriendo
 llorando
 muriendo
 por esa
 deuda maldita
 de
 hermano Perú.

PARA ESCRIBIR UN POEMA*Román Obregón*

*Para escribir un poema
lo mejor es comprar una pistola
y una botella de ron.*

*La pistola
para matar tristezas
y palabras bonitas
que no sirven para nada.
La botella de ron para encender
alboradas
en los glóbulos dormidos
del hombre sin esperanzas.
Para escribir un poema
lo mejor es romper la pistola
con la botella de ron.*

POEMA

Jorge Wilson Izquierdo

*Eras cual flor de borraja
nube sutil que distante sonríe
era tu voz una frágil sonaja
un lienzo argentado que ríe...*

*eras cual flor de borraja
undosa y lenta marea en unción
pendías de la cruel baraja
al ritmo de un buen corazón...*

*y estás por ahí boato de cielo
hecha paisaje profundo y hermoso
a rural perfume la majada triste*

*ha tiempo pasó tu agrio desvelo
ya ni el olor de ocre fangoso
(ya en un beso todo lo diste...)*

**ESTANCIAS ACERCA DEL POETA DE LA MUERTE
GEORGE TRAKL**

Rolando Cárdenas

1

*En la serena primavera de la tierra natal
se saluda el vigoroso año de los huertos y el deleitoso vino.
Tiempo del labrador que conversa a la tierra
con su salomar y sus herramientas para extraer secretos.
Inofensivo, debe saber de aves migratorias
alguna de esas tardes en que los sembrados revientan
del silencio propicio y del buen cuidado.*

*Un fogón recalca las miradas codiciosas de las mozas
y los jóvenes que disimulan la fortaleza de su sangre,
alejan el despertar de los gallos,
ignoran las espigas,
la muerte de un venado en el bosque.*

*Es la aldea,
mundo irreal que dispersa el viento de la noche.
Todo es lejano y tierno
como el primer trineo eludiendo abedules,
canciones del rosario, y te amo, rústica lavandera.*

*Dondequiera que vayas llevarás el sombrío otoño de infancias,
fragancia de resedas rompiendo imágenes del estanque,
un gato soñoliento y silencioso deslizándose frente a la luna.*

El tiempo de la aldea es la calma de un niño muerto.

2

*"El oro de los días se ha desvanecido".
Hay que beber el agua blanca de los estanques bajo los sauces
cuando tenemos sed.*

*La adormidera del atardecer es un ángel en la ciudad tenebrosa.
Carta a Gretl, recordando,*

*melodía triste a los pies del alma del soldado que cantaba soñando.
 Ahí, surges pura del paisaje otoñal y del torrente de la sangre,
 absortos de palabras,
 desolados como muros blanqueados,
 sufrientes y ocultos bajo un techo que desdeña toda claridad lunar,
 pálidos adolescentes que se contemplan con ansiosos brazos.*

3

*Ahora un obscuro día de abedules y nogales
 bajó el párpado de rosadas estaciones,
 detuvo el gesto de cadenciosas manos.*

*Esto pasó hace mucho,
 tiempo de desiertas colinas y sueños indescifrables
 de suicidas y batallas con rostros insepultos,
 de rebaños perdidos entre frías aguas.*

*Oh, suave calma de otoños de hace 65 años,
 de preguntas de miedo después de la taberna de decrepitas vigas.
 Adiós antiguas leyendas de dilatados ojos del mal,
 suave rocío de infancia gris,
 uva repuesta codo a codo con el pan.
 Adiós nieve en la ventana y mesa provista para muchos
 que un alma gemirá dulcemente junto a otro corazón.*

*El tiempo de las cornejas y las avellanas
 es roto por una tropilla de caballos negros y alazanes.
 Atrás, cazador verde rebosante de crueldad y locura,
 atrás tu sonata insepulta de un pequeño animal que gime entre el
 (follaje.*

*Atrás,
 pescador de un gran pez negro en el instante de frágil estirpe.*

*Desnudo,
 en roja barca
 y lejos de ritos como buscando antiguas manzanas,
 dejarás, trémula, una mano olvidada en actitud homicida.*

*A continuación no llegará la noche interminable.
 Noviembre tres de mil novecientos catorce
 y nunca más el mal se detendrá en la derruida escalera de la casa
 (paterna.*

Santiago, noviembre de 1979

DOS POEMAS A LA MANERA DE PREVERT

Alan Brownjohn

traducción de Antonio Cisneros

Poeta y ensayista escocés. Varios libros publicados. Nacido en Glasgow, 1931. Ha sido diputado laborista del ala radical con Harold Wilson.

*En esta ciudad, quizá una calle.
En esta calle, quizá una casa.
En esta casa, quizá un cuarto,
y en este cuarto, una mujer sentada.
Sentada en la oscuridad, sentada y llorando
por alguien que acaba de salir por esa puerta
y acaba de apagar la luz
olvidándose que estaba ahí sentada.*

II

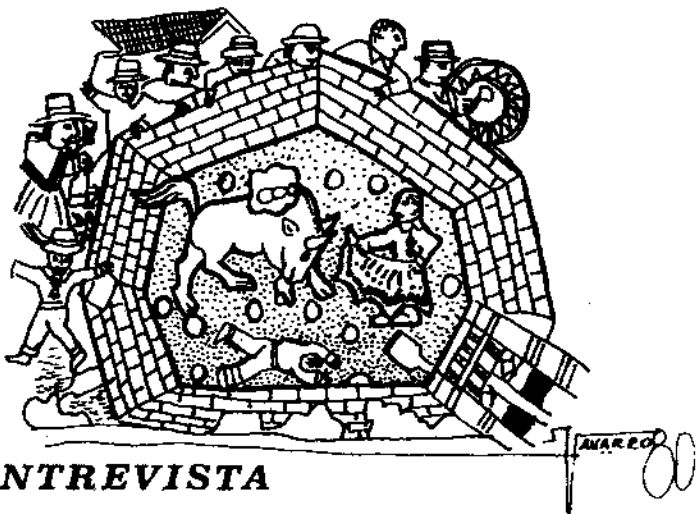
*Vamos a ver al conejo.
¿Vamos a ver al conejo?
¿Cuál conejo, dice la gente?
¿Cuál conejo, preguntan los niños?
¿Cuál conejo?
El único conejo de Inglaterra,
sentado detrás de una alambrada,
bajo reflectores, lámparas de neón,
lámparas de sodio,
royendo yerba
sobre el único pedazo de yerba
en Inglaterra.
Vamos a ver al conejo
y tene nos que estar a tiempo.*

*Primero por la escalera mecánica,
luego iremos en el metro.
Y luego por la autopista,
y luego en helicóptero,
y las últimas diez yardas tendremos
que hacerlas a pie.*

*Y ahora vamos
hasta el fin, a ver al conejo,
ya casi hemos llegado,
qué ganas de verlo,
el gentío
ha venido por miles
con policía montada
y altoparlantes
y orquestas y banderas
y todo el mundo ha venido de lejos.
Pero pronto lo veremos
sentado y royendo
los tallos de yerba
del único pedazo de yerba
en —¡Pero algo ha fallado!
¿Por qué este lío?
¿Por qué todos amargos,
quejándose, empujándose?*

*El conejo se ha ido,
sí, el conejo se fue,
De hecho, ha minado la tierra.
Ha construido una conejera entre la tierra,
a pesar de toda esta gente.
¿Y qué vamos a hacer?
¿Qué podemos hacer?
Es una lástima, estarán sin duda contrariados.*

*Váyanse a casa y hagan hoy otra cosa,
váyanse a casa, váyanse a casa por hoy.
Porque no pueden oír al conejo, bajo la tierra,
triste, haciendo observaciones, solo
mientras descansa entre su conejera, bajo tierra:
“No tardarán, están destinados a venir,
están destinados a venir y encontrarme,
aún entre la tierra”.*



ENTREVISTA

ROBERTO REYES: HACIA UNA NARRATIVA POPULAR

Américo Mudarra Montoya

Concebido a modo de testimonio, el siguiente cuestionario indaga los diversos planteamientos y problemas de nuestra narrativa, desde la perspectiva de sus creadores. Su desarrollo es en suma, una opción de parte. En esta oportunidad es contestado por Roberto Reyes autor del libro "Infierno a plazos", conjunto de cuentos publicado en 1978. Sociólogo de profesión, Reyes obtuvo el premio de cuento "José María Arguedas" de la AUNP, versión 1973.

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

Nunca hasta ahora me había puesto a pensar en definiciones de los géneros narrativos. Mi interés por la literatura no ha partido ni se ha concentrado en este tipo de problemas. Cuando decidí escribir mis primeros cuentos (después de un intento fallido de sacar adelante una novela) sólo sabía que

todo cuento se extendía en un reducido número de páginas, y por consiguiente, deducía que la acción necesariamente debía estar condensada en uno o muy pocos sucesos, e igualmente, que los personajes no podían ser muy numerosos. Era una conclusión obvia, claro, así como también era obvio que si se tenían limitadas posibilidades en cuanto a sucesos y personajes, un cuento debía concentrar en sí el momento decisivo de una historia o retrato o circunstancia, y dado que trabajar con economía de medios exige evitar la dispersión, extenderse en detalles innecesarios, para conseguirlo, todo debía estar en función del suceso. El problema era cómo lograrlo. Intuía que no era imprescindible que el suceso fuera muy dramático o extraordinario, pero como en ese entonces no había logrado captar aún el real valor del lenguaje como elemento capaz de transformar cualquier suceso banal o anodino en algo interesante, cargué el énfasis en el efecto sorpresa, en el escamoteo, en una especie de disputa con el lector que se resolvía sólo al final (era mi intención; si lo logré o no es otra cosa). Al releerlos veía que estaban lejos de ser perfectos, completos en sí mismos, pero finalmente no me preocupé demasiado porque lo cierto es que nunca me consideré cuentista, ni mi aspiración fue la de insistir en el género. Mi ambición era escribir novelas, aunque, claro, una vez que incursioné en el cuento, valoré mejor sus posibilidades, sobre todo por el rigor que impone el manejo de un género que va a la esencia misma de lo que es la narración.

2.— ¿Cree Ud. en la existencia de una o varias tradiciones literarias en el Perú? ¿Cuáles serían las características de la vertiente dentro de la que se considera partícipe? ¿Qué escritores peruanos actuales tienen afinidad con esta posición?

En toda formación social coexisten dos culturas: una oficial, dominante, elitista, y otra popular, democrática, dominada. Cada una de ellas se desarrolla y forja una tradición cultural (donde la literatura ocupa un lugar de primera línea) de una manera radicalmente diferente. La primera, por ser una expresión de las clases dominantes tiene todo a su favor, y es siempre alentada, protegida, o en el peor de los casos, permitida. Sus expresiones ocupan prácticamente toda la escena cultural, llegándose a identificar con la cultura total del país. Es, "la cultura". La segunda en cambio, es permanentemente hostilizada, trabada en su desarrollo, silenciada, en muchos casos perseguida, o cuando es innegable su presencia, mistificada; su carácter es pues generalmente el de sólo un embrión de cultura, y aparece a menudo como un mero apéndice de la primera, la cultura oficial, o como una expresión menor, una especie de subcultura. Esto ocurre por ejemplo, con la literatura de tradición oral campesina.

Para el caso peruano, Miguel Gutiérrez ha estudiado y volcado en un extenso y documentado ensayo las principales manifestaciones de ambas cultu-

ras a lo largo de nuestra historia (ensayo todavía inédito, pero del cual ya se conocen algunos avances); motivo por el cual me centraré sólo en algunos aspectos de la narrativa de este siglo, y específicamente en la línea de la cultura democrática, popular, a la que me considero adscrito.

La tradición narrativa popular, democrática, peruana se nutre principalmente de las novelas y cuentos de los indigenistas sociales: José María Arguedas, Ciro Alegría, Gamaliel Churata, Luis Valcárcel; asimismo, para hablar de la misma época, se nutre de las obras de los cultores de la narrativa que podríamos denominar del realismo social: César Falcón, César Vallejo, Serafín Delmar, Augusto Mateu Cueva, y un poco más tardíamente, Julián Huanay. Estos escritores, y algunos otros, en parte de su obra, componen una narrativa de denuncia de las condiciones de opresión y explotación de la época, de reivindicación de los valores humanos y culturales de las clases explotadas, de exaltación de la rebeldía y de las luchas del pueblo y de sus representantes. Más adelante, en los años cincuenta, al surgir un nuevo tipo de narrativa, escrita por intelectuales diferentes a los de los años veinte y treinta, producto de nuevas condiciones económicas, sociales, políticas y culturales, las obras de contenido popular, democrático, se reducen en un primer momento, para luego, paulatinamente ganar en volumen, a medida que hallan su cauce a partir de un nuevo contenido y de nuevas formas que responden al nuevo momento histórico. Esta línea popular hay que buscarla principalmente en las páginas de las novelas y cuentos de Enrique Congrains, Oswaldo Reynoso, Antonio Gálvez Ronceros, Miguel Gutiérrez, Juan Morillo, y en la actualidad en las de Gregorio Martínez, Augusto Higa, Hildebrando Pérez Huaranca, Toshi Arakaki, Fernando Vidal, Félix Huamán Cabrera y otros, quienes desde diferentes perspectivas, temas y personajes tratados, nos enrumbamos hacia la forja de una cultura nacional, democrática, de claro contenido popular.

Para producir obras de este contenido, demás está repetirlo, se tiene que sortear innumerables obstáculos, en los que no voy a insistir. Me voy a detener sólo en lo referente a cómo se asimila la tradición narrativa de la que somos partícipes. Y creo no equivocarme al afirmar que conocemos mal, cuando no desconocemos totalmente, mucho de la producción de las primeras décadas del siglo. Esto no se debe a falta de interés, sino a obstáculos concretos, en algunos casos insalvables. Y es que a excepción de las obras de Arguedas, Alegría y Vallejo, el resto de libros no han sido reeditados; pero no sólo esto, sino que incluso algunos ejemplares no se encuentran ni en las bibliotecas públicas, o son de muy difícil acceso. Esto es fácil de entender si se tiene en cuenta que muchas de estas obras no han podido ser bien conocidas ni siquiera en su momento de publicación, en algunos casos por haber sido editadas fuera del país, lo que traía como resultado la entrada de sólo algunos ejemplares por particulares, (ni el mercado peruano era lo suficientemente importante como para que las casas editoras se interesaran en él, ni el gobierno de

turno tenía el más mínimo interés en permitir la circulación de estas obras). En otros casos, aparte de la pobreza de medios que obligaba a ediciones artesanales y de corto tiraje, éstas eran requisadas por la policía o bloqueadas por los circuitos comerciales, o simplemente rechazadas por los libreros por ser material comprometedor. Y conste, que sólo hablo de las obras que llegaron a editarse, porque no son escasas las obras que nunca pudieron llegar a las prensas. Cuenta Magda Portal en una entrevista, que mucha de su producción literaria inédita se perdió en las requisas a su domicilio. Otro caso es el de las novelas de Mateu Cueva: "El cobre" y "El grisú", que hasta ahora continúan inéditas. Y así podrían, si se hace una investigación, multiplicarse los ejemplos de esta naturaleza.

La evaluación y balance de lo aprovechable y de lo desechable, de lo perdurable y de lo efímero, del significado de toda esta narrativa, aún está por hacerse.

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

Si se trata de planteamientos narrativos en el mejor sentido, es decir, como una formulación consciente de objetivos, medios y bases tanto a nivel teórico como ideológico y estético, como un proyecto insertado claramente en el contexto histórico cultural del momento, sólo podría hablarse del grupo "Narración". Pero si de lo que se trata en esta pregunta es indagar por los planteamientos realizados conscientemente o no por sus autores, basadas en necesidades individuales coincidentes sin que los mismos se lo propongan, sí encontramos varios de ellos.

Uno de los más notorios casos de la narrativa de estos últimos años es el auge de las novelas —o relatos— de carácter testimonial, donde se conjuga la ficción con el documento, la biografía, el testimonio, el hecho histórico. Aquí es fundamental distinguir dos tipos de estas obras: unas comprometidas con los sectores populares (caso de las crónicas de la revista Narración), y otras comerciales, ocupadas en temas banales o tratadas de una manera idealista, tradicional (caso de las obras de Thomdike). Otro rasgo identificable en estos últimos años es el surgimiento de una narrativa que refleja el mundo de los jóvenes que pertenecen a los estratos burgueses acomodados. En este mundo juvenil tienen cabida problemas propios de su condición: inconformismo respecto a detalles del estilo de vida establecido, anhelo de evasión, pequeñas angustias, exaltación del sexo y del juego (su principal exponente es Fernando Ampuero). Por otra parte es muy visible el desarrollo de obras que abordan temas rurales, desde posiciones y planteamientos estrictamente narrativos e ideológicos diferentes no sólo al "indigenismo" de los años veinte y treinta,

sino incluso al mal llamado "neoindigenismo" de los años cincuenta. Son los casos de Pérez Huarancca, Huamán Cabrera, Scorza, Rivera Martínez, Yauri Montero. No puede dejar de anotarse tampoco que la literatura lúdica, la ciencia ficción, la narración fantástica, que siempre han tenido una escasísima producción en el medio, reciben en estos últimos tiempos una mayor atención. Se puede citar a Harry Beleván, Juan Rivera Saavedra y Raúl Kéil Rojas como exponentes de esta tendencia. Finalmente, es singular la aparición de obras que surgen como expresión de grupos étnico-raciales, tal es el caso de las narraciones de Gregorio Martínez, quien trata fundamentalmente sobre los negros del campo, y el caso de Isaac Goldemberg, que a su vez escribe sobre los judíos.

Las cuatro primeras tendencias no son nuevas, sino constituyen el desarrollo de expresiones ejecutadas en tiempos atrás, sólo que ahora se presentan bajo una forma diferente, de acuerdo a la época que vivimos. Lo inédito y verdaderamente nuevo estaría representado por el último planteamiento apuntado, debiendo advertirse que, si bien, bajo una óptica de análisis, es posible agrupar obras tan disímiles como las de Martínez y la de Goldemberg, ambas están muy separadas si se tiene en cuenta un planteamiento más riguroso, de mayor alcance, como el señalado en la pregunta dos (acerca de las dos culturas).

Lo más importante de todo este panorama es que grafica muy nítidamente la época convulsa que signa estos años, esta etapa de transición, de cambio y de apertura a nuevas situaciones. Lo que resultará en definitiva no es posible predecirlo (diremos sí que en algún momento se sumará la expresión narrativa —no como escritores, que los hay, sino como tema de otra minoría étnico-racial: la de origen japonés) y hay que esperar las grandes obras de cada tendencia, algunas de las cuales quizá ya se estén escribiendo.

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

Hay que diferenciar en primer lugar la discontinuidad en el largo período que corresponde al desarrollo de la narrativa en este siglo, y la discontinuidad en lo que podríamos llamar las coyunturas.

En el primer caso tendríamos que hablar del vacío que se produce en los años cuarenta, luego de una vigorosa evolución de la narrativa anterior, especialmente de las dos décadas anteriores. Para ello hay que recordar que después de la publicación de "El mundo es ancho y ajeno" y "Agua" en 1941, en el resto de la década no se publica casi nada importante. Luego, a partir de los años cincuenta, empiezan nuevamente a proliferar las publicaciones narrativas de un buen nivel, con pequeñas intermitencias hasta la actualidad.

En los procesos de largo alcance, como el señalado, es imprescindible acudir sobre todo al análisis socioeconómico y político para explicar este vacío. Así tenemos que, al asociarse muy estrechamente lo cultural y lo político en los años veinte (el ejemplo más claro es "Amauta"), los gobiernos de Sánchez Cerro y Benavides en los años treinta, al reprimir a los partidos apristas y comunistas, no se centraron sólo en sus cuadros sindicales y celulares, sino que reprimieron muy fuertemente a sus intelectuales (hay abundantes casos de persecuciones, cárceles, destierros). A ello hay que agregar que la política de estos regímenes era abiertamente hostil a toda manifestación cultural, que la asociaban con la subversión (el cierre de San Marcos grafica esta política). El resultado ya lo anticipamos.

En el caso de las intermitencias coyunturales, si bien no están desligadas de problemas sociales y económicos, el énfasis de la respuesta hay que buscarlo en lo que es culturalmente el país, a su limitado número de creadores, a las dificultades para editar una novela o un libro de cuentos, y de otro lado, hay que buscar las respuestas en el carácter mismo de la creación, que a diferencia del quehacer científico, que supone un avance permanente, un apoyarse sobre lo realizado por todos los demás en su campo, el trabajo artístico, literario, si bien tiene en cuenta lo hecho antes por otros escritores (nadie es original completamente), es casi siempre un intentar la realización individual (ser distinto a los demás), es un avance que no necesariamente es continuo, ascendente (una buena obra no garantiza que la siguiente sea mejor, y se puede regresar al punto de partida y empezar de nuevo). De allí que el trabajo creativo sea intermitente en sí mismo, que no tenga una necesaria línea de continuidad, que no se produzca uniformemente.

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

Este problema del escritor, del intelectual (no creo consistente hablar del papel del cuentista; no conozco a nadie que sea sólo cuentista) es tan debatido y conocido que temo decir sólo lugares comunes. Decir por ejemplo que debe ser comprometido, identificado con las luchas del pueblo, etc. es un tanto redundante, sobre todo cuando uno públicamente ha adoptado ya una posición frente a la narrativa. Trataré pues de sintetizar la respuesta, para lo cual la separaré en dos partes (separación sólo en pro de una mejor exposición).

Formalmente, el cuentista, narrador o poeta, debe tratar de escribir lo mejor que pueda, y esto significa manejar los recursos estrictamente literarios de la mejor forma posible para sacarles el máximo provecho, y si es necesario (ojo: sólo si es necesario) inventar o crear recursos nuevos. Jamás poner por delante el interés formal; pero de ningún modo descuidarlo. Esto no quiere decir escribir fácil, "accesible", necesariamente, ni tampoco entrar en compe-

tencia de manejo de las últimas técnicas o estilos "para no quedarse atrás". Nada más y nada menos que adecuar correctamente la forma a los contenidos que se quieran lograr.

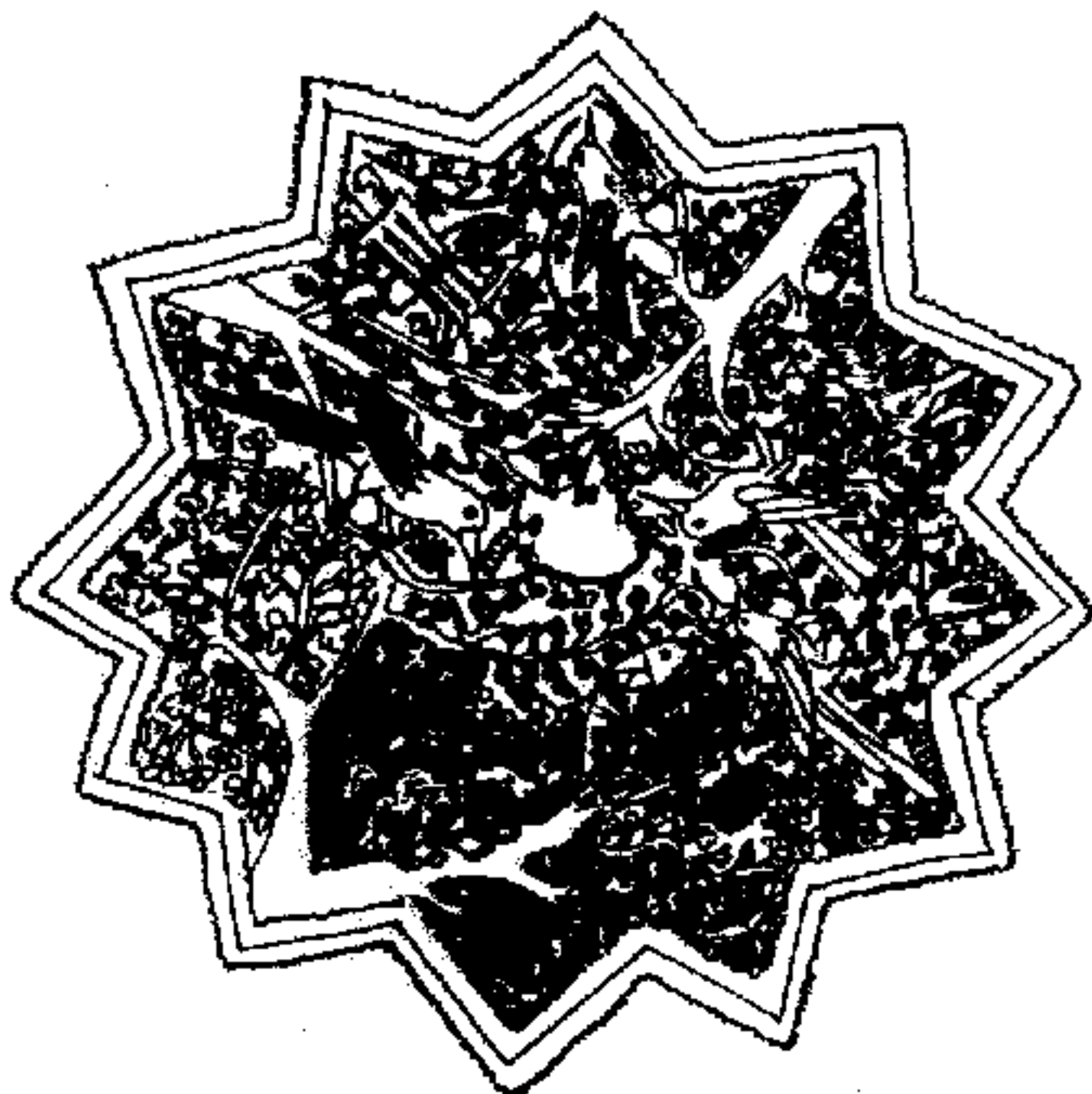
Desde el punto de vista ideológico hay que evitar caer en los dos extremos de la contradicción: la obra panfletaria, esencialmente didáctica, "política", y la obra meramente subjetiva, autista, que se complace mirándose a sí misma.

La obra literaria puede ser un vehículo de educación cultural y política, pero ese no es su objetivo; puede serlo (no hay que descartarlo), pero en todo caso, a este nivel, hay otros productos muchísimos más efectivos (el volante, el artículo periodístico, etc.). En el producto literario se sedimentan las aspiraciones, frustraciones, vivencias, expectativas de las clases (desde la visión del escritor) en un determinado momento histórico, y si éste cree que efectivamente tiene algo que decir, tal objetivo no se dará como un propósito a priori sino en tanto su praxis social contenga verdaderamente estos elementos. Si alguien considera que efectivamente es parte de los sectores populares o si comparte su ideología y sus aspiraciones, y si ha puesto en práctica lo que sostiene, esto se reflejará, lo quiera o no, en su obra.



Maderas policromas. autor: Chuchón.

NARRACION



LOS CILINDROS DE RON

Zein Zorrilla

HABIA llovido por la mañana y llovió todo el día. Las mujeres de mantillas negras acompañaban la procesión cuando empezó la lluvia. La gran cruz entró en la catedral y los músicos se refugiaron en los portones cuidando sus temos azules.

La lluvia azotaba las carpas y la luz de los focos se reflejaba en los charcos, bajo los postes de la calle mayor. Los bailarines ebrios llenaban las tiendas. Sobre las mesas y bajo las cadenetas de colores dormían los borrachos. Todas las carpas de comida, estaban llenas. A la luz de las lámparas la gente comía bizcochos y bebía ponche de huevo.

Demetrio Chawaylas ocupaba la única mesa de una tienda de las afueras. Una lámpara irradiaba su débil luz desde la vitrina del mostrador. Varios indios bebían sentados en sus caronas, y frente a la puerta sus caballos soportaban la lluvia en sus crines brillantes.

Hasta allí se remontaron los ecos de la banda de músicos. Desaparecieron con el estruendo de los cohetes y otra vez volvió el estampido del bombo y las cornetas.

—Creo que es hora, don Deme —dijo el hombre de la cantina.

Demetrio siguió al cantinero a la trastienda. Alumbrándose con la linterna salieron a un patio grande donde prosperaba una hierba raquítica bajo las paredes. En un establo del fondo un caballo blanco parpadeaba viendo la lluvia.

—Hermoso caballo, don Deme.

El cantinero colocaba las caronas sobre el animal.

—¿Estarán estos muchachos dentro de una hora?

El otro rió:

—Están empezando. Se emborracharán un par de días y sin un medio en los bolsillos y con el cuerpo hecho trapo volverán a las alturas.

El caballo resopló cuando el hombre estuvo encima. Una nube de vapor salió de sus narices y se perdió en la noche.

Los caminantes de esa hora vieron salir del zaguán a un jinete emponchado. Saltando de piedra en piedra se protegían con mantas de la tenue llovizna.

La calle brillaba con las luces reflejadas en los charcos. Habían indios borrachos en las calles. El aire refulgía sobre la catedral y reventaban los cohetes. En las faldas del cerro, sobre la estación y sus coches negros mojándose sobre los rieles, estaba la casa de la compañía minera. Rodeada de viejos cipreses había contemplado y dominado desde siempre la población.

Desde allí se veían los cargaderos de mineral y los coches y la locomotora dentro de la estructura de maderos y calaminas. Al frente en los cerros cercanos y parados, las carreteras venían de las minas de la cordillera. Y se veían las treinta y tantas manzanas de casas de techo rojo en las orillas del río. Y las cúpulas de capillas y monasterios de las diferentes congregaciones con los edificios del cabildo y la cárcel tras la moderna comisaría. Y los camiones que con sus cargas de mercancía se cruzaban en las oscuras carreteras.

Por unas calles apartadas Demetrio llegó a un cruce de caminos. Allí estaban los postes de luz y más allá los húmedos techos de paja se alineaban a ambos lados de la carretera internándose en la oscuridad.

En el cruce esperaba un hombre fumando. Tiró el cigarrillo al suelo y se puso de pie.

—Acaban de pasar, don Deme —dijo el hombre.

Caminó en adelante tras el caballo. Atravesaron unos canchones y llegaron al río. Las aguas se extendían mostrando las piedras rojas del fondo. Por las orillas llegaron a unos canchones donde el caballo entró afianzando sus patas con trabajo. Ladraron unos perros.

Tras un muro caído habían unas casas donde el humo salía. Un cohete estalló en el centro del pueblo, en lo alto de las casas, seguido por una cadena de estallidos. Los perros desaparecieron y Demetrio dejando el caballo avanzó por el corredor. Pasando por una hilera de sacos de papa salió a un patio mayor.

Un camión estaba estacionado en el patio con la culata hacia un depósito. Un barro rojo goteaba de las ruedas y de la carrocería donde las compuertas sostenían unas tablas en plano inclinado.

Un muchacho sostenía una lámpara iluminando a varios hombres que trabajaban en el camión. Todos saludaron a Demetrio. Un hombre alto controlaba la descarga de cilindros.

—Sin novedad, don —dijo dando la mano.

Tras de los arbustos dos perros se enseñaban los dientes ante un trozo de carne.

—El sarge pregunta siempre por usted, don. ¿Verdad que usted le debe una apuesta?

—Es un tramposo.

Un cilindro rodó por las tablas amortiguando su caída en unos viejos neumáticos.

—Pronto lo reemplazará un alférez.

—No es nada. Estaremos fritos por un tiempo.

Dos hombres llevaron el cilindro al depósito cuando otro cilindro rodaba sobre los neumáticos.

—¿Alcanzaremos las fiestas de Paucará, don?

—Claro —Demetrio miraba a su chofer. El cabello ensortijado cubría dos cicatrices en la frente. Era licenciado del ejército y allí había aprendido a ma-

mejor camiones. A veces tenía un arañazo en el cuello y hematomas en el rostro. —Hasta podías haber pasado de frente a Paucará.

—No, don. Mejor será con la carga completa —dijo mostrando la libreta de control.

—Abarrotes, dije en el control. El sarge amenazó con subir a inspeccionar. De modo que le di.

Con el último cilindro Demetrio entró al depósito seguido por los hombres.

—Hay ron para emborrachar diez años a los paucarinos —dijo el chofer. Demetrio revisaba los sellos.

Un hombre llegó al grupo y habló con Demetrio. Entonces los otros entoldaron los cilindros.

—No tardan en tocar la puerta —dijo el hombre esparciendo paja sobre las huellas del carro hasta las puertas del depósito.

Los hombres treparon al camión metiéndose bajo la toledera. La puerta resonó en golpes metálicos en ese momento y los perros fueron ladrando hasta allí.

Desde la calle entraba una amplia senda de paja que se detenía debajo del camión.

—¡Amarren los perros! —gritó Demetrio desde la puerta. Una cabeza, asomó, sonrió, y se volvió a meter en la toledera del camión.

Abrió la puerta. Un hombre y una mujer estaban parados ante un automóvil. Las pesadas gotas de agua chasqueaban en los charcos de la calle. La mujer se cubría la cabeza con un periódico doblado.

—Adelante, señores.

—Qué tal, don Demetrio —saludó la mujer. Entraron en el patio y fueron al cuarto adyacente al portón.

—Qué gran patio, don Demetrio. Ya lo quisiéramos para el colegio.

La mujer acostumbraba sus ojos a la tenue luz de la vela que lagrimeaba en la mesa.

—Así es, señora.

Guardaron silencio.

—Llegó su camioncito —dijo la mujer. Terminó la frase cantando.

Demetrio buscó en un cajón de papeles y sacó tres vasos y una botella.

La mujer estaba por hablar cuando Demetrio les ofreció los vasos con su contenido verde.

—Hay un problemita, don Demetrio —dijo luego de beber.

—Sí, señora.

—Sus camiones no deben entrar al pueblo antes de la medianoche, lo habíamos acordado así, ¿recuerda?

Escuchó las razones de la mujer. Su acompañante miraba al camión en el patio.

—Señora, ¿se refiere a este camión?

—También a los otros.

—Le aclaro que éste viene de La Mejorada.

La mujer sacó una cajetilla de cigarros del bolso.

—Hay algo más, don Demetrio —hizo una pausa y expulsó un chorro de humo.— Con ocasión de estas fiestas han llegado a nuestra ciudad las autoridades de los alrededores y, como usted sabe, no podemos recibirlas como realmente se merecen.

—Entiendo, señora.

—¿Lo comprende? Gente distinguida, bastante.

—Comprendo perfectamente, señora.

Demetrio tomó un cigarrillo del paquete y ella sonrió.

—¿Lo esperamos entonces, esta noche?

—¿Esta misma noche?

—El agasajo es en el Turistas. Gente distinguida. Estará con nosotros el superintendente de la mina...

—Y el jefe del hospital —intervino el hombrecito—, y el ingeniero de los ferrocarriles.

—Quisiéramos, —continuó la mujer mirando a su compañero hasta que se agachó y luego directamente a Demetrio—, que el pueblo huancavelicano se diera un abrazo de armonía y concordia con sus hermanos de los otros pueblos por intermedio de sus dignas autoridades.

—Bien, señora, entiendo.

Se callaron. Demetrio rompió el silencio brindando con un vaso en alto.

La mujer apretó sus labios mojados de licor.

—Unas ochenta personas, don Demetrio, incluidos sacerdotes y, claro, el señor Prefecto.

—¡Unos... dos cientos mil, señora!

La mujer sonrió nerviosa.

—Vamos, don Demetrio, asustándose con bagatelas.

Demetrio servía los vasos.

—¿Otra vueltita señora? ¡Una camionada!

—Gracias, don Demetrio. Pero esta noche doy el discurso de recepción en el Turistas —dijo abanicándose con la mano el pecho escotado.

El humo revoloteaba sobre los vasos de la mesa, rebotaba en los vidrios de un armario donde habían papeles amarillos, flotaba sobre las tres cabezas, y llegando a la puerta desaparecía en la oscuridad.

—Bien, señora. Pasaré por el Hotel llevándole todo, dinero, para que usted disponga.

—¿Prometido? —lo miraba directamente a los ojos.

—Sí. Prometido.

Demetrio se paró y salió tras ellos.

El hombrecito dio un palmazo en la capota del camión y un campanazo metálico resonó en el patio.

—Usted terminará envenenando a todo el departamento —dijo el hombrecito elevando la voz sobre el ladrido de los perros.

La mujer parpadeaba curvando la boca sin despegar los labios anaranjados.

—¿No podría acompañarnos usted? —dijo luego. Quiero presentarle una gente muy importante. Gente distinguida que nos honra con su presencia.

—Muchas gracias, señora alcaldesa. Haré lo posible para escuchar su discurso —dijo y dio la mano.

La mujer se apretó en su abrigo azul y entró en el automóvil. Se despidieron agitando las manos y el automóvil se perdió de vista dando un pitazo en el primer cruce de calles. Dos hileras de tejas llegaban hasta la plaza que en el fondo de la noche reverberaba como un fogón.

Demetrio Chawaylas volvió al interior. Una estela de perfume flotaba en todas partes. Dos colillas aplastadas yacían en las patas de la silla del hombrecito y en la mesa estaban los tres vasos. Tragó el líquido amargo y miró un rato las grietas de las paredes. Su sombra bailaba a la indecisa llama de la vela.

Apagó la luz y llamó al muchacho.

—¿Dónde está Pimentel?

—En la cocina, señor, con Marcelo.

Cerró la puerta y fue con el muchacho. Dos hombres bajaban del camión y otros dos estaban asomados en las barandas.

La cocina estaba tras unos matorrales y allí estaban los perros. Dos hombres en cuclillas comían al fuego de un fogón. Una muchacha amamantaba una criatura junto a las ollas humeantes. Demetrio se acomodó en la cabecera de la mesa.

—¿Listo muchachos?

—Sí, don Demetrio.

La muchacha llevó un plato de papas a la mesa. En platillos estaba el queso y el ají, junto al tarro de las cucharas.

—¿Vino la doña, don Deme?

—Sí. Están como los gavilanes, ya nos desquitaremos.

—¿Qué quieren ahora que ya tienen el automóvil?

—Algo como... veinticinco cilindros.

—Uiii...

Terminaron de comer y Pimentel sacó una botella de su manta. Bebieron en silencio. El fuego rojo lamía las ollas y las paredes negras.

—Partamos, jóvenes.

Los tres salieron a la calle. Los dos muchachos llevaban sus bandurrias en la mano. El empedrado terminó en el hormigón de la plaza donde la gente paseaba en torno a los grandes castillones esperando la medianoche.

—Allá van los importantes —dijo Marcelo señalando a un grupo que entraba al hotel. Todos vestían largos sobretodos y caminaban separados, sin hacer ruido. Se saludaban tocando con un dedo el ala de su sombrero.

—Miren a ese mestizo. Quiere ser indio por esta noche —dijo Demetrio. Un hombre con un poncho nogal y sombrero ladeado saludaba a todos extendiendo los brazos, como un murciélago.

Desde la esquina de la plaza, bajo las luces que salían de entre el follaje de los árboles, vieron cómo entraba el grupo. Al final quedó en la puerta el hombre de uniforme azul y galones dorados. Se había agachado ante los señores y recibió con una venia a Demetrio.

—¿Lo respetan, no?

—Y es buena gente.

Los postes iluminaban la calle mayor bajo el cielo despejado. Cientos de indios paseaban en grupos y con sus mujeres y al otro lado del río festejaban las carreras de caballos del día siguiente. Los cohetes estallaban en lo alto iluminando fugazmente la cúpula de la catedral y los húmedos techos de la municipalidad y las otras casas.

—¡Listo! —Demetrio estaba parado frente a ellos.

—Qué bien. Ahora sí vamos a jaranear, al estilo.

Arriba estalló un cohete. Levantaron la vista como el resto de gentes del parque. En la base de la cúpula se iluminaron unos demonios rojos que pronto volvieron a las tinieblas, después se escuchó el estampido. Otro cohete se elevó culebreando. A cierta altura la lumbre describió un gran arco y fue a caer entre las casas tras de la catedral. Dos cohetes se elevaron uno junto al otro y a diferentes alturas. El aire olía en todas partes a incienso. Los destellos iluminaron el rostro de la catedral y luego se escucharon los estampidos.

—¿Sabes qué me dijeron, Pimentel?

—No, señor.

—“Señor Chawaylas, agradeceríamos nos brindara un ritmo de las punas interpretado por sus indios. Sabemos que tiene dos buenos bandureros”, se refería a ti y a ti, “por favor, tenemos a una señora de la Casa de la Cultura y quisiéramos obsequiarle un recuerdo de nuestra santa tierra”.

—¡Mierda!

Doblaron por unas calles. Habían indios de negro andando en parejas. Los mestizos comían picarones en las carpas. La banda sonaba ahora en las puertas del Hotel de Turistas.

—¿Dónde nos perdemos, don?

Hasta la esquina de las afueras llegaba el sonido velado del bombo y los platillos emergiendo de vez en cuando las trompetas.

Llegaron a la tienda. El tendero sonrió mostrándoles sus dientes de oro. Un muchacho indio se levantó a saludarlos. Saludó con las manos en alto. Vestía saco blanco y pantalón negro. De su sombrero y sus vestidos colgaban cintas borladas. La luz de la lámpara resplandecía en las gotas de agua de su rostro y su cabello.

Una bandurria había comenzado a tañir en el rincón. Marcelo y Pimentel escuchaban atentos, mirando el suelo. El aire se filtraba por debajo de la puerta y la luz lamía los polvorientos andamios. Demetrio veía la llama roja.

La llama se alargó y una sombra resbaló en los contornos de las botellas. La música delgada venía con un grueso tañido. El muchacho marcaba el compás con los pies y su rostro refulgía como el dorado vidrio de las botellas. Las sombras vibraban en todas partes y el muchacho se perdía en un sordo zapa-

teo de ojotas húmedas contra el polvo del suelo. Las cintas y borlas de colores oleaban rítmicamente.

Una bandurria se retiró al silencio y la otra se balanceó solitaria por un segundo. A gran altura y bajo el sol volaba un silencioso cernícalo. El bailarín sonreía y movía las piernas en leves contorsiones. Una lavandera protegió sus ojos del sol y vio al ave perfilándose sobre el disco amarillo, otras lavanderas palmetaban la ropa sobre las piedras. La bandurria calló y el bailarín coronó su menudo zapateo. El son agudo de una sola bandurria eclipsó la luz y las sombras, y luego la luz y el silencio, y nada más.

El bailarín se había acercado a Demetrio. Pimentel y Marcelo se miraban.

—Pareces decepcionado, muchacho —dijo Demetrio.

—Tan joven —dijo el cantinero.

Las bandurrias del rincón ensayaban un agudo lamento cuando Marcelo y Pimentel picaron sus instrumentos. La luz estaba allí. Un cohete reventaba, luego llegó el ruido cuando estaba oscuro.

—Bueno, señores —dijo el cantinero. Ponía sobre la mesa una garrafa humeante.

La lluvia había amainado. Por las calles alejadas se escuchaba el tañir de las bandurrias y los cascos de los caballos aventurándose por caminos desconocidos. Y seguían tañeando por sobre los ecos sonoros del bombo y los platillos.

De las alturas bajaban los camiones y los caballos trayendo gente para las fiestas del día siguiente.

LA VIGILIA

Siu Kam Wen

El guardián, un hombre de estatura comparativamente más elevada que la de la mayoría de los cantoneses y de otros sureños, ha cerrado el pesado portón de fierros y de vidrios gruesos y opacos. El ruido producido por el último de los cerrojos al ser corrido acaba de oírse en medio del enorme y vacío recinto con gran estrépito. En el inmenso salón de reuniones de la Sociedad Chun San nos hemos quedado completamente solos, Ah-chung y yo, aparte del guardián.

El guardián se nos acerca, su larga y flaca figura adelantándose con lentitud, balanceando un manojó de llaves en su mano derecha. "*Chícuhei*", nos dice en cantonés. "¿Por qué no se van ustedes a su casa? No tienen por qué quedarse a pasar la noche aquí. Yo me puedo encargar de todo lo demás".

Ah-Chung lo mira en silencio, levantando el rostro hacia su interlocutor. "Nos quedamos", dice parcamente, en un murmullo.

El guardián hace un gesto como quien dice, bueno, es cosa tuya si insistes, sólo quería darte un buen consejo, y se aleja. Va donde está la enorme y larga mesa de lectura, colocada en el lado derecho del salón y empieza a acomodar las revistas que están desparramadas encima. Luego hace lo propio con

las sillas a ambos lados de la mesa, unas catorce en total, tratando de no producir mucho ruido. Ya casi desde el fondo del recinto nos dice volteando la cara en nuestra dirección, "Dejaré algunas luces para ustedes. Apáguelas cuando empiece a amanecer".

Ah-Chung asiente con un movimiento de cabeza. Yo hago también lo propio. El guardián se acerca al conmutador general y empieza a apagar las luces, dejando, como lo ha prometido, aquéllas que se hallan en el rincón donde *mi si-kó* y yo estamos sentados. El salón se queda completamente a oscuras, excepto por un pequeño parche de espacio y por la amarillenta luz que proviene del cuarto que está al otro extremo. Por un instante nos quedamos como ciegos, sin distinguir nada más que nuestros propios cuerpos. Cuando por fin nos acostumbramos a la oscuridad, el guardián ya no está en el recinto. Ahora nos encontramos en verdad solos.

A mi lado, Ah-Chung empieza a respirar pesadamente, con dificultad. Tal vez ha empezado a hacerlo desde mucho tiempo antes, pero no lo he notado sino hasta este momento, cuando el silencio que nos rodea es completo. Ah-Chung sufre de asma. Tiene quince años, cuatro más que yo. El asma nació con él: Ah-Chung vino al mundo ya asmático. En Siék-ki, nuestro pueblo nativo, le dieron a probar todo tipo de medicamentos, todo tipo de yerbas, pero ninguno le hizo el menor bien. Vinimos a Lima, y el clima de Lima sólo empeoró más sus bronquios. A veces sufre tanto que no puede dormir acostado.

"A-Chung", digo en un susurro, sin atreverme a levantar mucho la voz, temiendo que en medio del agobiante silencio mis palabras pudieran producir el efecto de una explosión. "¿Estás bien? ¿Tu asma otra vez?"

Mi hermano tose por unos segundos antes de contestarme, "Espero que no. Ya se me pasará. ¿Tienes algún chicle de mentol?"

"Tengo dos cajitas de chicle, pero de menta".

"Bueno, dame una. La otra caja la guardas para las emergencias".

Le doy la caja de chicle. La rompe con ansia, vacía su contenido en su boca y empieza a masticar ávidamente. Al cabo de un rato su respiración ya está mejor, más aliviada. Permanecemos de nuevo en silencio, fijando nuestras miradas en la luz que proviene del cuarto al fondo del salón. Es una luz amarillenta, como he dicho antes. Proviene de seis cirios, colocados tres cada uno a ambos lados de un féretro. En aquel cuarto al fondo del salón se están velando los restos de nuestra hermana Ah-sou, la mayor de todos nosotros.

Hace seis horas he entrado a aquel pequeño cuarto, atestado de coronas

florales, de cirios, de velos funerarios, junto con Ah-chung. Mi madre acababa de salir de él, hecha un manojo de nervios, sostenida por mi padre por un lado y por el otro por mi madrina. Entramos solos y nos dejaron solos allí por un buen rato. Ah-chung se acercó al ataúd y permaneció con la mirada fija en la abertura de su parte superior. Yo me quedé rezagado atrás, sin atreverme a acercarme más. No tuve el valor de mirar el rostro de mi difunta hermana, aunque sabía que era la última oportunidad que tenía en hacerlo. Me puse a llorar en silencio y cuando Ah-chung se acercó a mí, noté que también tenía el rostro bañado en lágrimas. Jadeaba. El moco se deslizaba de su nariz hacia su labio superior. Sacó el pañuelo del bolsillo trasero de su pantalón, se secó las lágrimas y se sonó. Luego hizo algo inesperado: se hincó sobre el reclinatorio que había al pie del féretro. "Peter", me llamó por el nombre inglés que usaba cuando estudiábamos en Aberdeen. "Ven a rezar conmigo".

"¿Rezar?" dije. Ni Ah-chung ni yo somos católicos o protestantes. En realidad, ninguno de los dos profesamos ninguna clase de religión. "¿Qué vamos a rezar?" pregunté, incierto. "¿El Padrenuestro?" En el *Sam Men*, durante las clases de religión, nos habían hecho aprender de memoria los Diez Mandamientos, el Padrenuestro y los preceptos del Catolicismo, todo en castellano.

"¿Qué importa que sea el Padrenuestro o no?" contestó mi hermano.

En verdad, ¿qué importa que sea el Padrenuestro, el Avemaría o una letanía budista cualquiera?

Me hincé también en el reclinatorio y recé, no con palabras, ni siquiera con el pensamiento. Recé con el corazón, si cabe la expresión.

Cuando salimos, nuestra madre acababa de sufrir un desmayo. Ah-pá nos dijo que la iba a llevar a casa, que permaneciéramos hasta la hora del cierre de la Sociedad, y que luego regresáramos por nuestros propios medios. Nos dio plata para el taxi y luego se marchó con Ah-má y la madrina en su carro. Los asistentes al velorio se fueron antes de las once, la hora del cierre. Ah-chung y yo decidimos no hacer caso a las palabras de nuestro padre: decidimos velar el féretro solos, hasta la mañana siguiente, como un último tributo a la difunta.

La figura enjuta y angulosa del guardián emerge de nuevo de entre las sombras. Trae entre las manos una frazada grande y usada. Sus zapatos chirrían un poco en medio del silencio.

"Va a hacer mucho frío más tarde", dice. "Será mejor que se abriguen con esta frazada" Deja la frazada en la silla vacía que está al costado de Ah-

chung. Le damos las gracias por su gentileza, llamándole "Ah-pák" por vez primera en toda la noche.

"No tiene por qué", dice antes de marcharse. "Buenas noches, *chícu-choi*".

"Buenas noches".

Tapados ahora con la enorme frazada, hemos dejado de temblar. Pero todavía siento el frío que parece surgir del suelo, sube por las piernas y me llega hasta las rodillas. Me quito los zapatos y me hago un ovillo, metiendo el otro extremo de la frazada debajo de mis posaderas.

"Trata de dormir", me dice Ah-chung. "Tenemos una larga noche por delante".

"¿Qué hora es?"

Ah-chung saca su brazo izquierdo de la frazada y trata de ver las manecillas de su reloj pulsera, que no son luminosas, con la escasa luz que hay encima de nosotros. "Recién las doce", dice.

Fuera de la Sociedad, la calle se ha quedado silenciosa también. Ya desde algún rato no oímos pasar ningún carro. Paruro debe estar desierta a esta hora. Ah-chung ha cerrado los ojos. Su respiración se ha hecho pausada y regular. Parece que se ha dormido pero no estoy seguro. ¿Quién puede dormir en un lugar así, en el estado de ánimo en que nos encontramos? No yo, al menos. La luz amarillenta del cuarto de al fondo está directamente enfrente mío, pero a una considerable distancia. Siento como si estuviera dentro de un túnel, y que la luz amarillenta indicara la salida de ese túnel. Pero ésa es una falsa impresión: la luz de la salida de un túnel es siempre una luz alegre, de esperanza, cálida y argéntea. Esta, en cambio, es una luz mortecina. No indica la salida del túnel sino su comienzo.

Eramos cinco hermanos. Ah-sou era la mayor y la única que era mujer. Ah-p'ing y Ah-uing, mis *yi-kó* y *sám-kó*, están ahora en los Estados Unidos, estudiando para ser ingenieros.

Ah-sou se casó hace apenas tres años, a los veinte y cinco años de edad. En nuestra familia la consideraban entonces como una vieja solterona, y trataban de casarla a toda costa. "¿Qué quieres?" solía decirle mi madre, que es una mujer enérgica. "¿Vas a esperar a que te salgan las canas para casarte?" Lo decía a veces delante de todos nosotros, mientras almorzábamos o cenábamos, avergonzándola. Mi hermana no era nada fea, tenía facciones más bien

delicadas, pero era por naturaleza tímida, introvertida y le faltaba carácter. La mayor parte de su vida la había pasado en Hong Kong. No hablaba el castellano y como ya era mayorcita, tampoco iba al colegio chino como lo hacemos Ah-chung y yo. Era natural entonces que tuviera pocas amistades y menos aún, pretendientes. Y había llegado a una edad en que, para la mayoría de las mujeres chinas chapadas a la antigua, como Ah-má, no casarse era algo tan insoportablemente vergonzoso como el haber perdido la virginidad sin estar antes casada. Mi madre es una mujer autoritaria y sumamente emprendedora. "Si no puede conseguir un marido por sí sola, yo lo haré por ella", debió decirse a sí misma. El marido que consiguió para Ah-sou se llama Li-Shu-Wen, y es el dueño de un próspero negocio en la calle Billingurst. Tenía entonces unos cuarenta años, no se había casado nunca, pero según se rumoreaba en el Barrio, mantenía una amante peruana en un pisito de Jesús María. Mi madre decidió pasar por alto aquel pequeño detalle, pero se aseguró previamente de que no tuviera ningún hijo bastardo. Li Shu-Wen es un hombre bajo y pálido, y usa lentes ahumados todo el tiempo, pero no por ningún defecto ocular. Aquello de los lentes es algo que nunca he llegado a explicarme satisfactoriamente. Si no sufre de ningún defecto o enfermedad a la vista, cosa de la cual estoy completamente seguro, ¿por qué, entonces, esa persistencia en usar lentes ahumados? ¿Cuestión de gustos? Entonces sus gustos son pésimos, pues los lentes ahumados, contrastados con la palidez usual de su rostro, le daba un aspecto siniestro. Como nunca he llegado a intimarme con él, jamás le pregunté sobre el tema.

La diferencia de edad entre Ah-sou y el marido escogido tan atinadamente para ella no fue obstáculo alguno. Diferencias de ese orden son eliminadas por conveniencias recíprocamente correspondidas. Y mamá sabía o creía saber qué era lo que le convenía a Ah-sou.

Ah-sou se casó con gran pompa y derroche de dinero. Los invitados al banquete nupcial llegaron a ocupar en el *Lung Fung* unas cuarenta mesas. Para ser sincero, debo admitir que Ah-sou no parecía estar en absoluto mortificada o descontenta con el esposo que se le había impuesto. En cuanto a Ah-má, su corazón no cabía de gozo. Después de todo, no todas las madres tenían la satisfacción de casar a su única hija con un buen partido: uno con mucha plata.

Me he quedado dormido por un rato, no realmente un sueño, sino un momento de sopor. Cuando termino por salir de ese estado, Ah-chung está completamente despierto. Empieza a librarse de la frazada, se pone de pie y se aleja un poco para estirar sus piernas. Bajo la tenue y pálida luz de los tubos fluorescentes, Ah-chung tiene una figura extraña. Mi cuarto hermano mayor es un chico bajo, algo rechoncho. Cuando estamos parados juntos, apenas es dos dedos más alto que yo. Ahora está vestido de terno negro y corbata ne-

gra. Parece un señor maduro y serio. He echado la frazada a un lado y empiezo a ponerme los zapatos. Cuando me encuentro atando los cordones, Ah-chung me dice, "Peter".

"¿Sí?"

Ah-chung me mira gravemente, como si estuviera estudiándome.

"Voy a verla de nuevo" dice muy quedamente. "Quiero que te vengas conmigo".

El corazón se me encoge de pura aprensión. Iba a contestar para qué, pero la respuesta me pareció irreverente.

Ah-chung está impaciente ahora. "¿Te vienes o no?"

No espera mi respuesta y empieza a encaminarse hacia el cuarto al otro extremo del salón. Su figura desaparece paulatinamente del espacio de luz blanca que hay en nuestra esquina, pero mis ojos se han acostumbrado a la oscuridad y puedo verlo pasando a lo largo de la mesa de lectura, dirigiéndose hacia la luz amarillenta. Como un autómatas, voy detrás de él.

Ah-chung está esperándome en el umbral del cuarto, la cara vuelta hacia mí. No puedo ver la expresión de su rostro porque está a contraluz. A medida que avanzo hacia él, siento el fuerte olor de las coronas florales. Es sólo el olor de las flores, me digo para mis adentros, pero en lo más hondo de mi ser siento que es el olor de la muerte.

Una vez dentro del cuarto, Ah-chung me dice, "¿Tú no has visto aún su cara, verdad?"

"No", respondo débilmente. La angustia va apoderándose de mí cada vez con mayor fuerza. Todo alrededor mío me parece horrible, desde el olor inconfundible de las coronas, la luz mortecina de los cirios, los velos negros colgados en las paredes hasta el reclinatorio de madera; y desde luego, el féretro de metal oscuro.

Mi hermano me rodea los hombros con uno de sus brazos. Yo me he echado a llorar de nuevo. Ah-chung me dice en voz suave pero firme, "Pues yo quiero que la veas. Quiero que la recuerdes para toda tu vida". Con la muerte de Ah-sou y en ausencia de *yi-kó* y *sám-kó*, Ah-chung ha asumido el papel del hermano mayor y, ciertamente, lo hace bastante bien.

Yo para mis adentros me digo, "Voy a verla sólo por un segundo. Luego cerraré los ojos y no los abriré hasta que me haya alejado del ataúd". Con esa idea en mente me dejo llevar hasta la cabecera del féretro y, juntos, Ah-chung y yo, nos inclinamos para contemplar por última vez el rostro inerte de nuestra hermana.

¡Jamás podré olvidar aquella visión en tanto viva!

Ah-sou está echada en el fondo forrado de seda del féretro con los dos brazos cruzados sobre su pecho, que parece más plano que nunca. Su piel tiene un horrible tinte azulado, sobre todo en la parte de la cara, que está amoratada. Tiene los ojos semiabiertos. Alguien debió haber tratado de cerrarlos pero obviamente no logró el propósito: los ojos, sin vida, pero con un brillo viscoso, miran hacia el vacío inexpresivamente. Sus labios están también entreabiertos, y puedo ver claramente la punta de su lengua asomándose entre ellos. Han soltado sus cabellos con el fin de cubrir su delgado cuello, pero sus cabellos no son lo suficientemente largos: puedo ver la marca de la soga alrededor de su carne, junto debajo de la barbilla, en la forma de una larga y circular laceración.

"Está bien", oigo decir a Ah-chung. "No mires más. Vámonos ahorita mismo".

Pocos minutos después estamos de nuevo acurrucados en nuestro antiguo lugar, cubiertos por la frazada. Yo he dejado de llorar. Ah-chung, simplemente, no ha vertido una sola lágrima en todo aquel lapso de tiempo. Desde hace un buen rato ha aprendido a dominar sus emociones. Me toca con una de sus manos debajo de la frazada y me dice, "Dame la otra caja de chicle, Peter. Me están dando problemas los bronquios de nuevo".

La oscuridad ha dejado de ser tan densa como antes. Dentro del enorme salón de reuniones noto que hay ahora una especie de niebla tenue. El ambiente está más frío. Tiritamos levemente debajo de la frazada. Aun sin ver el reloj, sé que está por amanecer.

"Voy a cabecear un rato", me dice Ah-chung, masticando el chicle. "Despiértame dentro de una hora para apagar las luces". Se detiene un momento, acordándose de repente de mí. "¿Tú no te vas a dormir, verdad?"

"No lo sé", digo.

"Bueno, no importa. Duerme si quieres. Yo sabré despertarme solo".

A las tres o cuatro de la madrugada vuelvo a despertarme de un sopor

intermitente. Las luces están totalmente apagadas, pero la claridad ha empezado a filtrarse por los tragaluces. Hay ahora suficiente luz en el salón como para distinguir los pequeños retratos de porcelana incrustados en sus paredes laterales. En una de las enormes placas de bronce colocadas debajo de los retratos están grabados los nombres de mi padre y de mi padrino, como unos de los que han contribuido más a la financiación del local. Está también el nombre de Li Shu-Wen. Ah-chung está sentado a un costado de la mesa de lectura, hojeando una revista. El aire es fresco, saturado de invisibles gotas de rocío. Va a ser un buen día para el funeral.

Me acerco donde mi hermano y me siento a su lado. Juntos hojeamos todas las revistas, mirando las fotografías y leyendo, de rato en rato, algún pequeño artículo. Así permanecemos hasta que el guardián aparece de nuevo para abrir el portón. Ah-pá está delante del portón aguardando, cuando éste se abrió. Entra al salón con pasos cansinos. Sus ojos y su rostro denotan que no ha dormido en toda la noche. Lo primero que hace apenas puso los pies dentro es recriminarnos por no haber vuelto a casa. "No tenían por qué quedarse a pasar la noche aquí", dice. "Ah-sou está muerta. A los muertos les es igual que los velen toda la noche o no".

Ah-chung trata de ver si ha aparcado el carro afuera. "¿Ha venido Ah-má contigo?" pregunta.

"No", responde Ah-pá con voz abatida. "Tu madre está histérica. Es mucho mejor que no viniera al funeral". Se derrumba literalmente en una de las sillas y allí permanece, la cabeza gacha, esperando a los de la funeraria, que deben venir a cerrar el féretro.

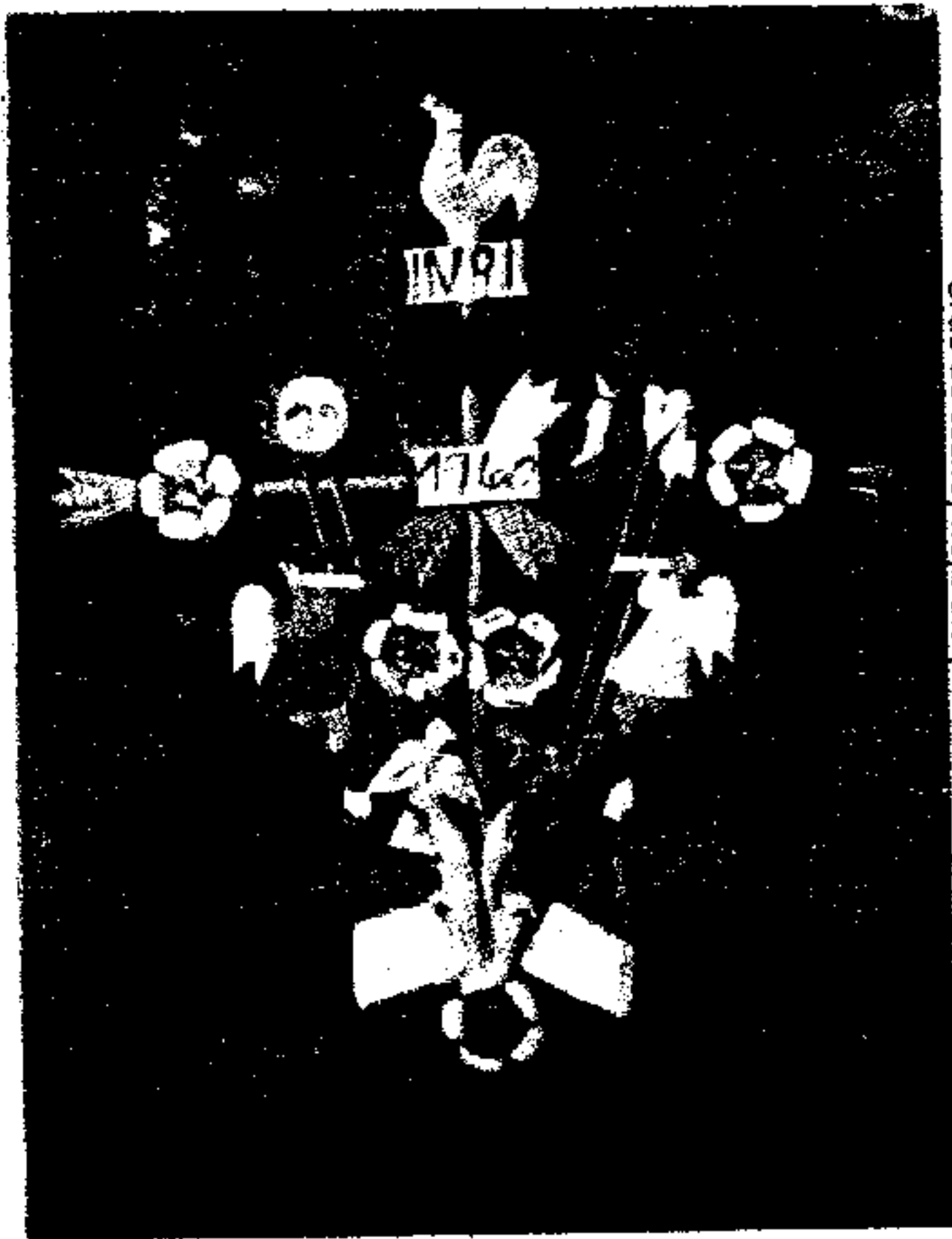
Ah-chung y yo salimos a la calle. Vamos a comprar algo para comer y algún jarabe para el asma de Ah-chung. Un tímido y pálido sol nos da la bienvenida afuera. Caminamos muy juntos, mi hombro derecho chocando con el izquierdo de mi hermano. Después de durar mucho, me decido por fin a hacer a Ah-chung una pregunta que desde la madrugada ha estado torturándome. "Ah-Chung," digo, en un susurro casi imperceptible. "¿Tú crees que Li Shu-Wen se atreve a venir al entierro?" Noto que he optado por no llamar a Li Shu-Wen nuestro cuñado.

Mi pregunta ha tenido el efecto de un rayo. Por un breve instante, Ah-chung se ha detenido en medio de la calle, mirándome inexpresivamente. Luego su pálido y asmático rostro ha adquirido una expresión de ironía. Me mira como si yo fuera el chico más tonto de la tierra. "¿Tú qué crees?" me pregunta, en lugar de responderme.

Me doy cuenta entonces que he hecho una pregunta estúpida. Li Shu-

Wen no vino al velorio, y no vendrá al entierro. Cuando un mes más tarde celebremos la misa por el reposo del alma de Ah-sou, tampoco se atreverá a venir.

Son ya las nueve y media de la mañana. Nos apresuramos a buscar algún restaurante donde podamos tomar algo de desayuno, para poder alcanzar luego la procesión a tiempo.



Cruz de techo, hojalata pintada (Jauja-Junín)

EL FORASTERO

Walter Ventosilla

A dos cuerdas de la plaza, en la recta de la municipalidad, el sol le aplataba la espalda al cuerpo que se encontraba tendido al filo de una acequia. Tenía el rostro dirigido hacia donde murmuraba el agua, y una de las manos colgando con los dedos remojando entre las piedras.

Por esos días era común ver toda clase de borrachos amanecerse dormidos en cualquier lado del pueblo, especialmente en el último día de celebraciones, como lo fue ayer. Pero ya era raro que, a tan avanzado el día, no se levantara ese individuo por más ebrio que estuviera. La gente de esa calle se sobresaltó, y corrió la voz por todas las demás. Así fue que se juntaron alrededor del cuerpo mucho paisanos. Algunos decían que no lo conocían, otros hacían esfuerzos por recordar dónde lo habían visto. No era del pueblo, sino hubiera sido fácil reconocerlo. Dos moscas le jugaban sobre la cabeza, mientras una tercera le caminaba sobre una de las manos; la que estaba volteada hacia la vereda.

—Ha de estarse muerto —dijo una vieja como si rezara.

—No creo —dijo otra—, borracho nomás ha de estar.

—¿Onde lo he visto? —un viejo que recién llegaba, pensativo volvió a repetir— ¿Onde creo lo he visto?

Por la calle que venía del río subían en montón, agitando las cabezas, los carneros que Remigio apuraba bajo las salientes calaminas de las casas. Poco a poco se fueron oyendo más de cerca las pezuñas, y viendo más claros lomos blancos que de lejos parecían copos grandes de algodón. A la altura de la montonera de gente Remigio se detuvo, y quitándose el sombrero se metió a ver lo que pasaba. El perro de éste llegó hasta el cuerpo con más facilidad por entre las piernas. Se detuvo a olerle los pies y las manos, espantándole las moscas que le rondaban.

—Pobre señor —dijo Remigio mirándole la cara grasienta— ¿Estará muerto?

—Eso digo yo —habló la vieja como si rezara.

—Yo lo conozco —apuntó Remigio sin dejar de mirarlo—; anoche estuve tomando con él en tienda de Lucía...

—¡Claro, claro, ya me acordé! —se adelantó casi gritando, moviendo por todos lados sus arrugas el viejo que se preguntaba dónde lo había visto— ¡Sí pues, allí estaba tomando anizao con Remigio; yo estaba más ayasito con mi compadre Celso.

La montonera de gente se impacientó por saber quién era. Remigio siguió hablando:

—...Hoy temprano, cuando llevaba mis burros para la estancia, lo vi allí tirado en la vereda. Yo cruzaba por la esquina pa' rriba; lo vi que se arrastraba pa' lasequia, underrepente tenía sed, y quise venir pa' yudarlo, por que como les dije yo lo conosco; pero ahí nomás en ese ratito mis burros ya se iban por otro lado corriendo, y yo me fui pa' tajarlos, y ahí nomás que ya no me pude volver.

—Pobrecito, ha de haber tenido sed —se abrió la boca seca de otra vieja—, y lo agarró el sueño cuando iba tomar agua, ¿estará muerto?

—Hay que llamar a Gobernador —una voz.

—Juez también pa' ver que dice —otra voz.

—Ya han ido a llamar —dijo la vieja con el tono del pobrecito.

A los dos días de comenzadas las fiestas, la mañana que sacarían la procesión, llegó hasta la tienda de Lucía un hombre bajo, medio arqueado. De uno de sus bolsillos sacó un billete y estirándoselo a la abuela Lucía le pidió cigarros y un cuartito de anizado. El forastero traía la cara empolvada con rasgos de no haberse rasurado en días. Se sentó en una banca de la tienda oscura y se dispuso a tomarse su cuartito. Frente a él otros viejos envueltos en sus gruesos ponchos hacían lo mismo, carcajaban y hablaban que el santo había hecho poco por ellos ese año. Al otro extremo de la banca del recién llegado, otro hombre sentado y recostado en la pared con los brazos cruzados, descansaba agachado con el sombrero sobre una de sus rodillas. El forastero se levantó de su lugar y se fue a sentar al lado de su vecino.

Con voz algo apagada y ronca le preguntó:

—Oiga amigo, ¿po'nde se va a Vitis?

El hombre que descansaba con los brazos cruzados se llamaba Remigio. Alzó la cabeza dejando entrever sus ojos hundidos y la pequeña nariz apenas, el resto de la cara se ocultaba bajo la chalina. Estiró el brazo apuntando hacia la puerta, que dejaba ver bien al fondo las puntas de muchos maizales cabeceando.

—Por allá, por ese camino que pasa de largo tras la escuela.

El forastero se sirvió un trago y se lo tomó de golpe.

—Hace frío ¿no? —dijo Remigio— ¿Usted no es de por aca?

Mientras se servía otro trago el forastero le contestó:

—Vengo de San Lorenzo, pero soy de más allá, de Huañec.

—Huy, ¿de tan lejos?

Se sirvió otro trago. Remigio miraba el cuartito que se acababa.

—Hace hartó frío ¿no?

El forastero le alargó la botellita que Remigio recibió sacando la mano de bajo el poncho, cuarteada por el frío.

—Usted sí es de aquí, ¿o también ta' de paso? —preguntó el forastero.

—Yo vivo más arribita en mi chacra, pero aquí también tengo una casi-

ta, pero más tiempo me la paso arriba. Estoy esperando a que llegue mi'jo trayendo burros, pa' llevarlos pa' Vitis, después tengo que traer carneros. ¿Us-té que ha venido po' lao de las tres piedras no ha visto venirse alguien?

—No, el camino taba vacío.

—Ha, entonces si no llega hasta en la tarde, bajará mañana. Salú amigo.

—Salú.

...Nos tomamos como ocho cuartitos, a cada rato sacaba plata; otro cuartito y más cigarros. Dizque había tenido su chacara y que la vendió. Venía de Huañec. Dizque no tenía familia y que se iba pa' Vitis buscando un hijo que dizque no lo conocía. Trabamos amistad. Me contó hartas cosas. Me dijo que no le importaba nada sólo su hijo, y que cuando lo encuentre lo iba a recibir bien. Le había dizque pedido a su Santa Patrona bastante perdón pa' que lo ayude a encontrarlo. Dizque la vejez ya se lo taba llevando...

Remigio contaba con la paciencia de quien cuenta unas monedas. Las gentes se habían olvidado del cuerpo y le prestaban toda la atención al viejo que también había olvidado a sus carneros. Sólo las moscas dejadas por el perro seguían jugueteándole, una de ellas le salió de la nariz o quizás de la boca.

El alcalde y el juez de paz, conjuntamente con el Gobernador ya se encontraban con ellos. Lo observaron un rato, y luego de murmurar entre ellos soltaron que ese cholo estaba muerto. Los paisanos se inquietaron para mirar al difunto con más ganas.

—¡Qué se lo llevan! Si hasta de paso en Vitis lo han de conocer —dijo el Gobernador asomando el único ojo servible, el otro de tan blanco ni se movía.

—¿Quién se encargará de eso? —preguntó el juez de paz.

—Remigio, ¿has de ir tú a Vitis?

—Sí señor alcalde, dejo carneros y llevo burros con carga.

—Apúrate pues. Pobre forastero, ahuele a puro alcohol, al menos se murió borracho.

El viejo que también había estado en la tienda de Lucía con el compadre Celso, se adelantó para continuar lo que Remigio había dejado:

—Ahí nomás que se puso a cantar, entonaba bien. Me acuerdo que empezó a preguntar si había arpista aquí. Se tiró el poncho pa' trás y empezó a zapatear, dale y dale. El solo se invitaba, yas' taba también borracho Remigio. Sacaba plata el forastero y mandaba más cuartitos. Harta plata de sus bolsillos...

Remigio se quedó dormido babeando sobre la chalina y el poncho. El forastero recostado en el mostrador siguió cantando y preguntando a cada momento si había arpista. Ya no se servía los cuartitos, se los tomaba de la misma botella. En una de esas tomadas el forastero escuchó música que venía de fuera, y con la experiencia de gente que visita fiestas dedujo que la banda se acercaba por esa calle. Pidió una botella grande y la pagó. La banda ya cruzaba por la puerta con una bulla que llenó la tienda de rincón a rincón; hasta la botella pareció sentirla por que empezó a agitarse en su mano. El forastero, caminando como si no encontrara piso y como si las paredes se le fueran a ir llegó hasta la calle; empezó a silbar al ritmo de la música y se metió a bailar detrás del bombo, invitando trago a todo el que encontrara al frente.

—Ya me acuerdo —dijo una de las viejas—, que lo vi bailando. A ratos quería quitarle el bombo al chuto pa' ponerse a tocar.

—Lo mismo quiso hacer con los platillos, también lo vi —dijo otra vieja—, y les daba propina, harta, a los chiquillos.

Remigio volvía con sus burros. El Gobernador empezó a mostrar algo de impaciencia.

—Es mejor que se lo lleven, aquí no se puede hacer nada, es distrito, no tenemos ni policía. Si nos mandan de Vitis pa' veriguar que pasó, pues ya todos lo han visto, se apareció tirado en la calle, ni cura tenemos pa' que le de su bendición. Ayuden a Remigio a cargarlo sobre el burro.

Lo levantaron y lo colocaron atravesado. Le pasaron una soga por la espalda y luego lo cubrieron en parte con una manta. Fue en ese momento que un pequeño bulto se hizo en uno de sus bolsillos. El solo ojo del Gobernador bailó sobre su cuerpo.

—Yo te acompaño Remigio hasta la salida. Váyanse a sus casas, vámonos Remigio ya se nos cae el mediodía.

—Yo también voy señor Gobernador —dijo el juez de paz tragándose la saliva.

—También los acompaño —el alcalde.

—Oiga señor Gobernador —apuntó Remigio— ¿Cómo es no? Si hasta parece que ya lo sabía. Ayer nomás se despidió de esta tierra bailando; chupó duro. Quién lo supiera, así yo también vendo todos mis burros y carneros y me divierto lo que nunca hasta que'l diablo venga a buscarme, porque de seguro que no va a ser un ángel, de esos que ni pestañean en la puerta de la iglesia. ¿Cómo es no? Taba buscando dizque un hijo. ¿Quién será? No quiso decirme ni su nombre. ¿Cómo es no? Underrepente por hay también tengo uno y ni se...

Remigio, el Gobernador, el alcalde y el juez de paz acompañaban al forastero que iba rozando el cuerpo contra los arbustos llenándose de espinas.

No había nada que hiciera sombras. El sol parecía estar a pocos metros de los cerros y en cualquier momento iría a caerles encima.

La punta de una penca le tiró la manta al cuerpo descubriéndole la cabeza. Tenía los párpados semi-abiertos como si no pudiera mirar por el sol, y la boca como si la muerte lo haya agarrado en pleno bostezo.





**TRANSFORMACION Y EXPECTATIVAS:
LA APERTURA DEL MERCADO URBANO**

Francisco Stastny

Las últimas décadas han traído consigo profundas transformaciones en el arte popular peruano. Los cambios sociales cada vez más acelerados que afectan a los grupos campesinos; su sujeción a las fuerzas centripetas que los impulsan del campo a la ciudad debido a las condiciones bien conocidas de pauperización de las tierras y multiplicación demográfica; y por ende, su incorporación progresiva al mundo moderno como consecuencia de esa otra tendencia universal de nuestros días que es el acortamiento de

las distancias en todas las dimensiones (ya sean geográficas, sociales o culturales), han tenido un doble efecto en el dominio de las artes populares: a) la destrucción de sus fuentes y b) la multiplicación de sus alternativas económicas. O sea, el abandono de las antiguas tradiciones rurales a cambio de la oferta de sus productos en el mercado metropolitano, con el corolario inevitable de una aguda degradación formal en muchos de los objetos. No obstante, en el núcleo de ese proceso de decadencia aparente se vislumbra ya

la apertura de nuevas opciones que surgen, como el Ave Fénix, de las cenizas inertes que dejan tras de sí las actividades puramente comerciales que se han centrado últimamente sobre la producción artesanal. Veamos en qué consisten esos cambios y qué consecuencias acarrearán consigo.

El interés por las culturas nativas y por el indio como "persona" es una larga tradición en las letras y los estudios hispano-peruanos. Desde Bartolomé de Las Casas y Garcilaso, el Inca, hasta Martínez Compañón e Hipólito Unanue, el aprecio del indígena como sobreviviente de una gran civilización perdida es un lugar común. Con el Romanticismo y en artistas como Francisco Laso y escritores como Mariano Melgar o, más tarde, Clorinda Matto de Turner, se amplía considerablemente esa curiosidad en un abanico de facetas que engloban, por primera vez, una admiración por los rasgos artísticos y por la belleza melancólica de la música y de la literatura oral quechua y aymara. Pero el descubrimiento de las artes plásticas de la población campesina nativa es una conquista muy reciente. Y se debe a la pasión autoctonista del movimiento que encabezó José Sabogal. Los indigenistas rebuscaron el país en pos de las expresiones populares: las estudiaron, las recolectaron y atesoraron; las calcaron y copiaron; y finalmente cayeron víctimas de su propia admiración por ellas. Ese proceso se inició en la década de 1920, después del retorno de Sabogal de México (1922). En

qué medida la experiencia mexicana y el conocimiento de Rivera y Orozco, quienes se inspiraban con igual fervor en Guadalupe Posada como en el arte maya, fue catalizador de esa nueva dirección en las búsquedas de Sabogal no está probado. Su primera exposición data de 1919 y ya entonces su vocación por lo nativo estaba señalada. En la década siguiente, el interés por el arte popular peruano promovido por los indigenistas será reconocido a nivel oficial. En abril de 1931 Sabogal obtuvo, con el apoyo del Dr. Luis E. Valcárcel, la creación del Instituto de Arte Peruano como parte integral del Museo Nacional. Sus funciones serán, dice el Decreto-Ley que lo originó, entre otras la de "estudiar el arte de las culturas del Perú Antiguo" y el de "propiciar todos los esfuerzos para la conservación de las artes populares". El año siguiente, cuando Sabogal fue nombrado director de la Escuela de Bellas Artes, el gobierno autorizó una Exposición Permanente de Arte Indigenista Escolar y Popular. Cuatro años más tarde, en 1936, Alicia Bustamente creó con un grupo de amigos la célebre Peña Pancho Fierro, que con el tiempo se convertirá en un verdadero museo de artes vernaculares gracias a la bella colección de la fundadora, y que servirá de lugar de reunión a los artistas e intelectuales aglutinados en torno a los ideales indigenistas. El movimiento a favor de las expresiones populares adquirió su total consagración diez años después al crearse el Museo Nacional de la Cultura Peruana con el objeto expreso de al-

bergar las colecciones reunidas en el Instituto de Arte Peruano. Este último, siempre bajo la conducción de Sabogal, fue ampliado en 1946 e incorporó entre sus colaboradores a toda la plana mayor del grupo Enrique Camino Brent, Julia Codesido, Camilo Blas, Teresa Carvallo y a la propia Alicia.



Nacimiento. autor: Leoncio Tineo
(Quinua-Ayacucho)

La progresiva aceptación de las artes populares como expresión viviente de las culturas nativas entre los artistas e intelectuales, primero, y a continuación, en el nivel oficial y gubernamental, acarrió consigo la apertura gradual de un mercado para aquellos objetos en la ciudad de Lima. Si todos los indigenistas tuvieron un amor por el arte popular y se rodearon de obras de origen campesino, fueron sobre todo Alicia Bustamante y Enrique Camino Brent quienes se dedicaron con auténtica pasión de coleccionistas y de conocedores a acumular piezas selectas de diversos lugares del país.

La etapa de la adquisición sistemática de los objetos se inició en la década de 1930 y se consolidó con los viajes oficiales que Alicia Bustamante realizó por encargo del Instituto de Arte Peruano, el primero de los cuales está documentado en 1937.

Las etapas siguientes en la consolidación del mercado urbano para los objetos campesinos del Perú son bien claras. Las décadas de 1940 y 1950 presenciaron el incremento progresivo de la demanda limeña. La cerámica, la textilería, los juguetes, la artesanía en plata se convirtieron en mercadería obligada de las ferias que periódicamente se celebraban en ciertos lugares de la capital. Las más concurridas y tradicionales fueron las de Fiestas Patrias y Navidad. Paulatinamente los objetos más atractivos y valiosos encontraron su lugar en las tiendas especializadas en souvenirs para visitantes extranjeros. Algunos pioneros, como John Davies del desaparecido Art Center de Miraflores, vislumbraron las posibilidades de aceptación de los objetos artesanales en el extranjero. Esta tendencia es la que se acentuó a partir de la década de 1960. En 1965 se creó como organismo para-estatal la primera entidad encargada de la promoción y venta de "artesanía" en el país y en el extranjero por convenio con la Agencia Interamericana de Desarrollo (I.I.D.). La política señalada por el Ministerio de Industria (inspirada en la política de las Naciones Unidas hacia los pueblos del Tercer Mundo, que pretende capitalizar en términos económicos la riqueza cul-

tural, arqueológica y artística de esos países) está encaminada a intensificar la producción artesanal para otorgar ingresos adicionales al campesinado de las zonas económicamente deprimidas. En 1972, Artesanía del Perú se convirtió en la Empresa Pública Peruana de Promoción Artesanal (EPPA) e inició la exportación sistemática y en gran escala de objetos peruanos hacia los mercados europeos y norte-americanos. El proceso sigue en expansión en nuestros días y todo parece indicar que no se detendrá en el futuro próximo. De tal manera que puede decirse que los últimos tres lustros significaron la apertura y consolidación del comercio de exportación para el arte popular peruano.

La repercusión que este largo proceso ha tenido sobre el arte popular y sus creadores es decisiva y es parte de la historia actual. Lo sucedido con el retablo ayacuchano es un ejemplo muy sintomático e ilustra perfectamente la manera en que se vio afectado el arte folk por la comercialización urbana. Cuando en 1937 Alicia Bustamante realizó su primer viaje de exploración y de adquisición por la zona central no encontró un solo ejemplar de *sankos*. El género, narra Arguedas, se había extinguido. Tan sólo varios años después (1943), en otro viaje cumplido por Alicia, ésta por primera vez encargó expresamente a Joaquín López Antay la confección de algunos retablos según el modelo antiguo que descubrió entonces. Conociendo la inclinación de los pintores indigenistas por pro-

yectar sobre los artistas populares sus propias ideas y aspiraciones, no sería extraño que el excesivo abigarramiento y valor descriptivo de las cajas del modelo tradicional producidas a partir de 1943, fueran deformación cultista. Pero de lo que no cabe duda es que esos objetos fueron creados, desde su resurrección reciente, como piezas ornamentales, anecdóticas y curiosas hechas para la ciudad transformando su significado mágico original. Esa es en síntesis la trayectoria que ha recorrido la mayoría de los objetos del arte popular peruano; aunque en muchos otros no se produjo tan claramente la ruptura entre la manufactura tradicional y la nueva producción para el mercado limeño.

Todas las obras, sin excepción, han sufrido en los últimos tiempos, un profundo fenómeno de transformación formal e ideológico al variar el público que las encarga. El efecto se hizo sentir inmediatamente. Primero, sólo a nivel interno, como producto de la conciencia que tenía el artista de que la pieza que saldría de sus manos no iba a ser contemplada por los ojos expectantes de quienes implementarán con ella antiguos y secretos rituales, sino que pasaría a decorar interiores domésticos de la gran ciudad, donde tal vez sería vista con admiración pero sin verdadero entendimiento. En esa primera etapa, la metamorfosis del objeto mítico en pieza ornamental era todavía oculta, invisible para el profano, pero no por eso menos real. Más adelante no se hicieron esperar abiertas transforma-

ciones formales acarreadas por esa nueva situación. El que adquiere ahora la pieza no está en el secreto, no es un **conocedor**. Es un profano a quien se le puede pasar gato por liebre y cuyo gusto foráneo se trata de satisfacer. Entonces, paulatinamente, el aspecto de los objetos empieza a variar. Cambian los ornamentos, se simplifican las formas, se inventan nuevos temas. Lo que el nuevo usuario desea son escenas anecdóticas, representaciones del mundo visible, cromatismo exagerado, imágenes pintorescas o picarescas. Toda una perspectiva que el artista folk no comparte pero que aprende a emplear. De esta manera el arte campesino, hermético en su contenido trascendente, deja de serlo y se convierte inadvertidamente para los nuevos clientes, en creación popular para las urbes, objetos explícitos, banales y descriptivos en su contenido y puramente ornamentales en su función. Con esa transformación empieza también el largo proceso, actualmente en curso, de la modificación sustancial del carácter y de la situación social del hombre que está detrás del objeto, del artista popular.

Desde que se inició la comercialización urbana del arte campesino han pasado más de treinta años y en ese largo lapso ha habido tiempo para que crezca una nueva generación que aprendió las tradiciones de sus mayores, pero que desde sus inicios ha trabajado para la nueva demanda. Esa generación en situación de tránsito es la que actualmente provee el arte popular en plaza. Su



Retablo. autor: Isaac Baldeón

estado ha variado considerablemente en relación a sus padres o maestros, pero está lejos de haber alcanzado el límite de lo que podrá llegar a ser con el tiempo. En gran parte la comercialización actual, tanto en la política oficial de las empresas para-estatales como en el manejo privado, se basa en el principio errado de que el producto ofrecido debe ser barato. Lo que se presenta como artesanía debe tener un precio ínfimo. Y esta idea es equívoca por múltiples motivos, el primero de los cuales es que se mantiene a los creadores en un estado de inferioridad económica. La tónica ha sido, y es hasta hoy, de procurar seguir pagándole al artista las sumas mínimas que cobraba por su trabajo cuando lo hacía para los campesinos de su propio ámbito —los cuales, es bien sabido, se mueven en una mini-economía pauperizada y no estaban en condiciones de abonar sino cantidades muy modestas por tales objetos que les eran, sin

embargo, indispensables. Esa situación, con pocas excepciones, ha traído por consecuencia un triple efecto de resultados nefastos: la producción en serie, el deterioro notorio en la calidad artesanal y la alienación del artista, quien ve su propia obra con menosprecio. Naturalmente el proceso no es el mismo en todas las áreas, según veremos a continuación.

En sus etapas iniciales los artistas descubrieron que, a pesar del éxito que podían tener en los nuevos círculos citadinos, su labor artística seguía siendo, como antes, una actividad económica marginal que complementaba tan sólo sus ingresos principales provenientes del trabajo en el campo. Es el caso característico de un ceramista como Tineo. Artista nato, hijo de una antigua familia de olleros, Tineo posee el don espontáneo del escultor y con el estímulo de los visitantes limeños liberó una notable actividad creativa rompiendo antiguos moldes y costumbres e inventando todo un mundo muy personal de nuevas formas. Pero en vez de verse recompensado con un ingreso que correspondiera a su dedicación y esfuerzo, quienes le compraron sus obras le abonaron precios tan ínfimos que pronto se vio impulsado a abandonar la cerámica y a dedicarse totalmente a la agricultura. No obstante, ante la continua demanda, sus hijos y familiares siguieron repitiendo mecánicamente las formas que él creó. Ese tipo de producción en serie y a tiempo completo es lo que el intermediario mercantil de la

ciudad requiere. Para poder atender los pedidos de miles de piezas a precios irrisorios, incita a que el artesano campesino abandone todo obstáculo en la calidad de la ejecución, en la precisión técnica, o en el amor a la obra bien hecha, con tal de que evacúe docenas de ejemplares por semana. El resultado será el señalado, de que los artistas busquen, no tanto medios mecánicos para acelerar la producción, sino una simplificación y banalización de las formas de tal modo que puedan hacer el mismo objeto (aparentemente) con un mínimo de tiempo y esfuerzo.

A medida que crece la demanda, los artistas se dedican cada vez con mayor frecuencia en forma total a su labor abandonando todas sus otras actividades. La última etapa en ese proceso es que tiendan a instalarse en el propio lugar del mercado. De esa manera se facilita la comercialización y el contacto con los clientes y se ahorran los largos viajes de ida y vuelta cinco o más veces al año para las ferias artesanales, y finalmente se evitan los gastos de envío y las roturas que ocasionan los transportes. El resultado es que muchos de los artesanos más activos viven hoy, ya no en sus tierras natales en las alturas de Ayacucho o de Puno, sino que radican en los barrios marginales del norte de la ciudad de Lima, donde han puesto talleres con todas sus herramientas de trabajo y se dedican, ahora sí, exclusivamente a la elaboración artesanal. Sin duda que estos cambios profundos en la forma de vida



Cristo indio. autor: E. Mérida

torio temático y formal, y buscan soluciones que se adaptan mejor al gusto de la clientela urbana sin sacrificar del todo sus propias preferencias y tradiciones.

La distinción entre artistas de grupos sociales con rasgos culturales (y no étnicos) diferentes y del punto de vista de su mejor capacidad de adecuación a situaciones nuevas, corresponde a una división semejante entre las diversas técnicas artesanales. Hay actividades como la de los olleros o ceramistas, que por la modestia de los recursos empleados en la producción de sus manufacturas (el barro y la madera o el estiércol para el quemado), por las exigencias del procedimiento que obliga a "ensuciarse" y manejar la arcilla húmeda, se colocan casi siempre en los niveles sociales más bajos y, por consiguiente, atraen a la población indígena. Es cierto también que, con raras excepciones, los ceramistas campesinos responden de manera poco flexible y creativa a las demandas actuales. Su situación humilde induce a que se mantenga su ínfimo status económico; de manera que en vez de renovar sus formas, las simplifican y adulteran, como sucede con algunas iglesias de tejado actualmente en venta. Ejemplares de tamaño mediano se comercializan al precio irrisorio del equivalente de un dólar, valor que seguramente cubre apenas el barro usado para confeccionarlas. Naturalmente, en esas circunstancias la forma ha sido reducida a su mínima expresión: casi sin decorados y con un terminado tosco y rústico. No es un argu-

y en el nivel de dedicación a su actividad profesional acarrear consigo, a su vez, transformaciones muy significativas en la apariencia y en el contenido de los objetos.

El proceso descrito no es el mismo en todas las artesanías, ni para todas las regiones. José María Arguedas señaló en su estudio sobre López Antay que los grupos mestizos eran los mejor dotados para enfrentar la nueva situación surgida a raíz de la demanda urbana entre las artes campesinas. Comparó las consecuencias de ese proceso en Ayacucho —cuya población mestiza en el área artesanal es predominante— con lo que sucedía contemporáneamente en Puno, donde son los indígenas quienes se ocupan principalmente de tales tareas. Efectivamente estos últimos se debaten entre la repetición estereotipada o simplificada de sus prototipos ancestrales y el plagio indiscriminado de modelos que caen bajo sus manos provenientes del mundo industrial. En cambio los primeros renuevan su reper-

mento a favor de esta situación desdichada que el efecto final del objeto sea, aunque descarnado, plásticamente bello. Ese es el mérito de los ceramistas de Quinua, quienes en mejores condiciones podrían producir maravillas.

En el polo opuesto, en cambio, se encuentran técnicas como la de los materos, cuya tradición artesanal era desde el siglo pasado mucho más elevada, ya que satisfacía a las clases provincianas acomodadas y requería del artista una habilidad gráfica y ciertos conocimientos (leer y escribir, dibujar, usar modelos cultos, tener una comprensión de la sociedad global y de ciertos hechos históricos) que necesariamente corresponden a un nivel social mestizo. Hoy son los artistas populares más creativos y mejor adecuados a la situación cambiante del mercado. Y la forma artística que cultivan es la más vigorosa y la que ofrece mayores promesas de desarrollo futuro.

Los tejedores se han encontrado en una situación intermedia, y los hay, sin duda, de diversos niveles sociales. En tiempos recientes, algunos de ellos han sabido también adecuarse con habilidad a las nuevas demandas y prosperar económicamente. Mestizos, aunque de origen más humilde, son también los retablistas ayacuchanos y sus equivalentes en el Cusco o Puno, los imagineros de figuras de pasta y cola. Son los herederos menguados de ilustres tradiciones artísticas coloniales, pero cuya clientela pasó a ser en el siglo pasado el modesto campesinado

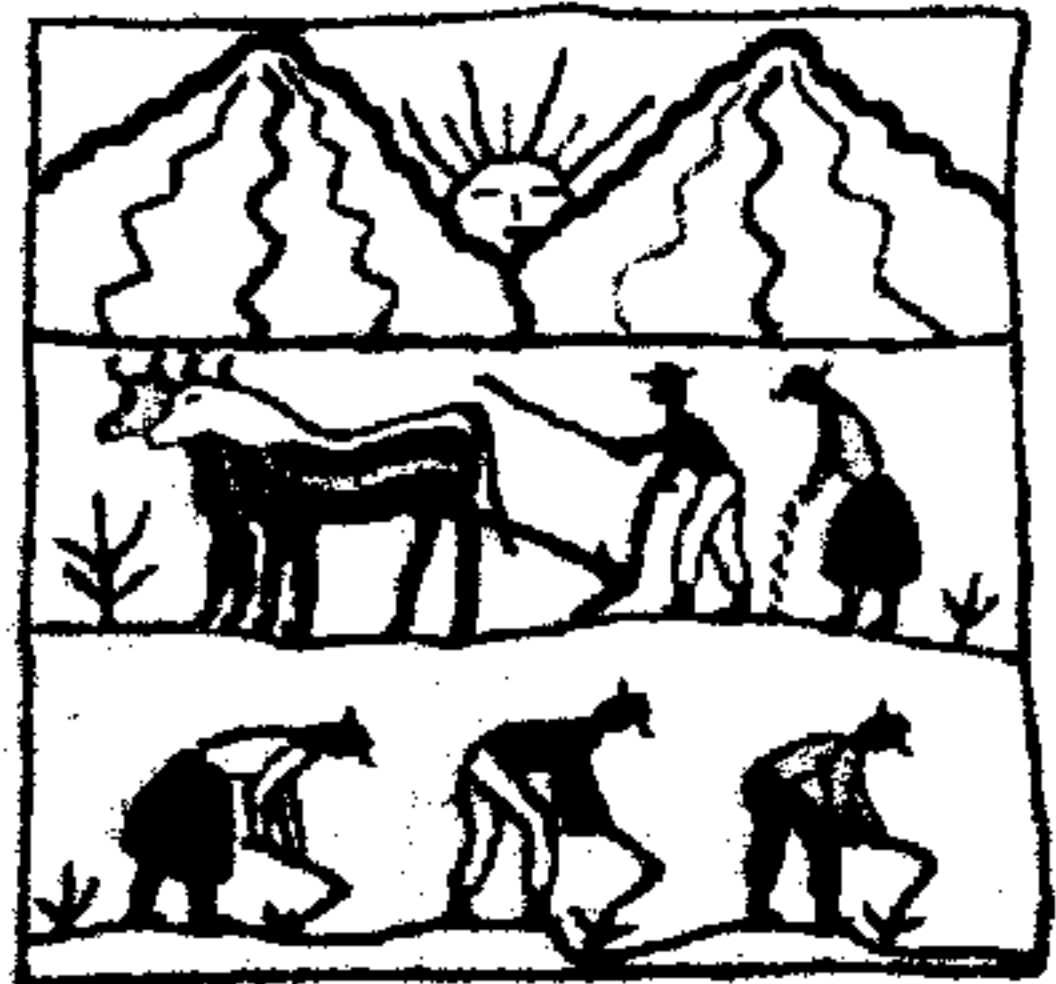
marginal, antes de que la demanda reciente alterara el cuadro.

El proceso que se está viviendo ahora, entonces, es complejo. Por un lado hay un estrato de artistas populares que son mantenidos, por presiones sociales y económicas, en los niveles más bajos de ingresos. Estos artistas explotados sufren una situación que es justificada con el pretexto de la conveniencia de preservar las tradiciones regionales en su estado original. Al adoptar esa actitud se desea, en realidad, encubrir la verdad elemental de que el ámbito tradicional no puede ser mantenido ya, porque no existe más como tal. La mera presencia de la demanda urbana dio un vuelco total a la situación y ha sumergido al artista folk en una nueva realidad. Por consiguiente, para poder sobrevivir como individuos creativos aquellos artistas necesitan ser incorporados a los beneficios económicos que su actividad genera.

Por otro lado, están los artesanos mestizos o en proceso de mestizaje, quienes saben aprovechar mejor la nueva demanda metropolitana y buscan cómo incorporarse al sistema. Se instalan en la ciudad, organizan sus talleres en los barrios marginales y paulatinamente adoptan los procedimientos y la mentalidad urbana, sin por eso dejar de producir las artesanías estereotipadas que se solicita de ellos. Los mejor dotados, lo hacen a la vez que abren nuevos campos de experimentación con limitadas innovaciones técnicas y que se dejan guiar por sus actuales

clientes en lo que se refiere a la utilización de temas y estilos distintos. Así como antes los artistas indigenistas orientaron a la generación de sus padres, ahora comerciantes entendidos proporcionan modelos y sugerencias, casi siempre extraídos de una de tres fuentes: a) la obra pictórica de los propios indigenistas (tejedores de San Pedro de Cajas); b) piezas conocidas del arte popular del siglo pasado (materos de Cochabamba); c) motivos del vasto repertorio de objetos arqueológicos, difundidos en libros de divulgación (tejedores, ceramistas). Afortunadamente se puede apreciar que, a pesar de tantos buenos consejos, los artistas populares en muchos casos se dejan ganar por la fuerza generatriz de su propia actividad. Sus dedos, tal como lo explicó H. Focillon (1947) acerca de otros oficios, los llevan a realizaciones que están más allá de lo que ellos mismos pensaban hacer. Esas obras, ejecutadas con una primacía en la destreza instrumental, ganan un interés artístico oculto, un mensaje formal sugerido, que muchas veces se percibe como una promesa de futuros logros más que una realidad ya presente.

Esta situación ambigua seguramente no podrá ser eterna. Es difícil de imaginar que los artistas populares, viviendo en el campo o en la capital, pero en todo caso absorbidos por el engranaje comercial de la artesanía pintoresca para uso turístico y de decoración de interiores burgueses, podrá conservar siempre sus formas de expresión no-profesionales, sus técnicas de ejecución



JOSE-L

Tejido de Chichaya (Puno)

habituales y sus métodos de transmisión generacional, no-escolarizados. Quienes hoy día experimentan con formas nuevas procurando revitalizar estilos arcaicos y técnicas tradicionales con una temática pastoril que ya no corresponde a su realidad, caminan sobre el filo de una espada. Tarde o temprano el mundo social moderno en el cual están sumergidos, les dará alcance. No sería nada extraño, entonces, que jóvenes emprendedores de ésta o de la próxima generación decidan profesionalizar sus medios de ejecución según las técnicas más aptas par la producción seriada que les ofrece el mundo occidental. En cuyo caso se les presentarán dos rutas por delante, ambas nefastas para la situación actual: o convertirse en artistas escolarizados formados en las academias de artes o en centros de educación técnica; o terminar de transformar su producción en

verdadero arte pop (en el sentido que le da A. Hauser al término popular), o sea en una manufactura casi industrial de objetos pintorescos hechos en serie, sin otro contenido ni otra calidad artística que la que requieren las masas indiscriminadas de las grandes ciudades —arte de bazar y de aeropuerto.

Esos serán los casos extremos. No obstante, es patente que los sectores artesanales del campesinado y de los grupos populares de las pequeñas ciudades de provincias no se incorporarán con tanta facilidad al sistema moderno. El tránsito será prolongado. Niveles variados de mestizaje y de procesos de transculturación darán lugar a que se conserven también grupos sociales que se identifiquen con las formas artísticas de sus antepasados campesinos y, por ende, que se generen creaciones promovidas por la demanda urbana que signifiquen una reelaboración de los antiguos estilos. Es posible vislumbrar ya en las obras de algunos materos adónde podrán conducir tales experimentos. Arte in-

genuo pero hábil, que se sigue inspirando en la vida campestre pero que también incorpora aspectos de su realidad cotidiana (o al menos de su realidad cultural provinciana), y que, sin abandonar los procedimientos tradicionales de ejecución, no deja de osar experimentar con nuevas formas y con modalidades estilísticas y temáticas más acordes con sus tiempos. Verdadero arte popular de grupos que no son ya ni los campesinos marginales del siglo XIX, ni los ciudadanos urbanos del siglo XX, sino que conforman estratos sociales intermedios en busca de su posición dentro del mundo moderno y que con el tiempo tal vez sean capaces de rescatar aspectos valiosos y fundamentales de su cultura, de una cultura antigua, semilla y raíz del ser histórico latino-americano. No se trata aquí de defender actitudes de reclusión provinciana, sino de saber valorizar en su justo mérito el perfil personal y propio que algunos grupos puedan tal vez mantener en el contexto cosmopolita uniformizado que predomina en los tiempos actuales en todas las latitudes.

TEORIA Y CRITICA



"MONOLOGO DESDE LAS TINIEBLAS".
RELATO POPULAR Y UNIVERSO CULTURAL NEGRO

Antonio González Montes

I

Tradicionalos grupos, detentadores de los mecanismos de poder intelectual y material, ubicados en la cúspide de la estratificada y heterogénea sociedad peruana han monopolizado el ejercicio de todas las formas de expresión, de comunicación y de cultura para imponer una imagen de lo que el Perú había sido y es. Imagen distorsionada y adecuada a los intereses históricos de aquellos grupos, pero que no tenía ni tiene por qué ser aceptada y compartida por quienes en el Perú —la inmensa mayoría— viven la marginación casi como una condición normal de su existencia.

Dentro de esta inmensa mayoría oprimida y marginada, obligada a mantenerse en silencio y en las "tinieblas", aceptando la imagen degradada que otros (sus dominadores) habían construido para negarles su simple condición

humana y su innegable identidad cultural, figuran los negros grupo definido como una de las diversas minorías étnicas que existen en el Perú, aunque lo concreto es que estos hombres y mujeres negros forman parte íntima de la historia nacional, y pese a ser minorías "de hecho, durante muchos años, la economía del país se sostuvo en la esclavitud"(1) de ellos.

En el campo del arte y de la literatura el negro no ha tenido el grado de aceptación que sí tienen, por caso, el indio y el mestizo. Sectores alrededor de los cuales se han generado movimientos ideológicos y artísticos de claro sentido reivindicativo social y cultural, como por ejemplo, el indigenismo o el criollismo. Lo "negro" en cambio, hasta hace poco, no ha pasado de ser un elemento exótico o un matiz curioso, descartable o secundario en la construcción de una imagen global de la realidad nacional.

Sin embargo esta situación va modificándose en estrecha relación con los cambios históricos ocurridos en la sociedad peruana y con el abandono de la visión colonialista sobre nuestra realidad. Este fenómeno ha tenido sus indudables repercusiones en el campo de la creación cultural, donde autores como Gálvez Ronceros y otros(2) a partir de una nueva conciencia social y de una nueva concepción artística han logrado plasmar una representación original, coherente y múltiple de uno de los núcleos humanos de origen negro, ubicados en zonas rurales de la costa sur-central del Perú (Ica). Gálvez Ronceros en su volumen de narraciones breves, alternadas con ilustraciones del hombre negro y de su contexto o habitat nos ofrece una visión en profundidad del Universo Cultural Negro, utilizando para ello la forma artística denominada relato popular, cuyas características y perfiles definiremos y explicaremos en este estudio, a la vez que sometemos a interpretación y valoración la imagen del universo negro que configura Gálvez Ronceros(3).

II

El mundo negro en su múltiple perfil de sociedad, cultura, paisaje y lenguaje es plasmado en "Monólogo desde las Tinieblas" (1975) a través de dos grandes variantes narrativas diestramente trabajadas por el autor. Estas son:

- 1.— El relato propiamente dicho (casi siempre breve), cuyo meollo es la existencia de una acción o suceso protagonizados por hombres negros. Dicho relato es realizado por un narrador externo —cultural y lingüísticamente— al mundo negro.

(1) Miltones, Luis: **Minorías Étnicas en el Perú**, Lima, Universidad Católica, 1973.

(2) Mencionamos sólo algunos nombres: Gregorio Martínez, Omar Ames, Augusto Higa.

(3) Gálvez Ronceros, Antonio: **Monólogo desde las Tinieblas**, Lima, Inti Sol, 1975.

- 2.— Discursos narrativos, cuyo contenido son reflexiones, creencias, opiniones propias del universo cultural negro. Estos discursos, por algunas características y rasgos culturales y lingüísticos particulares, son directamente atribuibles a hombres negros integrantes de este universo cultural.

En una muy alta proporción la representación del universo negro se realiza mediante la primera variante narrativa mencionada. El relato cuyo núcleo es la aprehensión y desarrollo de un suceso cotidiano en el cual participan como personajes hombres negros, caracterizados como tales, en unos casos mediante una referencia explícita del narrador —externo a este mundo—: "Un negro iba contando a otro negro" (LA COLERA); "Por un camino solitario iba una negra montada en una burra" (ETOY RONCA).

En otros casos se reproduce, con todas las peculiaridades sonoras que la escritura es capaz de registrar, el modo de hablar del negro: "Qué suto miadao uté, compaire"; "—Cómo etán lo tiempo... ¡A só cada planta de yuca!".

Los negros entre sí

Si comenzamos a explorar el universo literario que nos propone Gálvez Ronceros, irán manifestándose algunos principios estructurales de organización temática y narrativa, a partir de los cuales este mundo cobra espesor y vitalidad: el mundo negro aparece como una entidad unitaria, desde el punto de vista cultural y literario, pero al mismo tiempo, se nos hacen visibles las contradicciones que lo cruzan y percibimos las articulaciones que existen entre él y el contexto más amplio de la sociedad peruana. Es decir, el conocimiento de este microcosmos nos permite acceder a la comprensión del macrocosmos.

En un conjunto significativo de relatos se nos entrega una imagen cerrada e interna del mundo negro mediante el recurso de seleccionar únicamente personajes negros, excluyendo en estos casos la presencia de hombres no-negros.

Evidentemente estos hombres negros inter-relacionándose entre sí, actúan dentro de determinadas estructuras sociales y teniendo en cuenta una gama de valores y pautas de comportamiento impuestos por la totalidad social. Pero al margen de esta generalidad, lo que da vigor narrativo a los relatos es el matiz de humor e ironía que Gálvez Ronceros introduce en el desarrollo narrativo. Este ingrediente lúdico desemboca en una mayor o menor tensión, la misma que se resuelve humorística o dramáticamente, aunque dentro de la sobriedad que caracteriza al arte de nuestro narrador.

A partir de la mayor o menor dosis de humor-ironía y/o dramatismo en

el desenlace (lo usual es que ambos ingredientes se conjuguen) podemos establecer un principio de clasificación, cuya característica y utilidad es que nos permite observar los diferentes grados o temperaturas de tensión y contradicción que se presentan al interior del mundo negro.

A fin de ilustrar el mecanismo de funcionamiento y el carácter tanto de la ironía como los del dramatismo en los relatos mismos, vamos a presentar dos ejemplos, ejemplificadores de ambos recursos narrativos.

El relato "Tre clase de Só", primero de la colección nos ubica al interior del mundo negro, participando de este modo en el existir informal y espontáneo de dos campesinas negras, una de las cuales le comenta a su eventual compañera de viaje sobre el alto precio alcanzado por un producto agropecuario de panllevar: "¡A Só cada yuca!". Escenario de este trivial suceso es un día muy caluroso, por lo cual la misma negra prosiguiendo con su actitud quejosa exclama: "Y con ete s...". Finalmente al volver a su burra, sobre la que va montada, al cauce normal del camino la reconviene en estos términos parcos, característicos del trato del hombre hacia el animal: "— ¡Só borica!".

La negra repara que en un lapso breve ha utilizado una misma palabra: Só para representar o apelar a tres realidades distintas. Esta constatación la hace concluir: "En eta vida hay tre clase de só: só de prata, só de cielo y só de borica". Así culmina este relato que por su sencillez y frescura produce una gran fruición en el lector, a la vez que informa sobre la idiosincracia y modo de vida de estos personajes. Como puede verse, en esta historia la tensión está ausente y en cambio, la ironía está sabia y discretamente distribuida.

Los relatos "Etoy Ronca", "Hacha" y "La cólera", poseen similar clima narrativo al del cuento aludido.

La mayor tensión y conflicto entre personajes negros puede examinarse en los siguientes relatos: Miera; Así Dile; Burra Negra y Jutito. En todos ellos existe un enfrentamiento entre miembros de este mundo negro campesino, aunque naturalmente varía la naturaleza y causa del conflicto y la categoría de los personajes.

En el cuento "Jutito", por ejemplo un niño negro, insulta procazmente a su padrino, Vallumbrosio, provocando la ira de éste y el enfriamiento de las relaciones entre los compadres, al quedar sin castigo la osadía del muchacho. Aquí se trata, sin duda, de un conflicto familiar, pero se relaciona con la condición de negro del personaje agraviado, pues el insulto tiene relación con el color. En Miera y Así Dile, la naturaleza del conflicto es más bien social y enfrenta a negros campesinos, cada uno de los cuales ocupa un lugar dentro de la estratificación existente en el mundo rural: un simple campesino (Don Andrés) contra un caporal (Basaldúa).

Las habladurías del caporal provocan la ira de Don Andrés, quien al no poder increpar directamente al agresor (éste en su condición de caporal está vigilando unas labores de campo, en un lugar distante) apela al recurso de enviarle una carta, en la cual desahoga toda su cólera contra quien osó hablar mal de él. Pero como don Andrés es analfabeto recurre a su hija "Patora" para la confección de la carta. El relato recoge literalmente lo que el campesino negro va "dictando" a su hija:

"Ponle ahí, Patora —dijo don Andrés— que su boca es una miera, que su diente esota miera, su palabra un montón de miera... Miera esa mula que monta. Miera su epuela...Miera".

Concluida la carta, que no es sino la repetición inacabable de este conocido insulto popular, Don Andrés solicita a su hija que le lea la carta para dar su aprobación final. Al escuchar una y otra vez la palabra que él mismo ordenara, el negro queda un poco impresionado por su abrumadora presencia y entonces para suavizar la dureza le ordena a su hija:

"Oye, Patora —dijo finalmente—, quítale un poco e miera a ese papé".

El insulto es, pues, uno de los mecanismos a través de los cuales se hace más visible el nivel de enfrentamiento que existe en el mundo negro debido a factores familiares, sociales o de otra naturaleza. Pero como hemos visto ya en el relato "Jutito" la condición de ser negro se constituye en tema y motivo para el insulto. Y son los propios negros los que asumen el prejuicio racista y colonialista contra sí mismos y lo utilizan en sus relaciones familiares, sociales y hasta en su trato con los animales.

Así en el relato "Burra Negra", una mujer negra demuestra que los propios negros denigran su color, debido a haber asimilado la ideología colonialista que ubica a los negros en la base de la pirámide social. La anécdota que permite al narrador mostrar a la negra insultándose a sí misma es la siguiente: Una campesina trata de que su burra le obedezca y como ésta no hacía caso ni de los golpes que le propinaba su propietaria, ésta recurre al expediente final de decirle a su animal:

"— ¡Bura negra.
Salí de mi huerta a mirar y vi que la burra era blanca".

Los negros frente a otros grupos

Prosiguiendo con el examen del mundo negro que se nos entrega en **MONOLOGO DESDE LAS TINIEBLAS**, encontramos otro grupo de relatos,

siempre de estructura narrativa simple, en los cuales participan como personajes hombres no-negros en contextos y situaciones que suponen una ampliación del ámbito casi exclusivamente rural y agrario, característico de los relatos que hemos examinado. Pertenecen a este nuevo tipo los siguientes:

Palomita; Ya ta dicho; El Carnet y Octubre.

En el relato **Ya ta dicho** el breve suceso se localiza en un caserío (poblado rural pequeño), al cual llega sorpresivamente un personaje político: el diputado, cuya inusual presencia pone de manifiesto las relaciones de clientelaje político tradicional existentes entre las provincias y la capital.

Los integrantes de este pequeño poblado encargan al negro Froilán la tarea de solicitar al diputado el asfaltado del camino principal, advirtiéndole de paso que sea breve y preciso en su petición "porque los diputados pensaban que los negros hablaban muy mal". Condicionado por esta recomendación, el negro Froilán habla atropelladamente en presencia del distinguido visitante, quien efectivamente no entiende nada de lo que se le ha dicho y sólo atina a decir:

"—¿Cómo, cómo?
—Ya ta dicho".

De este modo tan parco termina el diálogo y el relato, pero en su concisión esta pequeña historia nos pone frente a otra imagen o concepción sobre el negro: su supuesta incapacidad expresiva, a partir de la cual se pone en duda su capacidad para pensar, discutir o reflexionar.

El Carnet nos entrega una visión sintética e irónica de las condiciones de vida y de trabajo del hombre negro al interior de la hacienda; su marginalidad total respecto de la vida civil y del ejercicio de sus más elementales derechos ciudadanos. También podemos observar la actitud verticalista y autoritaria (manifestación de la mentalidad colonialista) de quienes forman parte de los aparatos represivos del Estado y, como contraparte, la conducta sumisa pero también irónica del negro. Observemos como representa esta situación conflictiva Gálvez Ronceros:

"Llevando un atado de paja de frejol, un negro muy viejo atravesaba la solitaria placita de la hacienda. Al pasar frente a la comisaría un guardia que se aburría le dijo:
—¡Alto!
—Aquí toy, señó.
—Su carnet.
—Señó, cainé tengo, pero tá pa llená.

- Y por qué no lo ha hecho llenar.
 —Güeno... Resuta que yo tabajo too lo día e la semana".

El diálogo es lo suficientemente ilustrativo como para que necesite explicación alguna, respecto al trato que el negro ha merecido a lo largo del proceso histórico peruano. En cambio, sí es interesante mostrar la capacidad irónica del hombre negro, capacidad que le permite expresar una respuesta implícita frente a la situación de marginación en que ha vivido tradicionalmente. En estos términos explica las causas por las cuales aún no ha recabado el documento al que hace referencia el policía en el párrafo transcrito anteriormente:

"...Dicen que hay que i a tomase una fotografía en un apadato, quiuno se pone delante, y atrá una con capa nera dice: "¡Etric!, ya ta lito". Y dicen que se apadato queda en una calle que se llama Derecha, y como queda que yo no vual pueblo dede quesa calle era torcira..."

Finalmente el tono autoritario y mandón del policía se estrella contra la ironía y aparente inocencia del negro, viéndose obligado el primero a librarse de la verbosidad del segundo:

"Ya, ya, váyase.
 —Cómo no, señó".

Octubre es el relato más extenso, complejo y elaborado de todos los que integran *Monólogo desde las Tinieblas*. En él son más notorias y conflictivas las oposiciones y tensiones no resueltas existentes entre el mundo negro marginado y el mundo no-negro marginante. Dicho relato ha sido materia de un estudio estructural específico(4), razón por la cual sólo queremos hacer referencia a los elementos dicotómicos que constituyen la armazón de su estructura narrativa. Octubre permite observar la naturaleza y carácter de las oposiciones entre: el campo y la ciudad; el negro y la autoridad; lo profano y lo sagrado; la inocencia campesina y la malicia citadina, etc. Octubre es, en suma, desde el punto de vista técnico el relato más completo y desde el punto de vista temático el más dramático y aquel en el que se nos ofrece una visión concreta de la ideología colonialista y de la capacidad de desafío del hombre negro.

Lenguaje y Cultura del Mundo Negro

Los relatos examinados hasta aquí pueden ser tipificados por dos características. En primer lugar el meollo de los mismos lo constituye un suceso o

(4) Vidal, Luis Fernando. *Al pie de la letra*. Lima, 1979.

anécdota que por mínimos o tenues generan un desarrollo narrativo con mayor o menor dosis de tensión. En segundo término estos relatos aparecen explícitamente contruidos por un narrador ajeno cultural y lingüísticamente a este mundo negro, pero que sin embargo recoge con fidelidad y profundidad los elementos culturales y la norma lingüística de dicho mundo.

Existe además un conjunto de formas narrativas en las cuales la distancia y diferencia entre el mundo representado y el lenguaje seleccionado para tal fin tienden a desaparecer. Es decir, mundo y lenguaje, cultura y norma lingüística pertenecen por entero al universo negro. El papel de intermediario cultural y lingüístico del narrador aparece neutralizado al mínimo. En estas "historias" accedemos directamente a la atmósfera cultural del mundo negro.

A las características señaladas, este segundo tipo de textos se distingue por algunas otras notas distintivas más: su procedencia oral, el tener como tema de desarrollo, la descripción y explicación de algunas creencias, prácticas culturales y concepciones del mundo propias del mundo negro. El productor de estos textos se muestra, pues, como un narrador tradicional, que recoge su materia de la colectividad a la que pertenece, rematando su relato, en casi todos los casos, con la moraleja o ejemplificación didáctica propia de los relatos de origen popular.

Los textos que pertenecen a este original tipo de narración popular son los siguientes: *Rezador*; *La Creación del Mundo*; *Monólogo para Jutito*; *El Mar, el Machete y el Hombre*; y *Putilla*. En todos estos textos encontramos la referencia a elementos que forman parte de todo grupo humano: la naturaleza, los hombres, el mundo y las fuerzas divinas.

El tema de la naturaleza y su estrecha vinculación y semejanza con el mundo humano está desarrollado en los textos denominados: *El Mar, el Machete y el Hombre* y *Putilla*.

Ambos relatos son interesantes y merecen por lo menos una explicación de sus valores literarios y culturales. Por ejemplo, *El Mar* es el único relato donde escritura e imagen, en cuanto sustancias materiales de la historia, se integran plenamente, para constituir ellas mismas tema del relato. En todas las demás narraciones la única sustancia material que utiliza Gálvez Ronceros es la escritura y los diseños y dibujos existentes no están integrados al desarrollo interno de la narración, sino que sirven como elementos contextuales que ilustran y recrean el ambiente de negritud del libro.

Pero en el relato que estamos analizando escritura e imagen gráfica integradas constituyen expresión y contenido de la historia. Para ello, Gálvez Ronceros crea la situación de un hombre negro que, justamente, está escri-

biendo el relato mencionado cuyo tema es el comentario sobre el pescado "machete", y para ilustrar mejor la forma que tiene este pescado, el narrador dibuja la silueta tanto del machete, como de otro pescado para mostrar el di-

ferente estado en que quedan uno y otro después de haber sido aprovechados por el hombre. El punto de partida del relato es muy simple: el narrador se propone demostrar el casi nulo valor alimenticio de este pescado, debido a su excesiva cantidad de espinas:

"El machete es un pescao que nadie puee comé: la mar lo hizo casi de pura epina que metió a la diabra en unas hilachas de caine.

Después de ilustrar mediante el dibujo la inutilidad del machete, el narrador concluye su historia en términos de reflexión sobre la creación natural y sobre las acciones del hombre, atribuyendo a ambos hechos un carácter absurdo o injustificable:

"A vece la mar e como algunos homes: hace cosas sólo poi joré. Y al machete lo jorió. Y así jorió al hombre, que se jorió con ese pescao "

El relato Putilla muestra otro tipo de conocimiento humano respecto de los animales. En este caso no se trata del aprovechamiento dentro de la dieta alimenticia de un grupo que vive de la agricultura y de la pesca, sino de la función mágica que el hombre negro, como el de cualquier otra sociedad, atribuye a ciertos animales, en este caso al pájaro Putía, al cual el hombre, según la creencia cultural de este grupo negro, necesita para tener éxito en el amor. Sin la ayuda mágica de la Putía el hombre no es capaz de alcanzar el corazón esquivo de una mujer. Por ello el hombre la busca incansablemente hasta capturarla, pero su captura y utilización siguen también rituales específicos que el relato explica en detalle, configurando todo ello una práctica cultural propia de este grupo. Como es ya característico en este tipo de textos, el final siempre es ejemplarizador y sentencioso:

"Pero nadie se engañe. Mujé que se va con quien tiene putía nue lo mimo que la que se va con quien tiene dinero: una se enamora del hombre que tiene putía, la ota del dinero que tiene el hombre".

Los textos La Creación del Mundo y Monólogo para Jutito son más globales y en ambos se expresa de modo sintético y poético los fundamentos de la concepción del mundo propia del mundo negro. Como los demás textos analizados, éstos aparecen atribuidos a hombres negros, partícipes de esta concepción.

La Creación del Mundo, como su título mismo lo indica tiene como tema el desarrollo de la concepción del hombre negro sobre el origen y creación del mundo, concepción que adopta el esquema cristiano y occidental de la creación del mundo en seis días:

"Dicen quial pirncipio de toa las cosas la Tiera etaba vacía y se conjundía con el fimamento en una oscuridá muy prieta..."

Empero dicho esquema de explicación cósmica es utilizado con cierta libertad y con gran dosis de ironía. Por otro lado los elementos y seres que van siendo creados por la divinidad aparecen en parejas o dicotomías: luz/oscuridad; día/noche; tierra/mar; sol/estrellas/luna; yerbas y plantas; animales de mar/de aire/de tierra y finalmente el hombre.

Algunos supuestos que coinciden o discrepan con la concepción cristiana de la creación dan a esta cosmovisión un interés y una originalidad destacables. Veamos:

1. El hombre es hecho a semejanza de Dios y debe dominar toda la naturaleza.
2. La lucha y contienda entre seres que pueblan la tierra es un hecho universal:
Los animales "comenzaron a jorese entrellos y de yapa a joré tamién al hombe, como si hubieran etao eperando nomá que Dio les hablara pa desatase en jorienda".
3. La creación de la mujer no es mencionada específicamente.
4. Dios ha desaparecido después de la Creación y se desconoce su paradero:

"Y como ya no quedaba naa po hacé, el día siete descansó. Depué se jué, desapareció, no se sabe aonde".

5. El hombre negro se muestra escéptico y burlón frente a esta concepción:

"Dicen, pue, quel mundo y el hombe aparecieron po voluntad de Dio. Humm.... Si será verdá".

6. No se alude específicamente a la creación del hombre negro como sí ocurre, por ejemplo, en el Mar-

tín Fierro de José Hernández. Quizá este hecho justifique la ironía final del negro con respecto a esta cosmovisión que le es ajena y le ha sido impuesta por la ideología dominante.

Monólogo para Jutito, uno de los textos más ambiciosos y logrados del libro, traza el perfil externo e interno del hombre negro de la costa iqueña. En este texto el hombre negro habla de sí mismo, de su actividad vital enmarcada por dos hechos fundamentales: la vida y la muerte. Entre ambos extremos, transcurre su existencia cotidiana, centrada alrededor del trabajo.

Las etapas de la vida de Jutito se diferencian, precisamente, porque en cada una de ellas se realizan determinadas tareas acordes con la edad y la habilidad alcanzadas. Haciendo una segmentación del ciclo vital de Jutito podemos distinguir 4 grandes etapas:

1. Aprendizaje
2. Plenitud.
3. Declive
4. Muerte.

La primera etapa es la más extensamente tratada y en ella Jutito es descrito por el narrador aprendiendo y ejercitando las diversas prácticas sociales y culturales indispensables para el modo de vida grupal. Jutito asimila, así mismo, en esta etapa temprana las creencias, idiosincracia y expectativas de vida propias del grupo.

En la etapa de la plenitud, más brevemente descrita, Jutito debe aplicar lo que ha aprendido en la larga etapa preparatoria:

"Cuando seas un hombre tendrás que enderezá el agua en lo surcos, darle juerza a la tierra, aventá con cuidao la semía... llevá como de la mano a las plantas pa que anieguen de jutos la vida".

El declive significa el desplazamiento de Jutito de las tareas productivas principales y su reemplazo por hombres más jóvenes y más fuertes que él. Jutito viejo, solo y débil tendrá que dedicarse a tareas secundarias:

"Tal vez haya pa que arrees una yunta de bueye que jalen una carreta, unos bueye casi ciegos y viejos quibrán tenío que dejá igual que tú lo surcos".

La muerte de Jutito está presentada muy sugestivamente y con el aus-

tero dramatismo propio de un grupo que conceptúa a la vida como sinónimo de trabajo:

**“Y llevando el agua, enderezándole el paso a los bue-
ye o agarrándote dellos pa enderezátelo tú, irás depa-
cio po los viejos sin que nadie te apure, porque a la
muete le da lo mismo que vaya depacio o ligero un
hombre que ya ta mueto”.**

Con esta imagen final de soledad e inexorable acabamiento se cierra la visión total y profunda del universo negro de la costa sur peruana que Gálvez Ronceros nos ha entregado. El perfil social, cultural y lingüístico del hombre negro se suma e integra al de los otros hombres que constituyen la realidad social y cultural peruana.

Conclusión

En este acápite final quisiéramos hacer un balance provisorio de los logros alcanzados por Gálvez Ronceros en su esfuerzo por construir un lenguaje narrativo válido para la representación de un universo socio-cultural peculiar pero íntimamente ligado al universo global de la heterogénea sociedad peruana.

Para proceder a este balance hemos tomado en cuenta la existencia de dos tipos de textos, puesta de manifiesto por nuestro análisis, para ver de qué modo el autor ha resuelto en cada caso el problema de las relaciones: lenguaje y universo representado.

En el primer tipo de textos —relatos— el autor ha optado por la siguiente solución:

- A. Existe una norma narrativa literaria a la que puede denominarse culta —con la relatividad que otorgamos a este término— mediante la cual el autor contextualiza el mundo negro en función de los lectores ajenos a este universo. Dicha norma constituye lo que se llama el discurso del narrador.
- B. En los diálogos se recrea con verosimilitud el habla de los personajes negros (deformaciones fonéticas, supresión de ciertos sonidos consonánticos, etc.). Si los personajes dialogantes no son negros, éstos se expresan en la variante coloquial de la norma literaria “culta”.

En el segundo tipo de textos donde el núcleo de atención para el lector son el lenguaje, cultura y mentalidad de los hombres negros, el habla, es decir el modo de expresión de estos hombres, se eleva al rango de norma narrativa

absoluta y única, conservando todas sus peculiaridades lingüísticas señaladas anteriormente, a las cuales añade su virtualidad narrativa y poética.

Este potencial narrativo se hace más visible particularmente en "La Creación del Mundo" y "Monólogo para Jutito", los textos con mayor vuelo poético y gran densidad temática. En cuanto a recursos expresivos debemos indicar que "Monólogo para Jutito" está construido en base a la segunda persona narrativa, mecanismo que permite distinguir, por un lado, el discurso mismo del narrador negro y, por el otro, la imagen total del Jutito como símbolo del hombre negro:

"A tu edá, Jutito, ditingues lo pájaros po su canto y sabes quiárbole anidan... Sabes cómo traete abajo un gabilán... A tu edá tan chiquita sabes cosas que tialegran y cosas de miedo que tiacen sufrí . Pero te farta aprendé mucho má "

Esta es, pues, la imagen que Gálvez Ronceros ofrece de un sector socio-cultural que forma parte de la heterogénea realidad peruana y como hemos tratado de demostrar, hay en esta imagen autenticidad y originalidad, notas que ubican la obra de Gálvez Ronceros dentro de las más importantes de la narrativa peruana contemporánea.



FUNDAMENTOS HISTORICOS Y SOCIALES DE LA EXPRESION LITERARIA PERUANA I

Miguel Gutiérrez

"... y los yndios son propietarios naturales deste terreno y los españoles naturales de españa aca en este rreyno son estrangeros mitimays".

Guamán Poma

"A los hijos de español y de indio y española, nos llaman 'mestizos', por decir que somos mezclados de ambas naciones; fue impuesto por los primeros españoles que tuvieron hijos en indias, y por ser nombre impuesto por nuestros padres y por su significación, me lo llamo yo a boca llena, y me honro con él".

Garcilaso

"Indio después del hombre y antes de él".

Vallejo

"El Perú es una nación en formación".

Mariátegui

Aunque entendida desde diferentes posiciones, toda reflexión sobre el Perú y América empieza repitiendo una vieja verdad: la sociedad moderna hispanoamericana tuvo su origen en ese hecho de violencia que fue la conquista española. Empresa económico-militar, la conquista interrumpió el proceso autónomo de las sociedades americanas, destruyó avanzadas civilizaciones, aniquiló y/o redujo a condición de siervos a las agrupaciones autóctonas y, en diferente grado, de acuerdo a las regiones, uniformó étnica, política y culturalmente la fisonomía de la América Hispánica. Este hecho, complejo y tortuoso —o trágico, si se prefieren las palabras de resonancias canónicas— será uno de los sedimentos de la conciencia social del hombre hispanoamericano. Fue, en realidad, el "primer gran desorden" que dio origen a la historia mestizo-criolla y que halló su inmediato reflejo en la literatura y se convirtió después en tema obsesivo y recurrente confiriéndole un tono peculiar a la expresión artística americana.

I.— Una fuerza permanente: el área cultural andina.

En el área andina, espacio del Perú Antiguo, y una de las tres regiones de la "América nuclear" en la concepción de Kroeber, la Conquista y la Colo-

nia adquirieron particularidades especialmente significativas por el alto grado de civilización que habían alcanzado las sociedades que habitaban este territorio. Porque si el genocidio que los españoles llevaron a cabo entre los diferentes grupos étnicos que estaban incorporados al Tawantinsuyo no fue casi total, como ocurrió con "los indios bravos" del norte y del sur de América meridional, no se debió a razones cristianas o humanitarias: los primeros encomenderos y luego la corona española necesitaban del contingente indio (semihumanos en la ideología de los colonizadores), para usufructuar, degradándolas, las formas de trabajo y la organización económico-social producto de una civilización que contaba ya con varios milenios de duración.

En efecto; desde la muerte de Julio C. Tello hasta la actualidad, nuestra memoria (y nuestra imaginación) histórico-arqueológica ha profundizado su dimensión temporal. Los especialistas han demostrado que el largo período que algunos historiadores (Macera, por ejemplo) denominan de la "Autonomía andina", comenzó 20 ó 22 mil años atrás y que hace 7 u 8 mil años el hombre de los Andes inició una economía a base de la domesticación de los auquénidos y de una agricultura incipiente, porción temporal esta última, dicho sea de paso, que se acerca de manera sorprendente a los 6,612 años que Guamán Poma asignaba a la suma de las edades cristiana e india, sin considerar, por cierto, a ese otro tiempo mítico, primordial, "el tiempo de Adán", que el venerable Guamán Poma calculaba... en dos millones de años.

Una permanencia en el espacio, vale decir, un alojamiento que albergaba a numerosas etnias o naciones; una profundidad en el tiempo; un repertorio común de adquisiciones materiales, económicas y sociales; y un universo de ideas y símbolos mágico-religiosos, que superviven en el área rural andina y que de alguna manera han penetrado en la conciencia o en el inconsciente colectivo de las poblaciones mestizo-criollas, he aquí las razones por las cuales se puede afirmar, sin caer en la hipérbole, que el Perú —para decirlo con palabras de Basadre— es un territorio superdotado de historia(1). Parafraseando aunque sea de manera rudimentaria e informal a los estudiosos, resumamos, entonces, los rasgos relevantes de esta totalidad cultural que encontraron los españoles al desembarcar en las costas de Tumbes(*).

Desde épocas tempranas el hombre andino logró superar la división vertical entre costa, sierra y ceja de montaña mediante el control ecológico del

(1) Basadre, Jorge

1975 *Conversaciones*, Jorge Basadre, Pablo Macera, Mosca azul editores, Lima.

(*) El área o civilización andina se extendió aproximadamente entre los paralelos 3 de latitud norte y 36 de latitud sur; es decir, abarcó los territorios de las actuales repúblicas del Ecuador, Perú y Bolivia, así como porciones espaciales de las serranías de Colombia y el noroeste de Argentina y Chile. En el estado actual de las investigaciones arqueológicas, se considera a la zona de Valdivia, del Ecuador actual, como centro matriz de las altas culturas andinas y mesoamericanas.

quele a diferentes niveles del mar. Este dominio permitió a las agrupaciones étnicas dedicarse simultáneamente a la ganadería y a una agricultura que les proporcionaba frutos variados para obtener medios de subsistencia suficientes y una dieta balanceada, logrando de este modo el ideal de autarquía y la primacía del intercambio dentro del propio grupo étnico. Paulatinamente, el control del espacio y el desarrollo de los instrumentos de producción y la tecnología y, sobre todo, la organización colectiva del trabajo, basada en criterios de reciprocidad, hizo posible la producción de excedentes y el aumento demográfico, lo que, a su vez, determinó un proceso de diferenciación social, de especialización en el trabajo, y a partir de Chavín generó sucesivos ciclos de urbanización con sus centros cultistas de poder, sus castas sacerdotales y guerreras, sus artífices de la piedra, la arcilla y los metales, y el pueblo trabajador de los ayllus.

Con Chavín, los desarrollos regionales y la emergencia de macrouniversos, como Wari y los Incas —inimaginables sin un largo proceso de evolución en la concepción del Estado—, las normas de reciprocidad fueron tornándose desiguales y asimétricas: si a nivel de ayllu el intercambio mantuvo su carácter igualitario y simétrico, en el interior del grupo étnico, al servicio de los kurakas, y a escala del Tawantinsuyo, al servicio del Inca y su élite militar-administrativa, la redistribución adquirió rasgos cada vez más desiguales y jerarquizados. Desde luego, para que esta forma de organización hallase coherencia o justificación ideológica, los señores étnicos, los déspotas regionales y, en una dimensión mayor, el Inca, apelaron a una ficción: a cambio de su energía de trabajo, los miembros del ayllu o de las parcialidades recibían una serie de "dones" de índole simbólico-religioso; así, por ejemplo, como dice Wachtel, el Inca "en su calidad de ser sagrado ejecuta los ritos que garantizan la fecundidad de la tierra y los rebaños; vela por la seguridad del Imperio, etc"(2).

En el estrato de la civilización material las sociedades andinas disfrutaban de un bagaje común de objetos que comprendía utilería y menajes para el uso doméstico, una vestimenta de acuerdo a la jerarquía social, una culinaria variada en la que quizá el ají era el elemento más incitante (de ahí que en los ayunos rituales su uso estuviera vedado), y hasta una suerte de cosmetología en la que se combinaba lo suntuario con las ceremonias de la guerra. En el matrimonio primaba un doble estatuto: la monogamia de carácter endogámico para los hatunruna de los ayllus y la poligamia señorial, cuya magnitud estaba de acuerdo al poder de los señores étnicos, siendo prácticamente ilimitada, si bien dentro de ciertos cánones, en el caso de los Incas de la etapa imperial que llegaron a imponer el incesto real, privilegio éste, y perdónese la disgresión, que perturbó la conciencia (y no es improbable que un erotismo reprimi-

(2) Wachtel, Nathan

1973 *Sociedad e ideología*. Ensayos de historia y antropología andinas, Instituto de Estudios Peruanos, Lima.

do) de fray Velarde, cuando Pizarro, por pragmatismo político, permitió que Atahualpa alegrara su soledad y sus noches con la compañía de sus hermanas preferidas.

La arquitectura, fuera de barro o de piedra, era de concepción monumental y de aspecto macizo, de acuerdo a la función que cumplían las ciudades: éstas poseían un carácter sagrado y político y servían de albergue a las castas dominantes. El esplendor artesanal alcanzado en la textilería, cerámica y metalurgia, dentro de las variedades estilísticas e iconográficas, revela una fuente común, como, por ejemplo, sucede con "el ángel atigrado", una divinidad formativa, presente en la Estela de Raimondi y que reaparece con modificaciones superficiales en Nazca, Mochica, Tiahuanaco, Lambayeque, etc. (3).

Los restos arqueológicos, la mitología y los testimonios recogidos por los cronistas nos muestran que la guerra y los sacrificios humanos constituían instituciones privilegiadas del área cultural andina. "El Willay Umu se ha vestido de su manto para el sacrificio", se dice en la elegía *Apu Inca Atawallpman*. Y desde muchos siglos antes, las ruinas de Sechin, con sus cuerpos seccionados, sus cabezas-trofeo decapitadas, y sus miembros, órganos y huesos mutilados conforman una cierta apoteosis de la violencia ceremonial. O como dice el viejo himno guerrero recogido por Guamán Poma:

Beberemos en su cráneo,
nos adornaremos con sus dientes,
sus huesos usaremos como flautas,
bailaremos al son de su piel estirada en un tambor.

Y como una prueba de que los antiguos peruanos armonizaban sus cantos y danzas con sus actos, Atahualpa, delante de los españoles, bebe la preciosa chicha en un singular vaso fúnebre: el cráneo de su hermano Atoc. La momia de Pachacútec que descubriera Polo de Ondegardo décadas después de la toma de Cajamarca aplastaba bajo sus pies el ídolo de los chancas, como si aún después de muerto Pachacútec continuara la batalla que dio inicio a la expansión imperial del estado cusqueño(4). Y (pongamos un último ejemplo) en el escudo que el cacique huanca don Felipe Guacrapáucar obtuvo de Felipe II en 1564 destacan las figuras emblemáticas de las 3 cabezas degolladas de orejones cusqueños (que los huancas entregaron a Pizarro como testimonio de fidelidad) y dos jaguares en actitud de salto bélico.

(3) Kauffmann Doig, Federico
1976 *El Perú arqueológico*, Kon Pak Tos, Ediciones G. S., Lima.

(4) Aranibar Zerpa, Carlos
1964 *Pachacútec*, Biblioteca Hombres del Perú, Lima.

Debemos destacar también que entre las sociedades andinas, la guerra tuvo un carácter ceremonial y contaba con sus códigos, ritos y tabúes: por ejemplo, no se emprendía una expedición sin consultar a los oráculos, los sueños premonitorios jugaban un rol alienante en la actitud de los señores de la guerra, y había un temor supersticioso a los combates nocturnos. El requerimiento que hacían los incas a los pueblos para que se sometieran pacíficamente, era seguramente una tradición andina pre-incaica: al acercarse los chancas al Cusco portando su ídolo Uscohuilca, antes de iniciar el cerco y la contienda, proponen al joven sinchi Pachacútec el sometimiento pacífico y ante la negativa de éste se retiran dándole un plazo de tres meses para aceptar el vasallaje. Según Pease, la guerra entre Atahualpa y Wáscar tuvo un trasfondo ritual, con algo de danza extática, en la que estaban en juego un nuevo ordenamiento del Tawantinsuyo(5). A la invitación de los españoles, portadores de una concepción más secular de la guerra, Atahualpa acude con un séquito impresionante ataviados con sus mejores galas pero desarmados, pues, dentro de su representación de los cánones marciales, en esas circunstancias no cabía un acto de traición o de ataque sorpresivo. Pero la historia es a menudo cruel; andando los siglos, durante la guerra hispano-norteamericana a fines del siglo pasado, los españoles también habrían de pagar duramente su rezago histórico: "Mientras los marineros españoles se encomendaban a la Virgen del Carmen y rezaban el rosario a bordo de los barcos, los artilleros norteamericanos echaban al fondo, en Cavite y en Santiago de Cuba, la escuadra española"(6).

Asimismo, como en todas las sociedades tradicionales, el hombre andino se sentía inmerso en una totalidad sacralizada, donde los dioses no sólo hablaban a los hombres, sino que, incluso, como en La Iliada, combatían al lado de ellos, como al decir de los cronistas sucedió en la batalla decisiva de Pachacútec con los chancas. Frente a las divinidades pan-andinas, como Wiracocha, y el culto solar de la casta guerrera cusqueña, existieron divinidades regionales, como Catequil, Pariacaca o Huallallo Carguancho, y dioses locales, de ayllus y grupos étnicos, como las huacas, de carácter más popular y arcaico. Pero dioses mayores y menores eran adorados o, por lo menos, tenidos en cuenta y consultados. La divinidad de los Wari tenía una procedencia Tiahuanaco, y los Incas, en un acto de perspicacia política, incorporaban a su Panteón a los dioses de los pueblos vencidos.

A partir de Pachacútec, la religión, como instrumento ideológico de dominación, alcanzó al parecer mayor complejidad y coherencia. Según los es-

(5) Pease G. Y. Franklin
1972 *Los últimos incas del Cusco*, Ediciones P. L. V., Lima.

(6) Donoso, Ricardo
1978 "Menéndez Pelayo y los heterodoxos españoles", en *Historia Problema y promesa*, Homenaje a Jorge Basadre, Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo editorial, Lima.

tudios de Zuidema, el Cusco, ciudad sagrada y centro simbólico del universo, estaba diseñada según la división de los cuatro suyos, con sus respectivas mitades, anan y urín, y en torno a 400 adoratorios, de modo que la ubicación de las panacas y ayllus alrededor de ellos implicaba una determinada jerarquía. Pero si el Cusco era el centro estático del mundo, el Inca, era su centro móvil; en consecuencia, cada conquista significaba la transformación del caos en un cosmos o, en otras palabras, cada conquista era un acto de creación en que lo profano se incorporaba a lo sagrado(7).

A la sacralización del espacio correspondía una concepción del tiempo diferente a la historicidad occidental. Desde mucho antes de los Incas, como se desprende de la Nueva crónica y buen gobierno y de Dioses y hombres de Huarochirí, funcionaba a nivel de conciencia social generalizada, la concepción de un tiempo cíclico, circular, compuesto de 5 edades, que suponía destrucciones y creaciones sucesivas del mundo. Por eso, si para las poblaciones mestizo-criollas el hecho de la Conquista puede ser considerado como un drama o una tragedia histórica, para las poblaciones andinas constituyó un acto de profanación y asumió el carácter de una hecatombe cósmica que destruyó un orden y comprometió la totalidad del universo(8):

Las nubes de los cielos han bajado
ennegreciéndose;
la madre Luna, transida, con el rostro enfermo, em-
(pequeñece.

Y todo y todos se esconden, desaparecen,
padeciendo.

La tierra se niega a sepultar
a su Señor,
como si se avergonzara del cadáver
de quien la amó
como si temiera a su adalid
devorar.

Pero, justamente, por su concepción cíclica del tiempo y la persistencia de sus dioses, ocultos en el mundo de abajo, pronto surgió entre los hombres andinos la esperanza milenarista de un nuevo reordenamiento del universo que debería empezar con la expulsión de los "estrangeros mitimays".

(7) Pease G. Y. Franklin
Ob. cit.

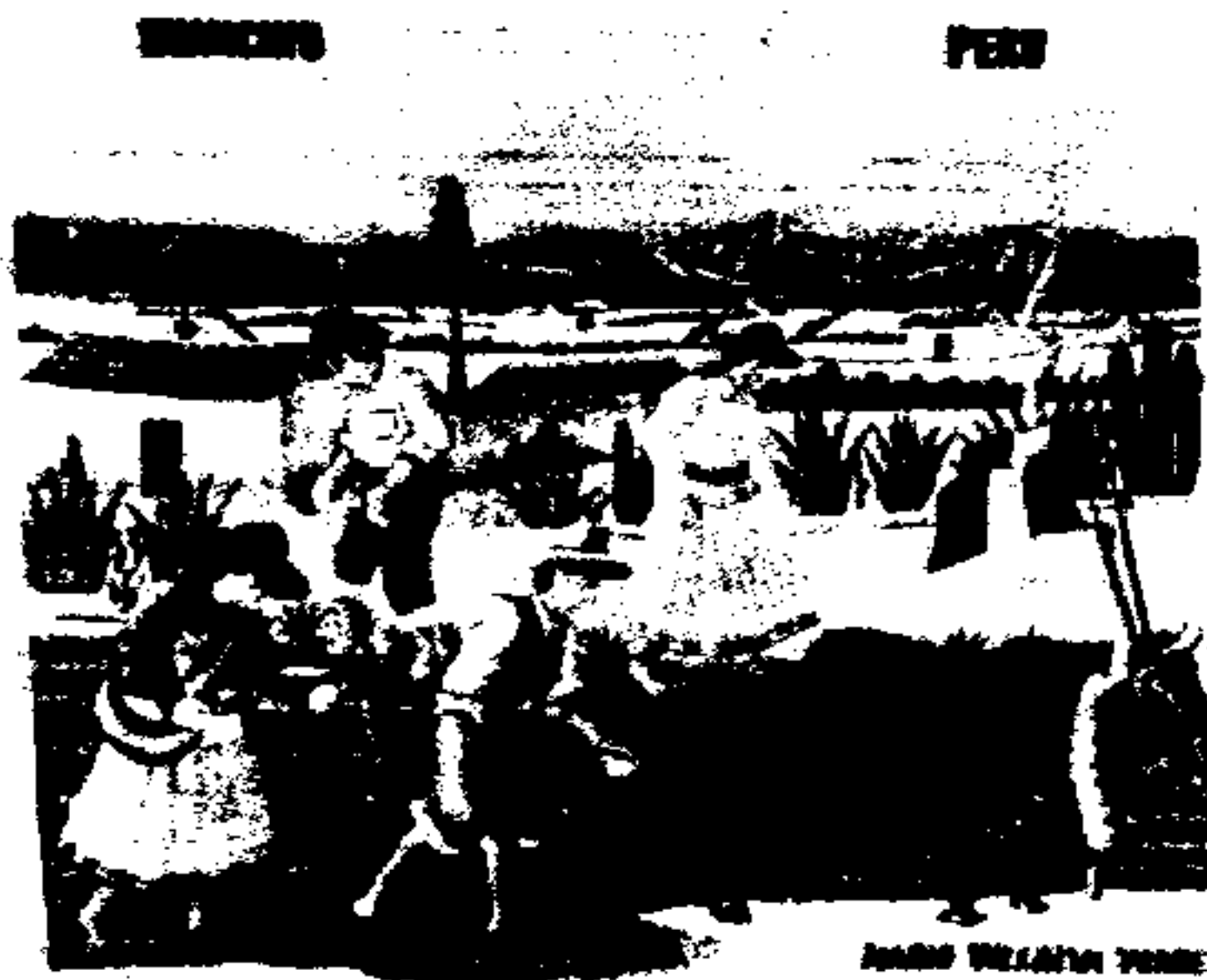
(8) Apu Inca Atawallpaman
1972 Poesía quechua, Prólogo, selección y notas de Mario Razzeto, Casa de las Américas, Cuba.

Por la índole de nuestro ensayo, creemos pertinente insistir aún en el carácter clasista-estamental de las diferentes agrupaciones que integraban la sociedad andina, carácter que logró su más alto grado de jerarquización durante la etapa del imperio incaico. La vieja contienda entre los cronistas toledanos y post-toledanos, digamos, entre *Los Comentarios Reales*, de Garcilaso, y la *Historia Indica*, de Sarmiento de Gamboa, continúa en nuestro tiempo, y ahora, como siglos atrás, las investigaciones tendientes a tipificar la formación social incaica, lejos de constituir un tópico meramente académico, están impregnadas de ideologizaciones y de contenido político que rebasan el ámbito nacional y se han convertido en fuente de diálogo y disputa dentro de la teoría marxista sobre el problema de la evolución de las sociedades humanas.

En su libro *Los modos de producción en el Imperio de los Incas*, Walde-mar Espinoza ha señalado que hasta el momento existen por lo menos 7 puntos de vista en torno a este problema. En las décadas del 20 y 30, primó la visión de un imperio socialista o comunista; pero esta visión fue propuesta desde posiciones de izquierda y progresistas, como en el caso de Luis E. Valcárcel, y desde posiciones reaccionarias, como la del liberal Luis Baudín, con el explícito objetivo de desacreditar la construcción del socialismo que por esos años se llevaba en la URSS. Luego, en las décadas del 40, 50 y comienzos del 60, comenzó a presentarse al incanato como una sociedad esclavista, sea en su modalidad patriarcal (Núñez Anavitarte), o en su modalidad de esclavitud imperial (Choy, Lumbreras). Después, o simultáneamente, se ha presentado también a la sociedad inca como una sociedad en transición del comunismo primitivo a una forma superior de organización social; o como una sociedad que presentaba las características de un feudalismo temprano; y Virgilio Roel ha aventurado la tesis según la cual el imperio incaico corresponde a un tipo de sociedad sui géneris, única en el mundo, con un modo de producción que él denomina como incaico o andino.

Pero desde los años 60 hasta la actualidad, la tesis que predomina entre los investigadores tanto extranjeros (Metraux, Godelier, etc.) como peruanos (Aranibar, Macera, Espinoza y, en cierta forma, Basadre) es la que inserta al imperio inca dentro de lo que Marx denominó, si bien de manera poco sistemática, "el modo de producción asiático". En cuanto a Mariátegui, es sabido que en los *7 Ensayos* y otros escritos sostuvo de manera explícita la tesis del "comunismo inkaico". Resulta interesante observar, como lo hace Roel, que la caracterización que hace Mariátegui de la sociedad incaica no se ciñe a la clasificación que Engels propone acerca de las sociedades humanas en su libro *El origen de la familia, la propiedad y el Estado*, lo cual (aunque puedan ser discutibles sus planteamientos, como sucede también con su periodificación de la literatura peruana) prueba la independencia y la audacia con que Mariátegui aplicó el marxismo al estudio de nuestra realidad. Ahora bien; Mariátegui dejó perfectamente señalado la contradicción que existía en la sociedad

inca, entre el comunismo o colectivismo a nivel de ayllu o aldea y la superestructura estatal, despótica y teocrática, particularidad ésta que Marx consideró como uno de los rasgos que caracterizan "el modo de producción asiático". Sin embargo, al poner Mariátegui el énfasis en "el comunismo de base", sea por influencia de los indigenistas como Luis E. Valcárcel y Castro Pozo, sea por las necesidades de la lucha contra el hispanismo oligárquico, o por la necesidad de integrar el problema indígena a la lucha por el socialismo, o, en particular, por el estado en que se hallaban las investigaciones históricas, la visión que Mariátegui propone del imperio incaico tiene un sabor de filiación garcilacista.



JUAN VELAZQUEZ TORRES

**JULA TILPUT - (SEÑORA DE MAIZ)
18 DE OCTUBRE DIA SAN LUCAS EN MARCAN
1979**

Pero sea cual fuere el modo de producción que predominó e hizo posible el Imperio de los Incas (y sólo nos preguntaremos si "el modo de producción asiático" no es después de todo una modalidad del esclavismo imperial, como lo sugirió Choy), todas las investigaciones realizadas en las últimas décadas permiten aseverar sin duda alguna que el imperio tuvo un marcado carácter explotador-opresor: 66% de impuestos a la tierra, servicio personal, cambio de residencia obligatorio y casi imposibilidad de sobrepasar las barreras y jerarquías sociales(9); he aquí, por ejemplo, unos versos que expresan el dolor de los que se hallaban abajo de la pirámide social:

¡Oh criatura! ¡Oh chiquito!
Venido eres al mundo a padecer
¡Sufrir, padecer, callar!

La opresión que los incas ejercieron fue a la vez militar, burocrático-administrativa, e ideológica. En particular, la constricción ideológica alcanzó un alto grado de refinamiento, cuya nota más saltante acaso sea la combinación de despotismo y providencialismo patriarcal. "Nadie alce dos ojos contra ti que viva, aunque sean tus hermanos", le aconseja Pachacútec a su hijo Túpac Yupanqui antes de morir. Como se sabe, los cronistas de la época de Toledo, acentuaron por razones políticas el carácter despótico de los incas, por ello el testimonio de los cronistas que asistieron a la toma de Cajamarca, resulta menos desapasionado y relativamente menos cargado de intereses políticos. Y bien, la crónica soldadesca ha dejado registrada, no sin asombro, la altivez despectiva con que Atahualpa recibía a los miembros de la casta dominante, incluyendo a su valeroso general Calcuchímac.

Junto al despotismo, el patriarcalismo. Como hemos dicho anteriormente, la divinización del Inca (más que la persona, sugiere Pease, el rol, la entidad misma del Inca) cumplió una función de primera magnitud. Guamán Poma, al trazar el retrato de Pachacútec, destaca su temperamento lujurioso, y un biógrafo moderno de Huayna Cápac, quizá humorísticamente, afirma "que su única debilidad eran las mujeres". Pero lo más probable sea que una de las obligaciones rituales del Inca, como aquel rey negro imaginado por Saúl Bellow en Henderson, rey de la lluvia, consistiese en prodigar su sagrada simiente por los cuatro confines del mundo; en cierta forma la lujuria era un acto de moralidad, una real prestación que el soberano realizaba para su propia gloria y fortalecimiento del Estado. En un reciente trabajo, Waldemar Espinoza ha mostrado que luego de una conquista, entre los preciosos "dones" que entregaba el Inca al pueblo vencido, se hallaba el de convertir en una de sus nume-

(9) Nachtigall, Horst

1978 "El Estado estamental de los incas peruanos", en *Los Modos de Producción en el Imperio de los Incas*, Selección de Waldemar Espinoza, Editorial Mantaro, Lima.

rosas esposas secundarias a la hija o hermana del señor étnico: consumadas las bodas, el vasallo quedaba convertido en pariente del Inca, elevándose su estatus y comprometiendo su fidelidad, por si no bastara la fuerza de las armas.

Para la creación y mantenimiento del aparato ideológico de la dominación, fue necesario la existencia de una élite emancipada del trabajo material, hecho que no habría sido posible sin un mayor desarrollo de las fuerzas productivas y de nuevas formas de apropiación del trabajo de los pueblos conquistados. De esta forma, en la división del trabajo, a la élite "intelectual" le tocó la fatigosa tarea de pensar y hacer surgir el espíritu. Aparte de su labor de historiadores y juristas, tuvieron la responsabilidad de crear una liturgia y una poesía oficialista destinada a la exaltación del Inca, y a través de él, de la casta guerrera y sacerdotal:

Oh Tierra madre, a tu hijo el Inca, tenlo
encima de ti, quieto y pacífico.

A partir de Pachacútec (a quien se le atribuyen numerosas sentencias de índole moral y filosófica) el pensamiento especulativo, con los límites inherentes a las sociedades tradicionales, alcanzó un notable desarrollo de abstracción llegando a la concepción de un principio único e invisible, como se puede advertir en los himnos recogidos en torno a Wiracocha, reflejo sublimado, según la interpretación de Choy, del poder e inaccesibilidad que alcanzaron los Incas de la etapa imperial:

¡Ah, Wiracocha de todo lo existente el poder!
(...)
¿Quién eres?
¿Dónde estás?
¿No podré verte?
¿En el mundo de arriba
o en el mundo de abajo
o a un lado del mundo
está tu poderoso trono?

Y, sin embargo, pese al disimulo y la justificación mistificadora cumplidos por el universo ideológico, y pese también a la coerción militar-burocrática, la resistencia a la dominación incaica fue constante y fueron numerosas las rebeliones desde Pachacútec a Atahualpa, todas ellas reprimidas sangrientamente. Donde hay opresión, hay reacción, y hay lucha y hay resistencia. Por eso, a la llegada de los españoles, muchas de las naciones sojuzgadas, ejerciendo su legítimo anhelo, si no a la libertad, por lo menos a la autonomía, se aliaron a los conquistadores extranjeros para destruir el imperio opresor incaico.

Pero esto requiere de una última precisión. Al empezar, dijimos que el

área andina conformaba una totalidad cultural; mas toda totalidad está estructurada de una tupida red de contradicciones, algunas de carácter antagónico. Las sociedades andinas, donde el Estado era una realidad de larga data, no habían alcanzado a superar sus particularidades étnicas y regionales, vale decir, no llegaron a desarrollar una conciencia nacional. En este sentido, como el Perú actual, las sociedades andinas eran también una nación en formación. Con el imperio incaico —y de aquí su aspecto progresista por encima de su carácter despótico y explotador— se llegó a una incipiente unidad política, quizá en grado mayor que la lograda entre los siglos IX y XI, durante el período Wari, el Primer Imperio Andino. Pero la naturaleza constrictiva de esta unidad política, que no sólo implicaba la dictadura de una casta guerrera, sino la supremacía de una de las etnias sobre las 200 ó más naciones o curacazgos restantes, recrudeció las viejas rivalidades señoriales y generó sentimientos de independencia y autonomía.

Por otro lado, el propio imperio, que estaba minado de contradicciones sociales y económicas (durante el reinado de Huayna Cápac había empezado un proceso de privatización de la tierra y se había incrementado el contingente de yanás, especie de esclavos de propiedad individual), enfrentaba una cruel guerra dinástica, cuyo desenlace seguramente habría determinado el desplazamiento de una casta dominante por otra y un nuevo reordenamiento del Tawantinsuyo, en el que Atahualpa habría adquirido la dimensión de un nuevo Pachacútec, de un "reformador del mundo", y de ahí, acaso, su extremada crueldad y su soberbia, o su "escepticismo" frente a una divinidad como Pachacamac y la profanación del templo de Catequil en Huamachuco.

En estas circunstancias, desembarcaron los españoles a Tumbes, y malgrado las ceremonias mágico-religiosas de confederación, lealtad y obediencia hacia el Cusco, el Inca y el Sol, durante el Cápac Raimi o la fiesta del Situa, numerosas naciones vencidas y humilladas por los Incas (en número de 19, hasta el estado actual de las investigaciones, según Waldemar Espinoza), apoyaron a las huestes extranjeras y participaron en la destrucción del Imperio, quizá con la esperanza, de acuerdo a su universo mental, de que los barbados extranjeros, que habían venido por donde, según los mitos, desapareció Wiracocha, retornaran a su tierra una vez cumplida su misión "liberadora".

Error fatal, trágico, de consecuencias y profundidades traumáticas, como ha escrito Nathan Wachtel. Porque, finalmente, los aliados (tallanes, chachas, cañaris, huancas, etc.) resultaron vencidos dobles: por los incas y por los españoles. Por ello, pocos años después, las poblaciones andinas, tomando conciencia de la nueva opresión a la que habían sido sometidas, opresión tanto más repudiable y humillante porque los nuevos amos eran gentes extrañas, extranjeras, ajenas al viejo mundo andino, constituido con la lucha, el trabajo y la creatividad de sus antepasados, olvidasen el carácter despótico del Inca, y

mitificaran sólo su aspecto patriarcal, de ser divino, protector de los pueblos y dispensador de dones materiales y espirituales. Como lo dicen de manera insuperable las últimas estrofas de la elegía (compuesta probablemente pocos años después de la conquista) Apu Inca Atawallpaman:

Bajo extraño imperio, aglomerados los martirios,
y destruidos;
perplejos, extraviados, negada la memoria,
solos;
muerta la sombra que protege;
lloramos;
sin tener a quién o a dónde volver,
estamos delirando.

¿Soportará tu corazón,
Inca,
nuestra errabunda vida
dispersada,
por el peligro sin cuento cercada, en manos ajenas,
pisoteada?

Tus ojos que como flechas de ventura herían
ábrelos;
tus magnánimas manos,
extiéndelas;
y con esa visión fortalecidos,
despidenos.

II.— Particularidad histórica de España: La Conquista.

La conquista española fue parte del proceso de la expansión colonialista europea cuyo motor lo constituyó los inicios del desarrollo capitalista. Es conocida la afirmación de Marx en el sentido de que el oro, la plata y la sangre de las poblaciones nativas americanas hicieron posible la acumulación capitalista originaria. El oro que a partir de 1505 empezó a fluir de los lavaderos de La Española y que se incrementó después con el tesoro de los aztecas, revolucionó la economía europea dando origen a la coyuntura de prosperidad en medio de la cual reinaron Carlos V y Felipe II. Pierre Chaunu ha escrito que sólo el rescate de Atahualpa significó la mitad de todo el oro producido en Europa en el siglo XVI. Décadas atrás, en 1930, el economista inglés John Maynard Keynes sostuvo que el botín del pirata Drake, tomado del asalto a los galeones españoles y el saqueo de los puertos americanos, puede ser considerado como el origen del capitalismo anglo-sajón. Con su parte del botín, la reina Isabel canceló la deuda externa de Inglaterra e invirtió buena parte del

saldo (alrededor de 42,000 libras) en la Compañía de Levante, que a su vez determinó sucesivas reinversiones; según los cálculos de Keynes, la suma originaria se habría convertido, hasta 1930, en 4,200'000,000 de libras esterlinas (10). Pero la paradoja, el gran escándalo de la historia europea, es que todo el flujo de metales americanos lejos de propiciar el desarrollo de España, generó hondas crisis económicas y sociales que causaron su estagnación y decadencia. Ya en plena fase expansiva de la excepcional coyuntura que deparó a España la riada de metales indios, Felipe II se vio obligado en tres oportunidades (1557, 1575 y 1597) a declarar la bancarrota financiera del Estado, en tanto cundía el hambre entre las clases desposeídas y entraban en crisis la ganadería, la agricultura y la industria. Este proceso ha llevado a historiadores de corte racista a considerar a España como una realidad ajena a Europa, como una especie de prolongación gangrenosa de África. Y un historiador del arte, de filiación materialista, como Arnold Hauser, ha podido escribir que España, la breve grandeza de España, fue mero producto del azar.

La decadencia de España ha dado lugar, desde la época de Carlos III, a graves y dolorosas meditaciones hechas desde posiciones ultramontanas, conservadoras, liberales, anárquicas y nihilistas, éstas últimas, sobre todo, durante el largo período de la dictadura franquista. Al numantismo de ultramontanos como el joven Menéndez y Pelayo, que escribía: "España, evangelizadora de medio mundo; España, martillo del hereje, luz de Trento, espada del Pontífice, cuna de San Ignacio. Tal es nuestra grandeza y nuestra gloria: no tenemos otra", siguieron, luego de la experiencia krausista, las páginas torturadas y contradictorias, a la vez destructivas y afirmativas, progresistas y reaccionarias, de los hombres del 98, cuyos extremos podemos hallarlos en el sincero republicanismo democrático de Antonio Machado, en el desolado anarquismo de Pío Baroja y en el aristocratismo fascistoide de Ortega y Gasset. Común a este tipo de expresiones —lo han señalado algunos historiadores— es su punto de partida idealista o irracionalista y la fe compartida en la existencia de un genio o espíritu español que llevó adelante la gesta de la Reconquista, el Descubrimiento y la Conquista de América y cristalizó en el gran arte de la Contrarreforma y el Barroco. Mas, según estas concepciones, España, el espíritu, el genio español, en algún momento de su trayecto confundió la ruta y extravió su misión providencialista. Frente a esta constatación dolorosa, para decirlo con palabras de Vicens Vives, a propósito de la generación del 98, era necesario "reanudar el camino en la encrucijada en que se tomó la falsa ruta: había que remontarse al Cid, al Imperio leonés y a los visigodos. Por eso buscaron las rutas de la recuperación en una supervaloración de lo castellano, en un nacionalismo telúrico, utópico y cerradamente casticista. Esta fue una de las fuentes esenciales —junto con la valoración de lo minoritario, por Ortega y Gasset, y la exaltación del Medioevo, por Menéndez Pidal— de las corrientes

(10) Basadre, Jorge

ideológicas que alimentaron el extremismo derechista de los años 30''(11). De aquí que después del triunfo de Franco, entre los exiliados, forzosos o voluntarios, en especial entre los intelectuales sin partido, desarraigados y francotiradores, haya predominado un discurso imprecatorio y nihilista que no sólo condenaba a la dictadura y el conservadurismo católico, sino a España como realidad histórica, como se puede advertir, por ejemplo, en algunos poemas (hermosos, por lo demás) de Cernuda, o en la trilogía novelesca de Juan Goytisolo, *Señas de identidad*, *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin tierra*.

Ha correspondido a la investigación materialista y al pensamiento democrático, vinculados al surgimiento y desarrollo de la clase obrera española y al movimiento popular, y acuciados por la dictadura fascista-clerical de Franco, desvelar el "enigma histórico" de España. En el siglo pasado, Marx y Engels llamaron la atención acerca de la particularidad de España como formación histórico-social y señalaron las causas estructurales de su decadencia y atraso. Sin duda, como han mostrado desde posiciones ideológicas diferentes Américo Castro y Sánchez Albornoz, 800 años de permanencia árabe (y hebrea) en la península ibérica dejaron hondas huellas en las instituciones y la mentalidad de la sociedad española. Pero es en la dinámica interna de la Reconquista y en la lucha de clases e intereses en el seno de la propia sociedad o sociedades hispánicas, donde residen las causas profundas que habrían de convertir a España en el bastión de la Contrarreforma, interrumpiendo su desarrollo en el sentido de la corriente histórica por la que marchaban los países de Europa occidental.

Desde los siglos XIII y XIV existía, si bien de manera poco articulada, una pujante burguesía en algunas ciudades de la periferia y en la misma Castilla. La burguesía participó y contribuyó financieramente con la empresa de la Reconquista; no obstante, los principales beneficiados fueron la nobleza y el clero, éste último, en particular, que resultó doblemente recompensado, pues a las enormes propiedades obtenidas, sumáronse el honor y el prestigio, que en su conjunto formaron la estructura de su poder político y espiritual. Para ello había sido necesario un largo proceso en el cual la iglesia española adquirió características que la diferenciaron de la iglesia de los restantes países cristianos. Porque para los fines de la guerra de la Reconquista, frente a una religión militante como la del Islam, con sus castas guerreras y sacerdotales, la iglesia española debió elaborar, tomado del judaísmo, un catolicismo mesiánico y providencialista, y dotar a las órdenes religiosas de un élan castrense y misional que hallaron en las guerras de religión de Europa y en la Conquista de las Indias las circunstancias excepcionales donde desarrollar todas sus potencialidades, identificando el destino de España con la causa del

(11) Vicens Vives, J.

1972 *Historia de España y América*, Social y económica, Vol. V, Editorial Vicens-Vives, Barcelona.

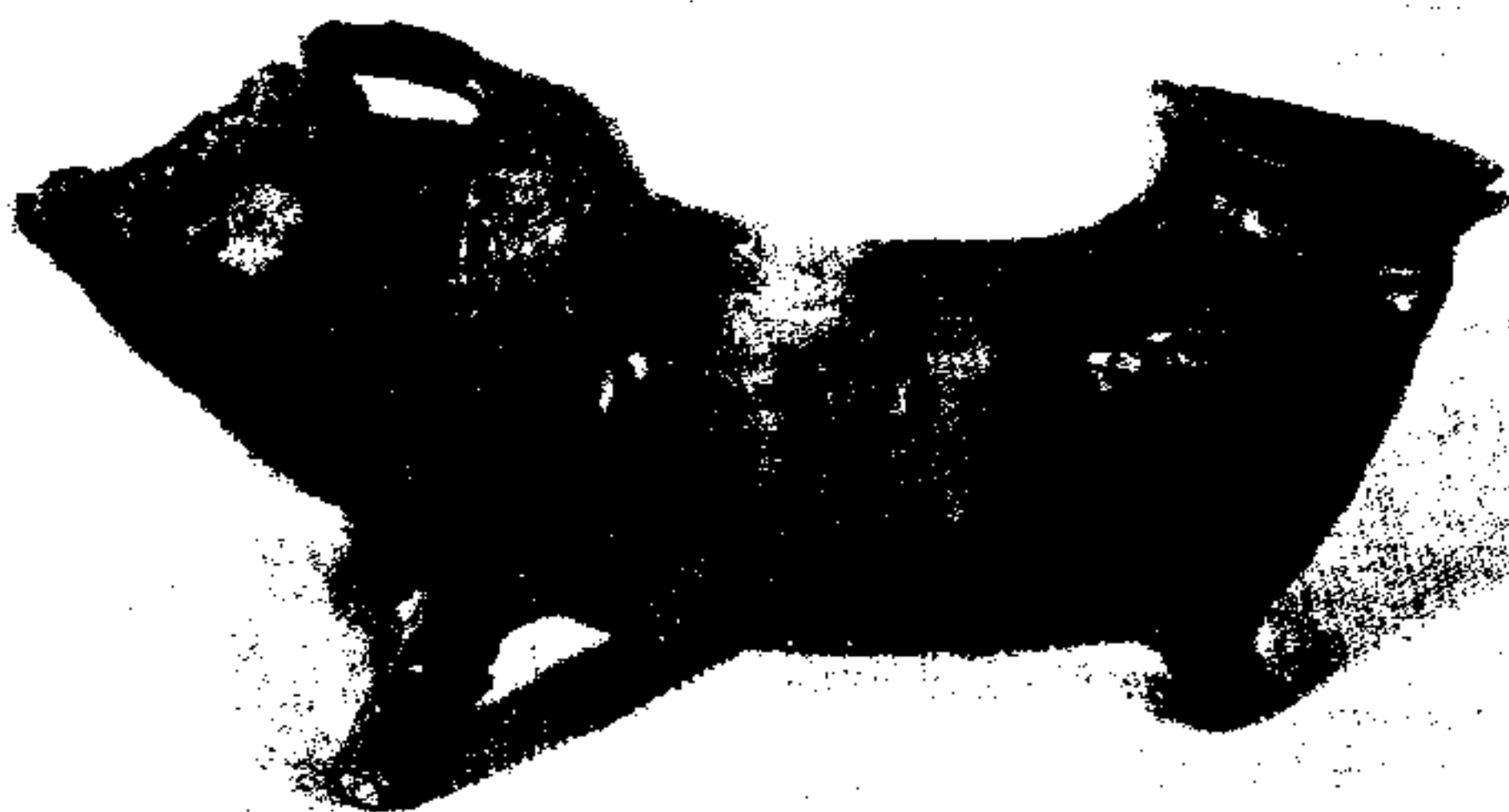
catolicismo; así, por ejemplo, en relación a América, Gómara pudo escribir: "...En acabándose la conquista de los moros, que había durado más de ochocientos años, se comenzó la de los indios para que siempre peleasen los españoles contra los infieles" (12).

En la península, con el poder político alcanzado y desembarazada del peligro moro, el clero emprendió una ofensiva contra la burguesía y la nobleza. Como han advertido los tratadistas, aquí reside una de las particularidades de la historia de España: Si en otros países, como Inglaterra y Francia, fue la alianza con sus burguesías naciescentes la que permitió al rey imponerse al poderío de los señores feudales, en España, los reyes recibieron al apoyo del clero y de los banqueros extranjeros para neutralizar y ganar a la nobleza y emascular el desarrollo independiente de la burguesía. El primer paso de la ofensiva contra el patriciado urbano fue dado al decretarse la expulsión de los judíos en 1492, cuyos cuantiosos bienes (habían contribuido a la financiación del Descubrimiento y sostenido las empresas político-militares de Fernando el Católico) fueron a llenar, principalmente, las arcas del clero y la realeza. En cuanto a los judíos conversos, con la sicología propia de los apóstatas de una fe, se transformaron, no pocos, en sutiles teólogos y despiadados inquisidores, cambio de piel (y de vísceras) que se repetiría en el Perú, aunque con dramatismo y racionalidad propios, con la conversión al catolicismo de la nobleza cusqueña colaboracionista y buena parte de los kurakas, sobre todo después de las violentas campañas de extirpación de idolatrías.

Con todo, la burguesía española, con el respaldo del pueblo, iniciaría la guerra de las Comunidades, que junto a los movimientos populares (las denominadas Germanías) de Valencia y Mallorca, representan, según la propuesta de Choy, la primera revolución antifeudal de Europa (13). Con su aplastamiento y su paulatina autoenajenación (en el sentido de sucumbir a la fiebre nobiliaria de la época, mediante la adquisición de propiedades territoriales) la burguesía española, negada como clase, resultaría impotente para cumplir el rol que le tocó desempeñar en los países avanzados de Europa: establecer la efectiva unidad nacional de las sociedades hispánicas; en consecuencia, España entra en un proceso de refeudalización que acentuará los particularismos regionales (la diferencia entre el norte y el sur y entre la periferia y el centro), pero a la vez con un poder central fuerte y una frondosa nobleza; ésta, uncida al proyecto imperial de Carlos V y ganada por el fanatismo católico de Felipe II, deviene en sus estratos superiores, a partir de Felipe III, en nobleza cortesana, mientras por los más oscuros rincones del país prolifera la capa de los hi-

(12) Gómara, López de
1946 *De la Historia General de las Indias*, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid.

(13) Choy, Emilio
1979 *Antropología e Historia*, U.N.M.S.M., Lima



Toro de Yawar Fiesta. (Puno)

daigos españoles, aquel personaje "que se alimenta de pan negro a la sombra de su árbol genealógico" y cuya plasmación literaria fue uno de los logros de la picaresca y la novela cervantina.

La Iglesia, entre tanto, convertida, al decir de Américo Castro, en otro Estado dentro del Estado, a la vez "terrateniendo, institución de beneficencia y patrono con empleados a sueldo en una economía mendicante"(14), proseguirá, mediante la enajenación religiosa, su labor de apropiación de la conciencia de los soberanos. Iniciada con los Reyes Católicos, esta tarea de compulsión espiritual, cuyo mejor emblema es el confesionario, rendirá sus mejores frutos con Carlos V y Felipe II, al convertirlos en una especie de santones guerreros, quienes a su manera, reeditarán las jornadas sangrientas de los amoravides y almohades, devastando las ciudades de Europa ("porque no quiero ser señor de herejes", dirá Felipe), sólo que esta vez no en nombre de Alá y Mahoma, sino del catolicismo más retardatario. Por eso, con la profunda lucidez que en medio de su extravío solía tener, Lope de Aguirre ("El Traidor", "El Peregrino", como gustaba de calificarse a sí mismo), al cabo de su alucinante "aventura equinoccial" (R. J. Sender), responderá, a quienes criticaban sus orgías de sangre, que sus crímenes, llevados a cabo por el ideal de independencia y libertad, resultaban minucias insignificantes, frente a la crueldad devota de Felipe II, quien en nombre de la fe no reparaba en permitir las más atroces

(14) Carr, Raymundo
1969 España 1808-1939, Barcelona

torturas y ordenar la devastación de ciudades enteras, desencadenando (agreguemos nosotros) una verdadera sangría tributaria y demográfica entre el pueblo español.

Es verdad: Carlos V y Felipe II, pese a sus ejércitos imperiales, el tribunal del Santo Oficio y todo el oro y la plata americana, que pasó a manos de sus acreedores extranjeros, fracasaron en su empresa de impedir la corriente histórica que envolvía a Europa; mas sí pudieron detener el ritmo de la historia en la fortaleza hispánica y en las colonias americanas —aquí en el Perú, luego de la derrota de los encomenderos en la que, dicho sea de paso, jugó rol tan destacado el inquisidor La Gasca. Desde entonces, como diría el discurso liberal, protegida por el sudario de la Contrarreforma —desarrollo de la teología, poesía ascético-mística, dramas calderonianos, pinturas del Greco— y enajenada por la absoluta convicción de su superioridad espiritual, de pueblo vencedor “predilecto de la Providencia”, y enceguecida por los caducos valores del universo feudal, España (y con ella, en parte, las poblaciones mestizo-criollas de hispanoamérica) entraría en un prolongado letargo, del que no empezaría a despertar sino en 1808 con la invasión napoleónica, que serviría de detonante para el violento ciclo de las revoluciones burguesas, siempre frustradas, y que, con períodos de reflujo, conmovieron la sociedad española durante todo el siglo XIX.

El desembarco en las playas de Tumbes de “aquel personaje audaz, semirrenacentista, capitalista y hombre de empresa” (15), conocido con el nombre genérico de conquistador no fue, entonces, producto del azar. Formaba parte de un largo proceso de dinamismo y movilidad social que impulsó el desarrollo de la ciencia y las artes de la navegación y generó ese clima espiritual del cual surgió *La Celestina*, e hizo posible la introducción de las ideas renacentistas y la formación de círculos erasmistas; la empresa del Descubrimiento y luego de la Conquista constituye, en suma, una prueba excepcionalmente privilegiada de la vitalidad de la burguesía española antes de la Contrarreforma y de la mentalidad capitalista que por entonces estaba desarrollándose en Europa occidental. Las conocidas palabras de Cervantes, no obstante su unilateralidad y exageración, relativas a los conquistadores y primeros pobladores de las Indias reflejan la composición de este mundo larvario y borbollante: “refugio y amparo de los desesperados de España, iglesia de los alzados, salvoconducto de los homicidas, pala y cubierta de los jugadores, añagaza general de mujeres libres”.

Sin embargo, la historiografía tradicional española (y nuestros hispanistas criollos), basándose en el testimonio de los conquistadores y los cronistas indianos, y en respuesta a la denominada “leyenda negra” en torno a la

(15) Mellafe, Rolando

1964 *La esclavitud en hispanoamérica*, Eudeba, Buenos Aires.

conquista y colonización que arranca de las ardientes denuncias de fray Bartolomé de Las Casas, presenta a los conquistadores como un conjunto selecto de hombres que llevaron adelante la obra civilizadora de España. Según Menéndez Pidal los conquistadores no estuvieron movidos (al menos, no principalmente) por la codicia insaciable de la ganancia, sino por móviles ideales. "Dos de estos móviles son bien conocidos como fines del descubrimiento y de conquistas, continuamente repetidos en historias y documentos: servir a Dios propagando la cristiandad y servir al Rey procurándole mayor grandeza" (16). En efecto, en las cartas de Hernán Cortés, en el apasionante relato de Bernal Díaz del Castillo o en los cronistas que acompañaron a Pizarro no es difícil hallar declaraciones que prueban (junto con el deseo de alcanzar fama y honra) la generosidad de que estaban imbuidos los componentes de la milicia indiana; así, por ejemplo, Jerez, al final de su Crónica, dirigía las siguientes coplas a Carlos V:

Aventurando sus vidas
han hecho lo no pensado,
hallar lo nunca hallado,
ganar tierras no sabidas,
enriquecer vuestro estado,
ganaros tantas partidas
de gentes antes no oídas,
y, también, como se ha visto,
hacer convertirse a Cristo
tantas ánimas perdidas(17).

Asimismo, Bernal Díaz al efectuar el recuento de los duros trabajos que pasaron él y sus compañeros en la conquista de México afirma que lo hicieron "por servir a Dios, Su Majestad y dar luz a los que estaban en tinieblas, y también por haber riquezas, que todos los hombres comúnmente buscamos" (18). Es decir, en primer lugar los móviles ideales y trascendentes. La conquista, sentida de esta manera, tiene la categoría de una nueva cruzada y la violencia alcanza justificación divina. Por eso, con plena convicción y naturalidad, el "Cronista mayor" Fernández de Oviedo sentenciaba: "Quién duda que la pólvora contra los indios es incienso para el señor" (19).

- (16) Menéndez Pidal, Ramón
1957 *Mis páginas preferidas*, Antología hispánica, Gredos, Madrid.
- (17) Jerez, Francisco de
1947 *Verdadera Relación de la Conquista del Perú y Provincia del Cusco*, llamada la Nueva Castilla, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid.
- (18) Díaz del Castillo, Bernal
1947 *Verdadera Historia de los Sucesos de la Conquista de la Nueva España*, Biblioteca de Autores Españoles, Ediciones Atlas, Madrid.
- (19) Morales Padrón, Francisco
1974 *Los Conquistadores de América*, Espasa Calpé S. A., Madrid.

Esta manera de presentar y valorar la conquista ha sido completamente superada por la moderna historiografía latinoamericana y española. No está demás recordar lo que escribiera Engels: "La historia se hace de tal modo que el resultado final siempre deriva de los conflictos entre muchas facultades voluntarias individuales, cada una de las cuales, a su vez, es lo que es por efecto de una multitud de condiciones especiales de vida; son, pues, innumerables fuerzas que se entrecruzan las unas con las otras, un grupo infinito de paralelogramos de fuerzas, de las que surge una resultante: el acontecimiento histórico". Los conquistadores —hombres audaces, sin duda, cuya estructura mental estaba conformada por las fantasías medievales y la cultura urbana renacentista— fueron conscientes de estar protagonizando una gran empresa histórica, pero las verdaderas fuerzas propulsoras que los movían y el sentido y alcance de sus acciones permanecieron ignoradas para ellos. Y a esta falsa conciencia —honesto y rudimentario en hombres como Bernal Díaz— se sumó la tarea mistificadora de los cronistas y funcionarios reales, tarea en la cual desempeñó papel de primer orden el clero español.

Por su parte, nuestros hispanistas han puesto toda su erudición y fantasía en la reconstrucción minuciosa de la gesta de la conquista, tan llena, es verdad, de peripecias y aventuras que muy bien pueden integrar la crónica de lo real maravilloso americano del que hablaba Carpentier. Por ejemplo, Porras Barrenechea —historiador contradictorio, algunas veces conservador, casi siempre liberal y, por momentos, progresista, y hombre además de fina sensibilidad artística y prosista fluido y elegante— debió gastar innumerables horas entre archivos carcomidos por el comején, el tiempo y el olvido, para desvirtuar la "leyenda porcina" que, según el viejo espíritu señorial, infamaba la memoria de Pizarro y concederle una patente de hidalguía. Y José Antonio Del Busto Duthurburu, un neo-hispanista de nuestros días, haciendo gala de una pasmosa erudición (entre otras exquisiteces, ha podido reconstruir día por día cierto viaje de Hernando de Soto) viene trazando la biografía apolegética de los conquistadores, en las cuales, como en el clásico libro de Prescott, las figuras de los conquistadores adquieren dimensiones homéricas o de superhombres nitzcheanos. Pero más desconcertante aún resulta constatar el apasionamiento con que Del Busto ha llevado a cabo sus investigaciones: al leer esas páginas pareciera hallarnos en pleno siglo XVI, en el corazón de la disputa entre Pizarro y Almagro; por cierto, sus preferencias están por el viejo Marqués, mientras sin asomo de templanza y caridad cristiana (virtudes que se supone debe poseer un hispanista católico) confiere un halo de sordidez al desventurado Almagro, pues además de presentarlo como feo, tuerto y mentaz, lo hace sospechoso de innominadas perversiones sexuales. Concepción tan anacrónica de la historia resultaría inexplicable sin la persistencia de obsoletas estructuras mentales en el seno de la vieja oligarquía que se resiste a morir y sobre la cual vuela el torturado fantasma de Riva Agüero.

Hace más de cincuenta años, Mariátegui, en breves pero fundamentales

páginas inició el estudio marxista de la historia del Perú y sentó las bases para la comprensión de la conquista y la etapa colonial. Al aporte de Mariátegui debe sumarse el combate de los indigenistas, la labor de Basadre quien desde sus libros iniciales advirtió que la historia del período de la dominación española no debía abordarse como un capítulo de la historia de España en el Perú, y de manera especial, los penetrantes y sugestivos estudios de Emilio Choy, *Trasfondo económico de la Conquista de América* y De Santiago mata-moros a Santiago mata-indios. A partir de estos trabajos pioneros, con diversa formación científica, mayor afinamiento metodológico y la búsqueda de nuevas fuentes documentales como la de "las visitas", Aranibar, Macera y Waldemar Espinoza, e historiadores más jóvenes como Franklin Pease, Huertas, Javier Tord y Burga, nos permiten comprender en toda su complejidad un acontecimiento histórico —en el sentido de Engels arriba mencionado— que por una parte interrumpió el desarrollo autónomo de la civilización andina y por otra, revolucionó la economía del viejo continente.

Dentro del conjunto de estudios renovadores, cabe destacar la contribución decisiva de Waldemar Espinoza, cuyas investigaciones ha desmantelado, con abundancia de pruebas, la visión que los hispanistas (y mucho antes, la literatura colonialista) elaboraron de la Conquista(20). Acertadamente Aranibar tipifica de victoria política antes que militar a la incursión de Pizarro en el territorio del antiguo Perú(21). En efecto; ahora sabemos que a la hueste indiana comandada por Pizarro —financiada por el licenciado Espinoza y otros negociantes vascos en Panamá en contrato bilateral con la Corona— no le hubieran bastado sus barcos, sus caballos y sus perros, ni sus aceros ni la modesta pero eficaz artillería de Pedro de Candia, ni tampoco los millares de indios centroamericanos y los numerosos esclavos negros con que desembarcaron, si no hubieran contado —además del estado de guerra civil en que se hallaba el Tawantinsuyo— con el apoyo logístico y guerrero de las poblaciones nativas rivales de los incas, entre las cuales, como ha demostrado Waldemar Espinoza, la nación huanca desempeñó el mismo papel de los tlaxcaltecas durante la conquista de México.

La Conquista fue el momento violento y dramático de un acontecimiento histórico cuyas consecuencias sociales, económicas, políticas y mentales constituyen el substrato de la formación social peruana en sus dos componentes básicos: el mundo rural andino y la sociedad mestizo-criolla generada por dicho acontecimiento. La conquista, ciclo violento —y no "paseo inquieto" o

(20) Espinoza, Waldemar
1977 *La destrucción del Imperio de los Incas*, Retablo de Papel Ediciones, Lima.

(21) Aranibar Zepa, Carlos
1979 "El principio de la dominación" (1531-1580), en *Nueva Historia General del Perú* (varios), Mosca azul editores, Lima.

viaje de "turismo", como escribiera Luis Alberto Sánchez(22)—, estuvo caracterizado, de una parte, por la destrucción del Tawantinsuyo y la resistencia indígena y la creación del Estado Neo-Inca; y de otro lado, por las contradicciones surgidas, primero, en el seno de los conquistadores —la lucha entre pizarristas y almagristas—, y luego entre los conquistadores-encomenderos y la Corona. El ciclo concluye con el triunfo de la Corona, y concluye como había empezado: violenta y dramáticamente, con la decapitación y/o descuartizamiento de los encomenderos rebeldes (Gonzalo Pizarro, Carvajal, Hernández Girón, Lope de Aguirre) y con la ejecución del último inca de Vilcabamba, Túpac Amaru I, episodio con que Garcilaso cierra la segunda parte de *Los Comentarios Reales*. A esta violencia (principalmente militar) seguirá la otra violencia, sorda y secular, determinada por la implantación del orden feudal-colonial y que tendrá como instrumentos —además de la disuasión de las armas—, la coerción burocrática y jurídica y la agresión y control ideológico a cargo de los funcionarios del rey y la labor de la iglesia española. A partir de entonces la historia de la nueva formación peruana será, en una dimensión esencial, el proceso de la puesta en funcionamiento del ordenamiento feudal-colonial y a la vez la lucha contra este ordenamiento, persistente y tenaz en el área rural andina, y tardía, opaca y ambivalente en las poblaciones mestizo-criollas.

III.— Consecuencias de larga duración.

Intentemos señalar ahora, con el auxilio de los especialistas, las realidades históricas de larga duración a que dio lugar en el territorio del antiguo Perú la incursión bélica de un pueblo extranjero portador de una civilización material más avanzada y de una cultura diferente a la de las poblaciones nativas y con particularidades históricas en relación a los restantes países de Europa occidental.

En primer lugar, a la brusca interrupción, ya aludida, del desarrollo autónomo de la civilización andina, siguió la paulatina desestructuración del universo económico, social y superestructural dentro del cual los antiguos peruanos habían hallado coherencia para desarrollar su existencia social: ahí (recordémoslo), dentro de esa totalidad, las normas que regían el trabajo, las celebraciones de la vida, el culto a sus dioses y muertos y las apoteosis de la guerra adquirían sentido y racionalidad propios. Empecemos por la desestructuración económica: ruptura de los criterios andinos de reciprocidad y redistribución: si aquella sigue funcionando a nivel de ayllu, ésta, con la desaparición del Inca, será substituida por la explotación directa y despiadada de las masas de hatunrunas; quiebra de la complementación vertical de la economía prehispánica con la implantación de las reducciones, mediante las cuales, al decir de Luis E. Valcárcel, "todo el Perú fue bárbaramente desintegrado, trastorna-

(22) Sánchez, Luis Alberto

1974 *Panorama de la Literatura del Perú*, Editorial Milla Batres, Lima.



do, destruido"(23); usurpación de las tierras y las aguas que empieza con los mismos encomenderos, pese a que en teoría no tenían derecho a ellas, usurpaciones cada vez más crecientes que serán después legalizadas con el recurso de las denominadas "composición de tierras"; imposición del tributo de carácter más oneroso que el de la época incaica y que los indios encuentran irracional e injusto, pues, como dice Wachtel, "mientras el tributo inca funcionaba según una estructura equilibrada y circular, el tributo español se caracteriza por una estructura desequilibrada y unilateral"(24), es decir, el inca se apoderaba de la energía humana, pero daba a cambio los materiales —semillas, lana, por ejemplo—, acompañado de un ceremonial: libaciones de chicha, música y danzas, gratificaciones orgiásticas, mientras los españoles exigían energía humana y entrega de productos sin donar nada a cambio; extensión, hasta límites intolerables de la mita, institución incaica, de las cuales las mitas mineras y obrajas se convirtieron en símbolo de opresión y muerte; introducción, por último, de la moneda como valor abstracto de intercambio: hasta entonces, los metales preciosos habían tenido un carácter suntuario y ceremonial,

(23) Valcárcel, Lúis E.
1945 *Ruta Cultural del Perú*, Fondo de Cultura Económica, México.

(24) Wachtel, Nathan
Ob. cit.

ahora, en cambio, además del tributo en especie, los indios debían tributar en dinero y para ello veíanse forzados a buscar la moneda trabajando en las minas, obrajes y haciendas, sin que, por otra parte, la moneda, que pasaba a manos del español, transformara la economía rural, que continuó basada en el trueque e intercambio de especies. Junto a la desestructuración económica, el trastorno social. Y aquí habrá que destacar, en primer lugar, la pavorosa caída demográfica: de 15 millones de indios que había en 1532, la población se reduce a millón y medio en 1571; las causas de esta merma humana han sido señaladas: al inicial "choque microbiano", siguen los millares de indios muertos en las guerras civiles (enrolados como carne de cañón por ambos bandos) o en las llamadas entradas a la selva (como aquellos desventurados motilonos que perecieron en el trágico viaje de Ursúa en busca de "El Dorado"), continúa luego la mortandad, lenta e inacabable, en los socavones de las minas de Huancavelica y el cerro de Potosí y en esas cárceles que eran los obrajes; a estos factores súmanse la contracción de la producción alimenticia como consecuencia del abandono de los campos de cultivo, los efectos de la misma perturbación del orden tradicional, incluida la destrucción de los dioses ancestrales, todo lo cual, como dice Aranibar, genera un "tedio vital" y la aspiración de la muerte como única salida: se sabe de la existencia de suicidios colectivos o de asesinatos piadosos que padres y madres practicaban con sus hijos varones para librarios del tributo y la explotación. Otro fenómeno producto de la desestructuración social fue la degradación del papel de los kurakas, quienes por una parte debilitan su poder y prestigio social y por otra, al convertirse en los intermediarios para la explotación de los indios, abandonan las normas que regían sus relaciones con el grupo étnico, basados en la reciprocidad y redistribución, y se transforman en déspotas y azote de sus pueblos y lacayos y arribistas en relación a los españoles. Por último, roto el ordenamiento incaico, los antiguos mitimaes abandonan los lugares donde habían sido trasladados y desaparecen en un viaje sin retorno a sus comunidades de origen, fenómeno éste que se complementa con la aparición de los denominados indios forasteros que dejan sus ayllus o las reducciones para huir del tributo, convirtiéndose, entonces, en poblaciones flotantes, desarraigadas, que huyen a las punas o a la selva, o buscan amparo como siervos de las haciendas o villas. Indios forasteros, ladinizados, errantes, ebrios: he aquí uno de los fundamentos de la gran soledad y el rencor del hombre peruano. Y, finalmente, como coronamiento a la desestructuración económica y perturbación social, la agresión ideológica mediante la evangelización forzada y las campañas de extirpación de idolatrías, para profanar los sentimientos y creencias ancestrales y borrar asimismo la memoria colectiva: simultáneamente a la persecución-estigmatización de los brujos y sacerdotes andinos fueron a parar a las hogueras de curas como Fernando de Avila, los quipus y otras reliquias que hablaban del pasado y eran símbolos de su identidad cultural. Por eso, desde el fondo de esta catástrofe, de esta vida profanada y lanzada al absurdo, resonará, entre tantas voces acalladas, la palabra trágica y por momentos apocalíptica de

Guamán Poma: "ues aquí el mundo al rreves", "y la poca cristianidad deste rreyno me espanto y comienzo a llorar".

En segundo lugar, el período de la dominación española significó la implantación en el territorio conquistado de un modo de producción predominantemente feudal articulado dentro de un estatuto político colonial. Feudalismo, pero como aclaran Aranibar, Macera, Burga, entre otros, feudalismo sui géneris, atípico y desfasado; por un lado, porque las relaciones serviles de producción en las minas, obrajes y haciendas —las tres formas de explotación básicas de la economía colonial— recayeron sobre los hombros de las poblaciones vencidas, organizadas en la denominada "República de indios", en la cual sus integrantes fueron considerados menores de edad y, por tanto, sujetos a tutoría legal y religiosa; por otro lado, porque era un feudalismo fuertemente centralizado: la así también llamada "República de españoles", fue concebida de tal manera por los juristas y la burocracia real, que, simultáneamente, impidió el surgimiento de una nobleza territorial con poder militar y el desarrollo independiente de una burguesía mestizo-criolla. Otra nota particular: dentro de esta estructura feudal, coexisten diversas modalidades de producción: sociedades pre-clasistas en la Amazonia, colectivismo agrario en las organizaciones autóctonas de la sierra, esclavismo o semiesclavismo en las plantaciones costeñas, economía natural en el interior del mundo rural indígena y, en el área urbana, economía monetaria e incipiente capitalismo mercantil dependiente de la metrópoli. Pero el modo de producción imperante, y las instituciones, la cultura y el mundo de valores que impregnaba la totalidad de la vida era el feudal; "todo era feudal en la colonia —escribe Macera— porque todo se encontraba a su servicio directo o indirecto y contribuía a su mantenimiento" (25). Y tan enajenante era el yerto esplendor del universo señorial, con sus símbolos y rituales, que, igual que en la península, la propia burguesía criolla aspiraba a títulos y blasones de Castilla, negándose a sí misma como clase y frenando su propio desarrollo.

Es de la mayor importancia señalar, asimismo, que la nueva formación social era parte del sistema colonial del feudalismo español. Hemos dicho, "nueva formación", lo que no deja de ser un contrasentido, pues ésta por su estructura, instituciones y el espíritu que la impregna, producto de una contrarrevolución triunfante, nace lastrada de medievalismo, con un ritmo histórico frenado, retardado y, sobre todo, anacrónico, realidad que ha suscitado entre los intelectuales mestizo-criollos oscuros complejos y soledades. Hemos llegado tarde, dirá en alguna parte Alfonso Reyes, al banquete de las civilizaciones; y de manera homóloga al deslumbramiento que siente el fundador del clan de los Buendía, ante la presencia del hielo al que considera, maravillado,

(25) Macera, Pablo

1978 *Visión histórica del Perú*, Editorial Milla Batres, Lima.

como el gran invento del siglo XIX, la capa intelectual mestizo-criolla se sentirá deslumbrada por el "descubrimiento" de Bacon... en la segunda mitad del siglo XVIII.

A esta historia rearcaizada, para utilizar la fórmula de Macera, consecuencia de un feudalismo retardatario en nuestro territorio, debe agregarse —fruto, a su vez, del estatus colonial— la inserción marginal del Perú virreinal en la economía del capitalismo naciente. De esta manera, la producción del virreinato no generará procesos de acumulación capitalista ni para España, como ya hemos visto, ni para la emergente sociedad mestizo-criolla. La literatura, receptora de todos los fenómenos sociales y de todas las formas de conciencia, ha dejado testimonios, amargos o humorísticos, de la paradoja de este proceso; así, por ejemplo, Tirso de Molina escribía:

Aunque vengan del Perú
virginales intereses
hallarlos es maravilla;
pues después que hay en Castilla
barbirrubios genoveses,
dicen que es cosa tan rara
que no se ha de hallar en ella
un doblón ni una doncella
por un ojo de la cara.

Y nuestro Caviedes, con un tono más amargo y de denuncia, escribiría su conocido soneto *Lo que son riquezas del Perú*, que empieza con el cuarteto:

La plata de estos Reynos anhelada
adquirida con logros y con daños
a polvo se reduce en pocos años
en seda rota y lana apolillada.

Inserción marginal significa, asimismo, la imposición a la formación social peruana de una función específica en la división internacional del trabajo. Desde entonces el Perú será ubicado en el orden de los países productores de materias primas, las mismas que variarán de acuerdo a las necesidades y apetencias del mercado mundial: al ciclo del oro, en el cual los conquistadores depredaron la secular acumulación que con carácter suntuario y ceremonial habían hecho de este metal las poblaciones indígenas, seguirá el ciclo más prolongado de la plata, cuya mayor rentabilidad, en relación a la producción argentífera europea, radicaba, fundamentalmente, en la extremada baratura de la mano de obra empleada en la extracción. Todavía faltaban siglos para que otras sustancias más humildes y prosaicas, con todo el simbolismo que ello implica, se convirtieran en los pilares de la economía peruana; entre tanto, en



- Ambiente de lucha por las explotaciones españolas.

la colonia, el brillo y fetichismo de estos metales dio lugar a la leyenda áurea en torno al Perú. También la literatura haría de esta leyenda un tópico poético, de carácter encubridor y alienante, en escritores de mentalidad colonial, como en el poema *Las minas de Potosí*, de Chocano, o de carácter social y contestatario, como en *El mitayo*, el poema de González Prada. Pero ya siglos antes, Garcilaso había escrito:

De la riqueza de oro y plata que en el Perú se saca es buen testigo España (...) El oro se coge en todo el Perú; en una provincia es en más abundancia que en otras, pero generalmente lo hay en todo el reino. Hállase en la superficie de la tierra, y en los arroyos y ríos, donde lo llevan las avenidas de las lluvias... Y con ser la tierra tan rica y abundante de oro y plata, y piedras preciosas, como todo el mundo lo sabe, los naturales de ella, son la gente más pobre y mísera que hay en el universo.

Entonces, en síntesis: Feudalismo y Colonialismo, opresión y explotación interna, y opresión y sujeción externa y nacional, son dos realidades de larga duración que conferirán un sello peculiar a la sociedad o sociedades peruanas, y condicionará su desarrollo del período republicano, caracterizado esencialmente por el tránsito a la semifeudalidad y semicolonialidad.

En tercer lugar, la violencia militar con su correlato de agresiones sexuales dio origen a lo que con el transcurrir de los siglos sería uno de los componentes del Perú moderno: la sociedad mestizo-criolla. Abundan los testimonios de los conquistadores en que se jactan de haber poblado Las Indias con sus solos recursos humanos, y la historiografía tradicional y la literatura colonialista han relatado generosamente los lances eróticos y románticos de la milicia indiana que invadió el territorio peruano. Lugar privilegiado en estas aventuras ocupa el viaje de Hernando de Soto a Caxas y su profanación del ayllahuasi, y los concubinatos, empezando por Pizarro, de los principales conquistadores con princesas de la nobleza incaica. Un cronista tan ponderado como Cieza de León, consideró como una de las causas de la destrucción del Imperio el apoyo recibido por los españoles de parte de las mujeres indias, quienes habrían quedado fascinadas y seducidas por la imponente presencia de los blancos y barbudos wiracochas. En los años que siguieron al asesinato de Atahualpa los invasores tienden a legalizar sus mancebías con las indias linajudas empujados, más que por sentimientos de amor, por el deseo de usufructuar las ricas heredades de sus mujeres y establecer luego una nobleza hispanoindia, idea que rondaba por la cabeza de los primeros encomenderos. Francisco de Ampuero, el paje de Pizarro, acepta en matrimonio a doña Inés Yupanqui, una de las concubinas de sangre real del Marqués, para entrar en posesión de las tierras y hombres que el padre de Inés, Huayna Cápac, entregó a su madre, Contarguacho. Beatriz, la hija de Sayri Túpac —entregada finalmente en matrimonio al español Martín García de Loyola— era uno de los partidos más codiciables por ser heredera de la rica encomienda ubicada en el valle sagrado de Yucay. Carbajal, en un raptó de audacia, aconseja a Gonzalo Pizarro tomar por esposa a una coya inca y coronarse Rey de la Nueva Castilla. Algunas indias de linaje noble llegan, incluso, a detentar títulos nobiliarios de España como cierta palla que devino Marquesa de Dropesa por su alianza matrimonial con un vástago perteneciente a este viejo linaje peninsular. Por cierto, las indias nobles volviéronse exigentes y hubo casos en que rehusaron contraer matrimonio con españoles al enterarse de la modesta condición social que sus apasionados pretendientes tuvieron en España. Sin embargo, este fenómeno que tanta atención suscitó entre nuestros hispanistas y que les sirvió para elaborar su discurso mistificador sobre el mestizaje peruano, oculta la otra realidad más general y prolongada, la del estupro cotidiano y la degradación sin término ejercidas contra las indias del pueblo, con toda la secuela de perturbaciones espirituales que aquellos furores genésicos implicaron: léanse, si no, las continuas denuncias de Guamán Poma, como la siguiente: "que los dichos encomenderos en los pueblos de los yndios ellos o sus hijos ermanos mayordomos desuirgan a las donzellas y a las demás las fuerzan a las casadas aci se hazen grandes putas las yndias".

El destino de la primera generación de mestizos, según fueran resultado de uniones estables o de ayuntamientos ocasionales, se orientó por el camino

de la aculturación europeizante —será el caso de Blas Valera, Garcilaso el Inca, Cristóbal de Molina, “el cusqueño”—, o bien —y este debió ser el camino mayoritario— por el de la indianización, bajo el influjo de las madres indígenas. En las primeras décadas la élite conquistadora se mostró liberal y magnánima con sus bastardos y llegó a formarse una suerte de aristocracia mestiza. Según refieren los cronistas, Pizarro sentaba a su mesa a doña Inés o a doña Angellina, sus concubinas indias, y declaró a Gonzalo, su hijo mestizo, heredero de la Gobernación de Nueva Castilla. Otro mestizo, Almagro el Joven, hijo del socio de Pizarro en una india panameña, fue proclamado por los almagristas Gobernador del Perú. En la trágica jornada de Pedro de Ursúa iban embarcados dos mestizas: Inés de Atienza, la apasionada amante del jefe de la expedición, y la hija de Lope, Elvira, por quien “el loco” Aguirre sentía un profundo amor filial que lo llevaría, al final de su aventura, a asesinarla para librarla de la lascivia y venganza de sus marañones. No hubo, pues, en las primeras décadas que siguieron a la conquista ese acentuado prejuicio racial contra los mestizos que, en cambio, sería una de las notas de la sociedad colonial de los siglos XVII y XVIII y cuyo influjo no cesa hasta en nuestro tiempo. Pero después de la derrota de los encomenderos la Corona al promover aún más la venida de mujeres españolas —la primera, cierta Juana Hernández, había arribado en los días de Tumbes con el contingente de Hernando de Soto para calmar las nostalgias y los ardores tropicales de la hueste indiana— y luego al ordenar el matrimonio con españoles como requisito para continuar disfrutando de las encomiendas, significará el ocaso de esa primera élite mestiza cuyo drama —trascendiéndolo del plano individual al social e histórico— constituye uno de los ejes de la obra del Inca Garcilaso. Desde entonces, el mestizaje —que no cesa de aumentar con la generosa colaboración del clero— adquiere una dimensión cada vez más clandestino, producto de uniones transitorias, estigmatizados de ilegalidad y bastardía. Frutos espúreos, a medida que aumentaban en número, los mestizos serán despreciados por la población blanca y odiados por los propios indios, como lo expresa de la manera más explícita Guamán Poma. Como respuesta a esta condición, contradictoria y ambigua, pues legalmente no hallaban cabida en ninguna de las dos repúblicas que conformaban la monarquía indiana, el mestizo irá generando formas de conducta y conciencia social, que dará lugar a la creación de la imagen arquetípica —no por tendenciosa e infamante, carente de realidad— de ser sujetos crueles, de “buen cuerpo y mal carácter”, “depositario de todos los vicios” y “hábil en picardías y ruindades”.

RESEÑAS

García Márquez, Gabriel. *CRONICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA*. Editorial Bruguera, Barcelona, 1981. Colección Narradores de Hoy No. 60, 193 pp.

Al margen del acontecimiento editorial que representa el lanzamiento "millonario" de la última obra de García Márquez, la publicación de *Crónica de una muerte anunciada* constituye también, desde un punto de vista estrictamente literario, la incorporación de otro importante eslabón a la cadena significativa que, con talento y rigor, viene forjando, desde hace años, el conocido narrador colombiano.

No nos encontramos, sin embargo, frente a una obra de ambiciosos alcances y de múltiples posibilidades interpretativas que surgen de la complejidad de la intriga, de una particular temporalidad y de la inextricable vinculación entre mito e historia como sucede, por ejemplo, en *Cien años de soledad*. Lo anterior tampoco quiere decir que esta *Crónica* sea una obra menor y que carezca de interés y de intensidad dramática. Lo que ocurre es que, tal como en *El coronel no tiene quien le escriba* o en *La hojarasca*, la perspectiva de la narración y la realización de la historia se circunscriben a un acontecimiento básico, produciéndose una suerte de focalización y de profundización sobre un incidente que funciona como punto de partida, eje y conclusión del relato.

La anécdota que el texto revela es simple: luego de la fastuosa boda entre Bayardo San Román y Angela Vicario, el novio devuelve a su esposa aduciendo la no virginidad de ésta. La muchacha es interrogada y señalará como culpable de su estado a Santiago Nasar, un mozo del pueblo. Los hermanos Vicario, Pedro y Pablo,



se encargarán de vengar la afrenta asesinando al citado Nasar. El relato entregará entonces, fundamentalmente, la presentación y motivación de los personajes, los movimientos y los sucesos acaecidos momentos antes de la muerte de Santiago.

Puede observarse entonces que el título de la obra es su síntesis y su compendio. Y si nos detenemos en el vocablo 'crónica' veremos que éste adquiere allí un sentido particular: no se trata de un relato ordenado de importantes hechos históricos, como podría pensarse de acuerdo con una primera acepción (aunque sabemos que la anécdota tiene una base real, según las declaraciones del propio autor); se trata más bien de una 'crónica' en el sentido de artículo periodístico, artículo modificado y codificado, claro está, gracias a las intervenciones de la conciencia y de la elaboración poéticas. En efecto, situado veinte años más tarde, distanciado temporalmente de los acontecimientos que relata, el narrador efectúa una suerte de reportaje, de investigación, interrogando a familiares, testigos y vecinos de un drama en el que, como habitantes del pueblo, también ha participado. Lo que hace entonces es proponer, disponer casi simultáneamente las distintas opiniones y reacciones recogidas para tratar de entregar ahora una versión más objetiva, una visión adecuadamente relativizada de la tragedia (tarea que realiza con un lenguaje sobrio y mesurado, exento de virtuosidades, a pesar de ciertas manifestaciones extraordinarias de la realidad). Sin embargo, en la medida en que se trata de un narrador representado, individual e identificable (incluso dice que su tía se llama Wenefrida Márquez) no puede sustraerse totalmente de la subjetividad, no puede dejar de teñir su discurso con sus impresio-

nes personales, con su propia y particular emotividad.

En *Cien años de soledad* el relato comienza prediciéndonos que años más tarde el coronel Aureliano Buendía había de recordar la tarde en que su padre lo llevó a conocer el hielo; más aún, casi al finalizar esta novela el lector se entera de que la historia de la familia estaba ya escrita por Melquíades. En *El otoño del patriarca* el narrador inicia su discurso anunciando la muerte del dictador. También en *Crónica de una muerte anunciada* el hablante utiliza la anticipación. Desde las primeras líneas el lector conoce el desenlace de la historia: más que progresiva, la narración es regresiva y ramificada. De ahí que no interese tanto lo que va a suceder sino el modo como se encadenan los acontecimientos: importa más el estar que el devenir, importa más el ser que el suceder. El narrador, entonces, se aparta del azar, para adentrarse en los recónditos límites de la fatalidad. En este sentido, y en un primer momento, la condición humana aparece condicionada por el sesgo de un destino impalpable e implacable.

Pero el incidente que sirve de fundamento al relato se convierte también en origen de inquietudes, en elemento que provoca y desencadena la reflexión y el cuestionamiento de las figuras y, en especial, del personaje narrador: "Durante años no pudimos hablar de otra cosa (. . .) Nos sorprendían los gallos del amanecer tratando de ordenar las numerosas casualidades encadenadas que habían hecho posible el absurdo, y era evidente que no lo hacíamos por un anhelo de esclarecer misterios, sino porque ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio y la misión que le había asignado la fatalidad" (p. 154).

Es tal vez esta preocupación la que origina la actividad del narrador. Hay un deseo por recuperar un pasado inextricable, por determinar las oscuras raíces de lo ineluctable. La escritura se convierte ahora en una labor que intenta desentrañar el misterio de la muerte de Santiago Nasar, pero también el misterio de su propia vida, del comportamiento individual y social de los personajes. Porque hablar de la muerte es también y, sobre todo, hablar de la vida, hablar del presente y del futuro que se construye. Porque la novela, a pesar de la localización de la intriga, a pesar de su temporalidad restringida, contiene también avances en el tiempo explicables por el quehacer del narrador, de tal manera que éste no hará referencias sólo a los momentos relacionados directamente con el homicidio, sino que también nos informará acerca del futuro de algunos de sus protagonistas. Aparece así un tiempo que se proyecta hacia el presente de la narración, tiempo que en algunos casos significa transformación de los personajes e incluso evolución de las mentalidades y de ciertas concepciones que rigen el comportamiento social. Así, el marido 'deshonrado' y 'engañado' terminará, mucho tiempo después, por acercarse a su esposa, aceptando de esta manera, lo que antes rechazaba, lo impuesto por cierta moral y ciertas costumbres. En este nivel se produce la derrota de la fatalidad, ésta puede ser vencida porque ahora aparece no como algo intrínsecamente presente, sino como un conjunto de imposiciones exteriores; la fatalidad no es esencial, sino existencial, no es divina, sino humana.

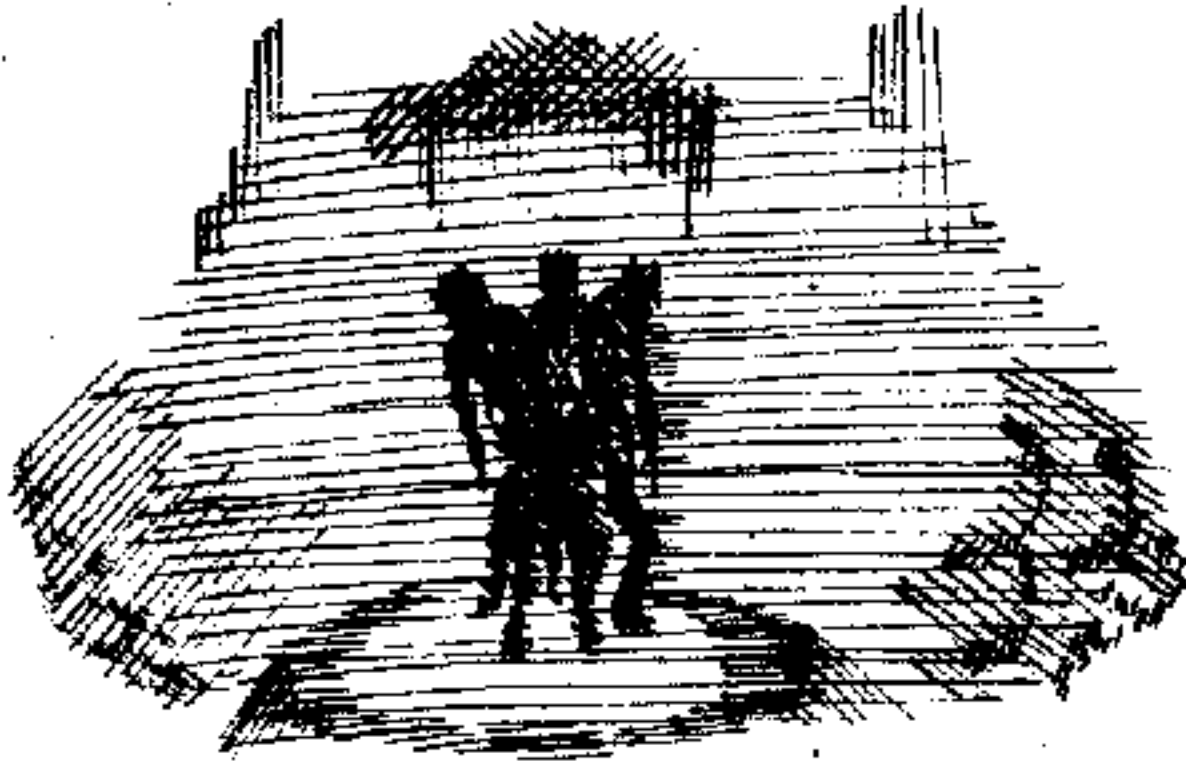
Los lectores de García Márquez reconocerán en *Crónica de una muerte anunciada* alusiones a espacios y personajes presentes en otras obras:

la historia se desarrolla en un pueblo, situado no lejos de Riohacha, desde el cual se puede percibir el mar Caribe y que fuera antaño visitado por Francis Drake. Para asistir a la boda de su hijo llega al pueblo uno de los militares conservadores que habían derrotado al coronel Aureliano Buendía, en este lugar trabaja el médico Dionisio Iguarán. . . Estos son algunos de los elementos que permiten vincular la novela con el resto de la producción literaria del autor. Pero también podemos apreciar aquí, como en la mayor parte de los cuentos y novelas cortas de García Márquez, la presencia de un villorrio apacible, de un conjunto social que desarrolla una actividad principalmente artesanal, un microcosmos semi-aislado y dependiente, con una realidad a veces maravillosa, con personajes que poseen facultades extraordinarias. Pero también aquí se observa que bajo esa impresión de sosegada cotidianeidad —alterada a veces por la visita más que fugaz de un obispo—, se percibe una sociedad jerarquizada y tradicionalista, fundamentalmente estructurada por los valores de la iglesia y del poder, una sociedad violenta y violentada: es la cara escondida de ese pueblo, una cara que, por medio de breves alusiones, puede emerger a veces a un primer plano: se nos habla del alcalde, el coronel Lázaro Aponte "que había visto y causado tantas masacres de represión" (p. 123), o de Pedro Vicario, que posteriormente, en su calidad de sargento primero "se internó en territorio de guerrillas..." (p. 134).

Estas alusiones, los avances hacia el presente de la narración, las ramificaciones de la intriga implican entonces una apertura hacia una serie de orientaciones significativas (al margen del eventual simbolismo de algunos personajes) a propósito de los va-

lores y de las actitudes sociales, a propósito de la literatura (en este sentido es importante el personaje del Juez instructor del proceso) y a propósito de la relatividad de lo que se quiere establecido para siempre. Con una escritura cuidadosamente configurada, estructurada cabalmente, *Crónica de una muerte anunciada* es el anuncio de los equívocos y coerciones de la realidad, es la crónica de la vida que llega, la crónica de la vida que pasa.

Fernando Moreno.



La Torre, Alfonso. *LA LIRA DE NERÓN*, Lima, Ediciones Capulí, 1979, 139 pp.

Desde la publicación de su primer volumen de cuentos *En la noche* (1958) hasta *La lira de Nerón* (Alfonso La Torre, Cuzco 1929) han transcurrido más de dos décadas en la cual el autor asumió, preponderantemente, la tarea de crítico literario en diversas publicaciones periódicas de nuestra capital. Los textos que forman esta segunda entrega fueron escritos en diversas épocas, donde el "ejercicio crítico de creación" parece haberse consolidado (Cf. pág. 139).

La lira de Nerón se organiza en nueve relatos, precedidos, cada uno, de pequeñas reflexiones filosófico-morales de naturaleza oriental (aunque podríamos prescindir de la filiación a tal o cual sistema filosófico) que funcionan como epígrafes medianamente logrados por su sencillez y concisión. Vamos, en todo caso, a obviar la referencia a estos breves textos pues, aunque uno de ellos dé título al conjunto, consideramos la subordinación en que se hallan con respecto a la materia narrativa de más extensión.

Todos los relatos están atravesados por la constante del individuo y su conciencia atormentada: el mundo representado se jerarquiza de tal manera que lo geográfico, que va desde la costa, sierra o selva (Cuzco, Lima, Arequipa, Iquitos) hasta La Habana, está atrapado en un personaje y más concretamente en su conciencia llena de conflictos por el convencionalismo y la cotidianeidad que quisiera romperse o la frustración que se anhela superar, pero que en última instancia se resuelven en la nada de lo moral o la duda. En todo caso las situaciones narradas se encuentran en función de lo subjetivo dentro del mundo representado.

El autor pretende mostrarnos con toda minuciosidad los mecanismos de reacción del individuo frente a presiones externas utilizando recursos narrativos tradicionales, que bien pudieron ser un acierto y que sin embargo resultan contraproducentes por lo retórico, estereotipado y falso con que se utilizan; "Barro" confirma estas características de realización, en igual forma que "Flamboyán": ambos tienen una extensión artificiosa y hasta exasperante, las largas descripciones, los largos procesos de reacción de sus personajes, lo cinematográfico con que nos introducimos en

sus conflictos íntimos, etcétera, por lo cual allí donde ha sido breve y donde el personaje más bien se ha volcado al mundo objetivo (aunque la acción es una nueva frustración) ha conseguido los mayores aciertos ("Vértigo" y "La montaña y el cabello"), donde también lo insólito del desenlace y el carácter melodramático del tema ha contribuido a unos relatos bien estructurados y rescatables.

Ahora mostraremos suscintamente, el sentido de los relatos y finalmente un balance, por lo demás, inevitable. El primer cuento, "Barro" trata de presentar mediante el recurso de un torito de barro, el arquetipo de una solidaridad y una fe más allá de la muerte; "Vértigo" es el amor y el sacrificio ofrecido a éste que se desmorona ante el convencionalismo de la sociedad pues ésta impone comportamientos que el protagonista no puede ni debe evitar, llegando al asesinato para lavar su honor; "El río y el pincel" y "El otro zapato por favor" continúan la perspectiva del individuo que, ya sea busca el cambio a la rutina del matrimonio y que finalmente ante la miseria de un lustrabotas desecha toda variación, en el primer caso, o, que descubre la miseria y lo alevoso de la limosna junto a las trampas de aquélla por acentuar su situación de tal, en el segundo caso, y en ambos esa ambigüedad que hace recluirse a sus protagonistas en la vuelta a lo cotidiano o en la duda. En el resto de relatos se hace visible, en extremo, la concepción individualista que los personajes asumen; tal es así la frustración amorosa y lo único que puede hacerla presente, el recuerdo ("El ciervo"); la rutina que puede ser superada por el ideal del amor finalmente es definida en el vacío ("La pipa y la cólera"); y aún cuando es vislumbrada una

nueva forma de vida, su determinación es ambigua y contradictoria ("El camino"). Incluso en la venganza que realiza una hija contra el padre está la frustración, pues aquella no logra consumir directamente su cometido, aunque todo el relato es prácticamente el rito del condenado a muerte que va descubriendo (lo mismo que el lector) a su verdugo en la propia hija ("La montaña y el cabello"). Tal vez los únicos relatos en los que se perciba ciertos aires de esperanza para sus personajes sean "Barro" y "Flamboyán" (sin excluir la apreciación que se hiciera líneas atrás), en este último el protagonista pasa por una suerte de exorcismo de su concepción del mundo (su escepticismo) en La Habana de "Fidel" que concluye con la aceptación de la posibilidad de una revolución y su permanencia mediante un símbolo fijado en la conciencia del personaje; el flamboyán que "ante el viento y la lluvia oponía la llamarada de su follaje avivando su color cuanto más parecía abatido por el temporal", p. 131.

El carácter decadente de los textos no necesita remarcarse (el autor nos invita, a lo más, a compadecernos de los personajes) pero lo que prima en la apreciación final es el nivel de realización textual en sus diversos estratos, es decir el todo del texto. Lo decadente no es necesariamente sinónimo de mala literatura. Mas si arriesgamos a caer en extremos valorativos, que a pesar de todo consideramos necesarios, el balance de los relatos que componen *La lira de Nerón* estaría resumido en un lugar común: la mala literatura está llena de buenas intenciones.

Edgard Alvarez Chacón.

Jara, Cronwell: *MONTACERDOS*. Lima, Lluvia editores, 1981, 34 pp.

A Cronwell Jara (Piura, Tuñalí, 1951) lo conocíamos por sus poemas publicados en las revistas: *Runa, Kikka, Trobar Clus, Escritura, Lluvia, Puka, Casa de Cartón*, etc. Pero últimamente ha irrumpido también como narrador, así lo demuestran sus cuentos: *Hueso Duro* (Lima, ediciones Diálogo, 1980) con el que compartió el primer premio "José María Arguedas" de 1979, *Dos Gallinos* (Revista Lluvia No. 5) y *Montacerdos*; del que nos ocuparemos en esta reseña.

La narrativa del 50 —especialmente Congrains y en menor medida Ribeyro— destacó por tomar como tema la situación social de los estratos marginales de Lima. Esta recurrencia temática guarda relación, en gran parte, con la aparición de agrupaciones humanas marginales alrededor de la zona urbana tradicional de Lima. Este fenómeno respondía, a su vez, a la entronización de una etapa de desarrollo industrial del país, que requería la mano de obra necesaria para su impulso; razón por la cual se produce una migración en masa, de todos los rincones del Perú, hacia Lima, donde se concentraba tal desarrollo industrial. Congrains es el que mejor registra este proceso en su cuento *Lima Hora Cero* (1954), donde de manera casi documental nos describe las características principales de una agrupación marginal: sus elementales condiciones de vida, los oficios de sus pobladores (vendedores ambulantes, peones, basureros, choferes, obreros, prostitutas, etc); así como los lugares de su procedencia, sus formas de organización y lucha, etc. Posteriormente en su novela *No una, sino muchas muertes* (1957), Congrains, recrea un mundo

de personajes mucho más marginales, ubicados en zonas más alejadas de la ciudad, como son los locos del lavadero. Ribeyro en su cuento *Los gallinazos sin plumas* (1954) también toma personajes marginales, pero que viven en el interior de la zona urbana tradicional de Lima en ambientes tugurizados.

Después de algunos años de abandono de esta temática, Cronwell Jara la retoma en *Montacerdos*, registrando un tipo peculiar de marginalidad social, dentro de la variedad de este amplio estrato social heterogéneo. Los personajes de este cuento (Mamá Griselda, Yococo y su hermana), encarnan la situación extrema de degradación humana, a que puede llegar este sector social como consecuencia de un proceso de saturación del espacio urbano limeño, por un lado, y por un proceso de pauperización creciente al que está sometida la masa humana marginal, por el otro. Estos dos procesos antedichos han traído como consecuencia que parte del estrato marginal urbano pase a una situación submarginal, que es precisamente la que se representa en *Montacerdos*. Este estrato es nómada, anda con su "casa" en hombros y ha perdido conciencia de una ubicación precisa: "No sé yo de dónde habíamos venido ni a dónde habíamos llegado. Mamá cargando su ruma de palos y cartones; Yococo jadeando apenas, debajo su ruma de carrizos y costales. Eso era todo. Traíamos nuestra casa en hombros". (pp. 7 - 8).

Por su situación de doble marginalidad social, la singular familia de Yococo, está obligada a una manera peculiar de sobrevivencia: hacen su "casa" en cualquier lugar que les sea aparente, luego salen a buscar por los alrededores de su circunstancial morada los alimentos para su subsistencia, cazando ratas, robando choclos

de un chacra cercana o acudiendo a los burales. Este modo de sobrevivencia hace recordar la etapa recolectora del desarrollo del hombre, y paradójicamente reaparece con particulares características en una urbe cutizada como Lima. Su calidad de recolectores es mediatizada solamente cuando la madre de Yococo es "acogida" por el sistema, esto sucede cuando vende fierros y vidrios a un comerciante de basura, o cuando recibe leche y pan del club de madres pobres. Pero tales hechos no son suficientes para cambiar su condición social, y por ello tendrán que acudir al modo de subsistencia anteriormente descrito.

El punto de vista de la narración está sumida por una niña, la hermana de Yococo. Es ella la que nos narra las múltiples peripecias que pasan en su familia. Este micromundo marginal llega al lector de una manera viva y real —y esto es uno de los logros de *Montaceros*— por haber escogido el punto de vista de uno de los propios marginales, y no el de un narrador omnisciente que tal vez no hubiera conseguido acercarse a este micromundo, de manera descarnada e intimista como lo hace en este caso el personaje elegido. Yococo —el *Montacero*— es el personaje más característico, que se constituye en símbolo y síntesis de las diversas facetas que hay en el interior de este micromundo. Yococo vestido de harapos y con una llaga pestilente en la cabeza, divierte al barrio con sus correrías sobre el cerdo Celedonio y sus tonadas de trompeta. También hace laarde de sus singulares juguetes como su caja de alacranes y cucarachas y su botella de arañas y moscas. Demuestra una serie de habilidades increíbles como atrapar moscas con la boca, comer excrementos, roedores y ratas. Yococo se constituye

así en el símbolo de la degradación de la niñez submarginal, en donde las condiciones de vida han llegado a límites insuperables de sordidez e inhumanidad.

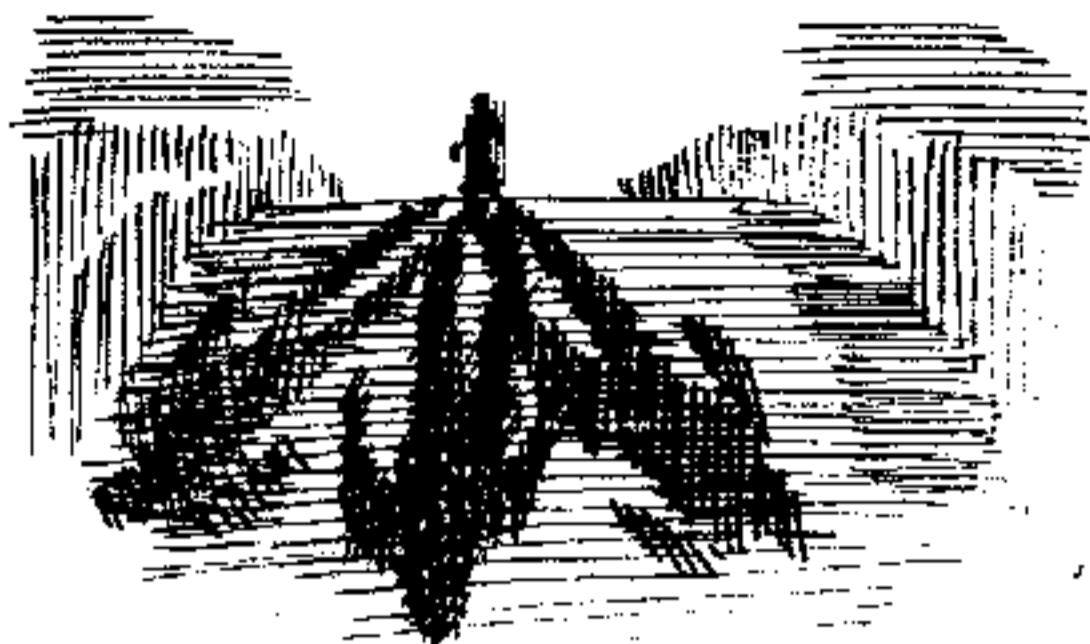
La oposición básica que se desarrolla en *Montaceros*, es la permanente confrontación entre este micromundo (la familia de Yococo) y la población no marginal; ésta última representada por los pobladores del barrio, el cura y, doña Juana, la presidenta del club de madres pobres. Los primeros los obligan a la fuerza a abandonar el lugar donde levantaron su "casa", el cura les niega la hostia y la piedad interesada de la presidenta del club de madres también les trae trágicas consecuencias, cuando ésta los lleve a vivir a su casa. Si Yococo es aliviado del dolor de su putrefacta llaga, por los cuidados de doña Juana; en cambio su madre es víctima de estupro por don Eustaquio, esposo de doña Juana. Todo lo anterior nos lleva a concluir que por su situación de desamparo social están condenados a la humillación, ultraje e incompreensión del resto de la sociedad.

Las afirmaciones precedentes encuentran mayor confirmación con el desenlace trágico de este cuento. Mamá Griselda muere de aborto, Yococo perece atropellado por unos caballos y la hermana de éste se refugia en su nueva "casa", detrás de un kiosco de madera, tratando de olvidar la sordidez de su existencia con el recuerdo de las palomas que visitaba en el techo de la casa de doña Juana. A pesar de su deseo vehemente de despertar en un nido de palomas, el lector intuye que ella continuará la degradante existencia de su familia.

Cronwell Jara con este cuento ha inaugurado un acercamiento descarnado e intimista de los estratos submarginales de Lima, que espera con-

tinuar y desarrollar en una novela que ya tiene anunciada.

Jesús Díaz Caballero



Sánchez León, Abelardo. *OFICIO DE SOBREVIVIENTE*; Lima, Mosca Azul editores, 1980, 66 pp.

Oficio de sobreviviente es el cuarto libro de poesía publicado por Abelardo Sánchez León (Lima, 1947). Su autor, sociólogo de profesión, pertenece a la llamada "generación poética del 70". En "una época adicta a los grupos" como afirma José Miguel Oviedo en *Estos 13* y en la que destacan publicaciones colectivas juveniles, como las revistas "Hora Zero" y "Estación Reunida", Sánchez León mantendrá, sin embargo, una posición independiente que dará a su obra, desde su inicio, un sello propio.

Los poemas del texto que comentamos constituyen una reflexión del autor sobre sí mismo, una especie de balance autocrítico acerca de lo logrado —y lo no alcanzado— en el transcurrir del tiempo. El poeta, cargado de acidez y desasosiego, auscultará su propio yo, situándolo dentro de la realidad social que lo rodea. De allí que la visión personal que nos presenta, pueda prolongarse como la

visión de ese sector ambiguo e indeciso al que él pertenece: el de la pequeña burguesía limeña.

Esa introspección está presente en todo el poemario, conformado por poemas extensos en su mayoría, de versos largos y escritos en un lenguaje coloquial, exento de amaneramientos estilísticos. Por ello, las tres secciones que lo integran: "En Cara", "La Glorieta" y "Arroyo" presentan —con ciertos matices diferenciales— unidad y coherencia.

La primera de ellas, está constituida por siete poemas. Su título es significativo, se trata del enfrentamiento del poeta consigo mismo: "En vano acerco mi rostro al espejo. / Sin distingos, esa masa de acné entre la barba de algunos días/ hace más saltones los ojos, / los labios más delineados, las cejas encorvadas. / Sé bien qué es mirarse a la cara pues demoro en hacerlo".

A partir de ello, el poeta, entre mordaz y melancólico, volverá los ojos hacia lo que alguna vez fueron sus sueños y rebeldías de juventud y que, pasados los años, han quedado convertidos en "apacible crónica". Perdidos el vigor y las ilusiones de entonces, el autor se encuentra ahora frente a una realidad diferente y opuesta. De ahí que el balance resulte negativo y que Sánchez León, sin permitirse un rasgo de autocompasión o de disculpa, eche en cara lo que dejó conscientemente, por temor y cobardía: "67/68' / y mi imaginación no tiene más imaginación/ mis ambiciones tampoco, mis alegres correrías/ han perdido en mucho su fortaleza/ —buena dieta, lecturas, cinemas, conversación—/ mis hembras son ahora aquellos despojos instalados definitivamente/ y yo, mal ejemplo, una abstracción tan sólo que come/ fornicación con su Sra. y defeca".

"La Glorieta", segunda parte del libro, consta de ocho poemas. Lo que en una primera instancia constituyó la evocación del pasado personal del autor, se ve ampliado en esta segunda sección: se indaga ahora sobre el pasado familiar, apareciendo reconstruidas "las piezas de una historia humana". Los valores del hogar, de la familia, son presentados aquí como símbolos de caducidad: "Su matrimonio, su casa, sus pertenencias y enseres/ lo agobian enjaulándolo en lo que una vez iba a ser/ la construcción de su amor".

Sin embargo, el poeta convertido en *pater familias* él mismo, participa también de ese ambiente de caducidad. Este rasgo se hace presente en los versos de "Lechos Baldíos": "Pero si soy yo,/ antiguo enigma que no supo qué hacer con las ramas/ de la genealogía,/ cauce cubierto por el tiempo que no perdona,/ dolor barato, licor barato, como mi honra". Y también en "Haciendo memoria", donde nos dice: "Nebuloso me fui quedando con mis propias sombras,/ mis balbuceos,/ el vejete ése que vive en los altos era por fin yo,/ la imagen última que tarde en desaparecer por los corredores del fondo".

"Arroyo", tercera y última sección del libro, reitera y amplía los significados anteriores. Su título es simbólico: representa ese ir y venir titubeante en que el poeta se encuentra permanentemente. Sin criterios, sin alternativas, su vida transcurre llevada por el azar: "Así mi experiencia transcurre alternando sin criterio ya/ hacia dónde enrumba:/ va, acaso, hacia allá o regresa donde por azar estuvo"...

Hay en esta última sección un poema, "Fray Luis y el baño del Queirolo", en el cual el poeta se plantea una salida extrema: la de estar sentado en la última mesa, junto al

baño de un sucio bar, como un parroquiano que "Ni envidioso ni envidiado" allí permanece: "Junto a los orígenes quisiéramos vernos un instante/ al menos,/ —sin dar lástima—/ sin envidias/ —donde los pocos sabios dicen haber sido".

El libro se cierra con el poema "La paz y la guerra", aguda reflexión sobre lo que estarse en paz "en este país tierra del espanto, de los pobres y los ricos" significa, y concluye con estos versos sentenciosos: "Querida avestruz, excelente imagen del ciudadano promedio,/ fin de semana y mis calmantes, la costumbre del excremento,/ consigo y con el mundo/ en este país estarse en paz equivale a estarse muerto".

Persuadidos de que estas líneas constituyen solamente una lectura aproximativa, de las múltiples que ofrece el texto —dada su riqueza de significados— finalizamos señalando que *Oficio de sobreviviente* constituye, a nuestro entender, la visión ácida y desalentada de alguien que, como Sánchez León, se aferra a la palabra —la rescata y poetiza— como único ejercicio capaz de hacerlo sobrevivir a la tragedia existencial de la que diariamente participa.

Mariela Dreyfus Vallejos.



Sánchez Hernani, Enrique. *VIOLENCIA DE SOL*; Lima, Ed. Ruray, 1980, 104 pp.

En 1978 apareció *Por la bocacalle de la locura*; Lima Ed. La Sagrada Familia, libro que puso en el escenario de la poesía a Enrique Sánchez (Lima 1953). Su segundo poemario *Violencia de sol*, del cual nos ocuparemos, evidencia el trabajo y la evolución del poeta.

En este libro Sánchez asiste a la contundencia de su tiempo: una sociedad en pugna, la violencia desatada en la irreconciliable lucha del proletariado y la burguesía.

Los últimos fenómenos que viene experimentando la capital, como la explosión demográfica que repercute en la urbanización, originándose la formación de barrios populosos; la industrialización que propicia una sobreexplotación del obrero y la forma de gobierno que aplica una política antipopular, son los principales factores decisivos que determinan la creación literaria en los autores citadinos. Sin embargo hay quienes aprovechan de este universo, de esta innoble situación, para exhibir grandes rótulos y hacer una supuesta poesía popular, adoptando una postura falsa y, por qué no decirlo, oportunista. Inteligentemente Sánchez escapa a la práctica del manifiesto, esta actitud reivindica su poesía, sin embargo no deja de ser un visionario que da testimonio sin escándalo ni atribuciones impropias.

Violencia de sol se nutre de lo cotidiano. La oralidad de sus versos responde a la exigencia ambiental y expresiva, a la necesidad de trascender la rutina. La presencia de logradas imágenes hace del poemario digerible, interesante e ilustrativo. La forma de los hechos y la forma de entre-

gárselos al lector, demuestra la discreción y buen criterio que pone Sánchez en la poesía.

Luego de tener un propósito estético, literario, *Violencia de sol* posee un irrenunciable compromiso social.

El libro está estructurado en cinco partes. En "los escombros del desorden" se encuentran reunidos, bajo un mismo aliento lírico, una serie de poemas que buscan la identificación con sus coetáneos (Edgard O'Hara, Santiváñez, Cerna, López, etc.)

El modo epistolar a Georg Lukacs teórico, A Walt Whitman poeta, revela, en cierta medida, el desafío y promesa que pretende Sánchez, para la poesía joven.

Los cinco poemas que integran "Elegía" mantienen el mismo aire lírico de la primera parte, pero esta vez ya no sólo buscando la identificación sino también la admiración de los poetas mayores (A. Madrid, Mao, Hernández, etc.)

En "Tratado General de la Escultura" Sánchez dirige su visión hacia una actividad cultural: la escultura. La escultura no sólo es observada desde su ángulo puramente artístico, sino también desde su propósito histórico, para desentrañar el rol que le cupo en su época y en la sociedad que la produjo. Los poemas linealmente traen un recuento de la historia de la escultura, empezando por occidente (desde Praxíteles hasta Alberto Giacometti), aludiendo a los clásicos del Renacimiento (Miguel Ángel) y los contemporáneos (Hans Arp, Brancusi, Calder y otros). Esta parte constituye una de las más novedosas del poemario, pues la exquisitez poética con que es asediada la escultura encuentra su correlato en la plasticidad de las formas que éstas ofrecen:

La mujer veneciana o El hombre caminando

*hollados igual que rocas lunares
gigantescos fósforos apagados*

"El sol sobre los espejos" es una especie de testimonio, de crónica en la cual nos trae noticia de los sucesos que vive el pueblo, como el asesinato de Solomón Mahlangu, el movimiento de los comuneros de Ondores; de personajes tan cotidianos como el de las vendedoras de pescado; pero también de acontecimientos tan memorables como la visita del poeta Ernesto Cardenal, temas que van configurando la posición del autor y su obra. Evidentemente esta parte del libro es de adhesión a la causa popular.

Violencia de sol nos ofrece sus aciertos y sus posibilidades, pero también nos muestra sus desaciertos y limitaciones. "Capta" a nuestro juicio es la parte menos lograda. Su verso prosaico no contribuye más para el nivel alcanzado en las secciones anteriores. Su naturaleza discursiva es coloquial y dialogada: "Ni

tú ni yo podemos ahora solos (. . .) por esto te hablo y tú me estás hablando" adquiere, sin embargo, intensidad por la dualidad opositora: "ser parte y ser también todo", "Exigir ser oídos hacia arriba y hacia abajo", "somos iguales y somos diferentes", "para esto teoría & práctica para esto", etc. El tema en esta sección es el mismo que venía desarrollando con clara intención en función de la socio-política, pero el tratamiento verbal es otro. Recurre a la zoopoética: "El coleóptero de acuerdo a la soledad de su organismo opina que el universo es cóncavo". Posiblemente la intención es experimental por ello el resultado aún no es satisfactorio, pero debemos admitir que sin riesgos no conseguimos nada, y Enrique Sánchez al entregarnos el poemario ha corrido un fructífero riesgo. La lectura de su libro nos da esta opinión.

Pedro Escribano Taipe.



COLABORADORES

Edgar Alvarez Chacón. Lima (1959). Estudia Literatura en San Marcos.
Raúl Bueno. Arequipa (1944). Profesor de la Universidad de San Marcos. Recientemente publicó junto con Desiderio Blanco **Metodología del análisis semiótico**.

Rolando Cárdenas. Punta Arenas, Chile (1933). Una de sus últimas producciones: **Poemas migratorios**, apareció en 1972.

José Cerna Bazán. Chachapoyas (1949). Ruray Ediciones publicará este año su primer libro: **Tríptico de Campoy**. Actualmente es editor de la revista "Tarea".

Antonio Cisneros. Lima (1942). Profesor de la Universidad de San Marcos, ganador del Premio Casa de las Américas (Poesía — 1968).

Jesús Díaz Caballero. Cajamarca (1958). Estudia Literatura en San Marcos.

Carlos Donayre. Caraz. Dirige la revista "Calipuru".

Mariela Dreyfus. Lima (1960). Estudia literatura en San Marcos. Ha publicado poesía en varias revistas literarias.

Pedro Escribano Taipe. Acarí, Arequipa (1957). Estudia Literatura en San Marcos. Próximamente publicará su primer poemario.

Miguel Gutiérrez. Ha publicado la novela **El viejo saurio se retira**. El trabajo que publicamos es un fragmento del primer capítulo de su ensayo: **Los dos caminos de la Literatura** que se publicará en breve. Ejerce la docencia en La Cantuta.

Antonio González Montes. Lima (1949). Actualmente es profesor en la Universidad San Martín de Porres.

Jorge W. Izquierdo. Celendín, Cajamarca (1941). Profesor en Celendín.

Mariela Junco. Huacho (1955). Estudia Literatura en San Marcos. Poemas suyos han sido publicados en diversas revistas.

Siu Kam Wen. China (1951). Egresado de Contabilidad de la Universidad de San Marcos. Prepara un libro de cuentos.

Oscar Limache Ruiz. Lima (1958). Dirige la revista año huno.

Fernando Moreno Turner. Valparaíso, Chile (1948). Profesor universitario. Es coautor con René Jara, de *Anatomía de la novela*, que se editó en 1973. **Américo Mudarra Montoya.** Estudia Literatura en San Marcos. Colabora en la "Revista de Crítica Literaria Latinoamericana".

Román Obregón. Caraz. Dirige la revista "Comarcas".

Mario Razzeto. Lima (1937). Filólogo. Autor de *Poesía quechua* (La Habana, 1972). Próximamente publicará el testimonio *López Antay o el arte andino*. Ejerce la docencia en la Universidad de Lima.

Roberto Reyes. Lima (1947). Sociólogo. En 1978 publicó su primer libro de cuentos: *Infierno a plazos*.

Carlos Sánchez Vega. Cartavio, La Libertad (1944). Poeta y narrador. En breve aparecerá su poemario *Fuera del paraíso*.

Francisco Stastny. En 1967 publicó *Breve historia del arte en el Perú*. Actualmente es director del Museo de Arte e Historia de San Marcos.

Walter Ventosilla. Lima (1959). Estudia Literatura en San Marcos. Obtuvo el segundo lugar en los Juegos Florales "Túpac Amaru" (cuento) que organizara la FUSM.

Enrique Verástegui. Cañete (1950). Estudió en San Marcos. En 1972 apareció su primer libro *En los extramuros del mundo*. Actualmente prepara su poemario *Taqui Onkoy*.

Zein Zorrilla. Huancavelica (1951). Estudió Mecánica en la Universidad de Ingeniería. Ha publicado en la revista "Auki", en "La imagen cultural de La Prensa" y en "Tarea".

año huno

revista anual de literatura

director: Oscar Limache

poemas de: José Serna Ponce, Bethoven Medina, César Escalante.

relatos de: César de María, Eduardo Adrianzén, John Navarro.

correspondencia: La Apacheta 245. Moranga. Lima 32. Perú.



CUADERNOS DEL HIPOCAMPO

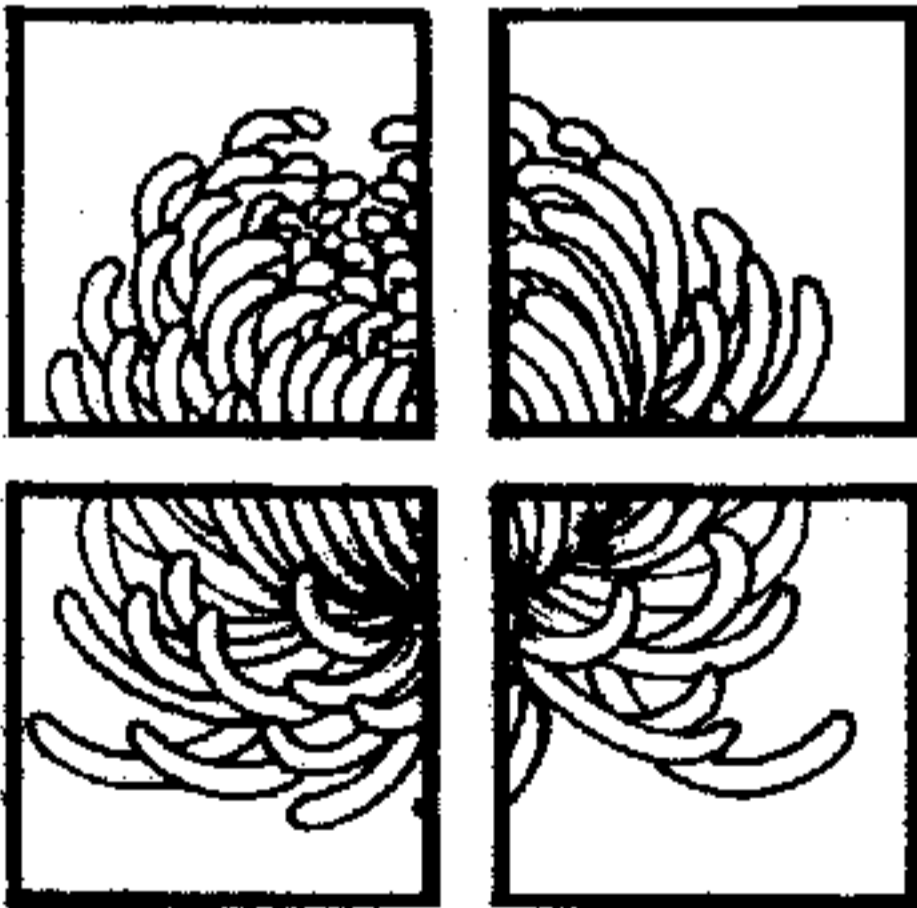
Serie de las Primicias

- 1 Jorge Luis Roncal. Discurso de las intenciones puras. 2a. Edición.
- 2 Carmen Luz Bejarano. Furia de la arcilla
- 3 Pedro José Granados. Sin motivo aparente.
- 4 Juan Cristóbal. Estación de los desamparados.
- 5 Juan Bullita. Sitio
- 6 Rosa Natalia Carbonel. Para no hacer cosas desagradables
- 7 Carmen Ollé. Noches de adrenalina.
- 8 Rafael Yamasato. Estambre

**ROSA NATALIA
CARBONEL • PA
RA NO HACER
COSAS DESAGRA
DABLES o los
días son trocitos
de papel**



**LIMA
CUAD
ERNO
DEL
HIPO
CAM
PO
1981**



**rafael yamasato
ESTAMBRE**

**NOCHES DE
ADRENALINA
Carmen Ollé**



**NUEVA LIBRERIA CULTURAL CUZCO
ESPECIALIDAD DERECHO Y LETRAS**

- Poesía y Crítica Contemporanea Norteamericana en versión bilingüe.
- Textos de doctrina y teoría jurídicas, manuales códigos, enciclopedias.

Avenida Arenales 426. Telf. 239173.



DIRECTOR
José Juárez Palacios



Lluvia editores

fabla

José M. Iztueta/ Cuentos chinos del viento breve
Cronwell Jara Jiménez/ Montacerdos
Luis Fernando Vidal Mendoza/ Sahumerio

SEMINARIO DE INVESTIGACIONES Y PUBLICACIONES/LLUVIA EDITORES

Auspicia FUSM

Noé Jave (Comp.)

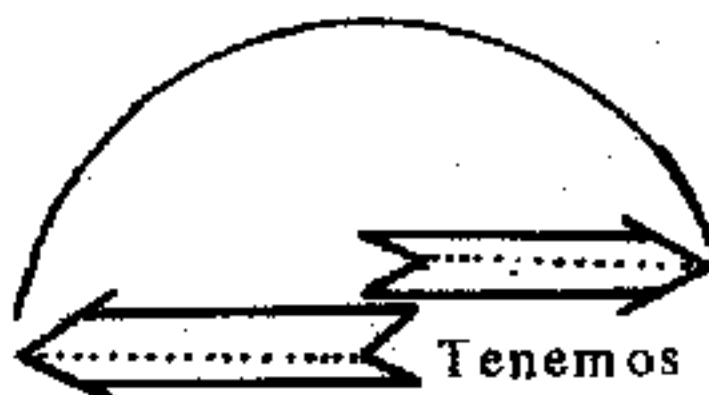
Jorge Basadre la historia y la política.
Textos de: N. Manrique. W. Kapsoli,
W. Espinosa y J. Basadre.

Pedidos: Jirón Huanta 601 – 14 Lima. 1.
Teléfono 286781.



**DISCOTECA
ARCHIVO MUSICAL**

Boleros
Tangos
Rancheras
Baladas



Tenemos stock musical del recuerdo

Música Popular

Carabaya 718 - 102 Jr. Augusto Wiese

ALBORADA

Revista del grupo Isla Blanca

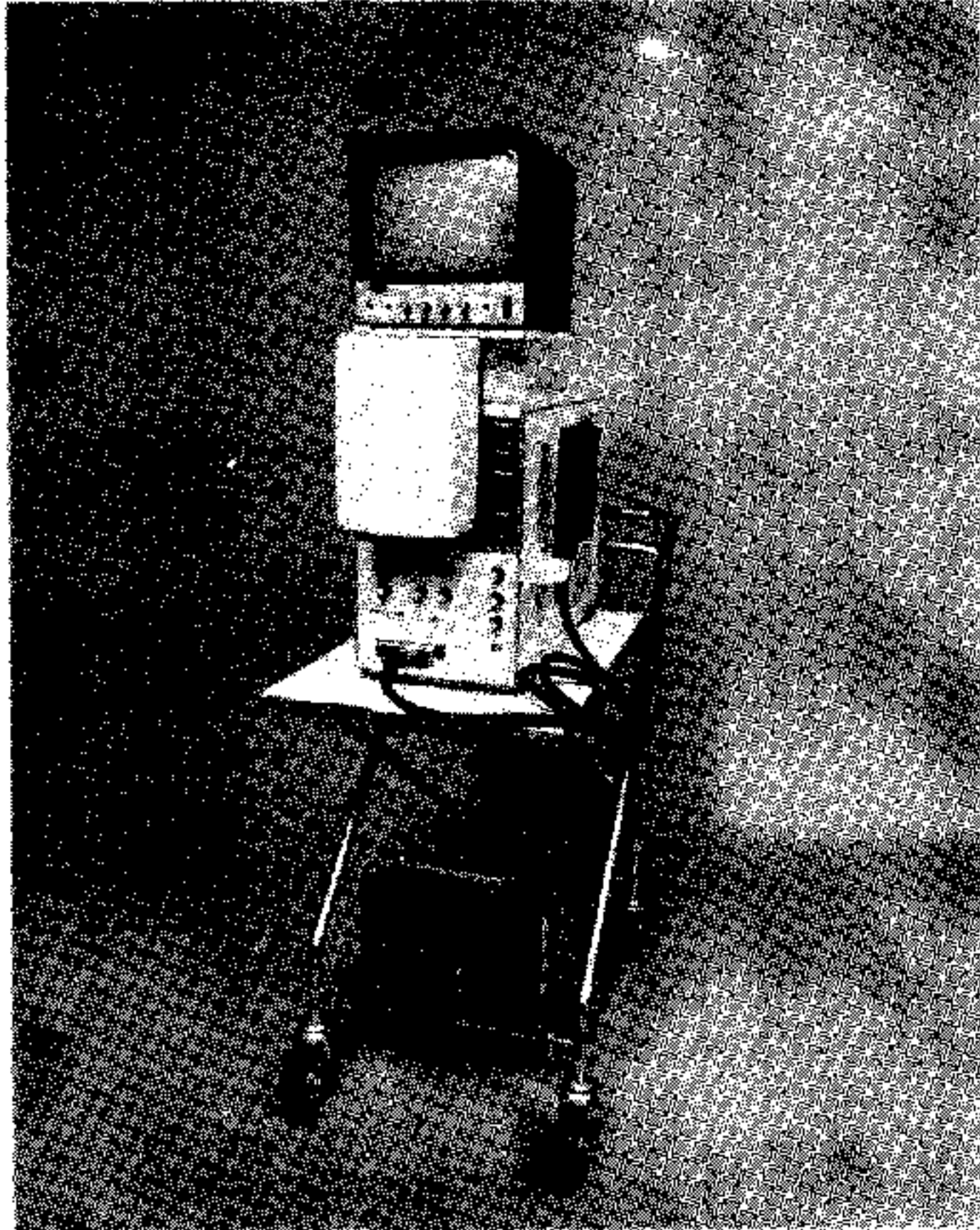
No 13 : Edición dedicada al tema erótico
Poesía cuento ensayo entrevista
reseñas

No 14 : Edición dedicada a los niños
Publicación : octubre 1981

Telf. 322585
Chimbote - Perú

ULTRASONIDO DIAGNOSTICO
(Ecografía)
Dr. Elio C. Quirós D.

Consultorio equipado con Ecógrafo o Sonógrafo, instrumento creado para proporcionar una clara imagen de los órganos internos y sus enfermedades.



No usa radiaciones peligrosas
No causa ninguna molestia al paciente
Visualiza lo que las radiografías u otros
métodos no pueden ver
Sus resultados son inmediatos.

Av. Javier Prado Este 1038 Of. 103. Telf. 416064-295
San Isidro-Lima

- Informe de la VIII conferencia de teatro peruano (Cerro de Pasco)
- Entrevista a Víctor Zavala Cataño.
- La salsa: **José Serna Ponce.**

GALLO GALO N° 2

revista de ciencias sociales
UNMSM

- En la búsqueda de un cine nacional: **Arturo Alvarado**
- Impresionismo e indigenismo: **Bracamonte.**
- Doble moralidad: **Constantino Vega.**
- Crisis en las Ciencias Sociales en San Marcos: **Pablo Concha S**

Luzmán Salas Salas
(Comp)

ANTOLOGIA
DE LA
LITERATURA
INFANTIL
CAJAMARQUINA

Lluvia Editores



LIBRERIA "LA UNIVERSIDAD"

NICOLAS OJEDA E HIJOS, S.R. LTDA

OBRAS SELECTAS SOBRE:

ARTE
CIENCIAS
LETRAS

INDUSTRIA
TECNICA
ENCICLOPEDIAS

Pedidos directos a principales
editoriales del mundo

PRINCIPAL

Av. Nicolás de Piérola 639

Telf. 28-2461

SUCURSAL

Av. Nicolás de Piérola 677

Telf. 28-2036

INKARRI 3

Auspicia la Federación Universitaria de San Marcos

Director: Alvaro Montaña

Las FF.AA. y el Estado Peruano :

Caravedo/ Quijano/ Pedraglio/ Carrión/ Rodríguez F. / Schiappa

El problema de la energía en el Perú.

Narrativa Sanmarquina: Américo Mudarra Montoya .

Crónica del desencanto (aproximación a la obra de Vargas Llosa): Luis Fernando Vidal.

La arquitectura entre la publicidad y el consumo: Willy Ludeña.

Elecciones Universitarias del 71 al 81.

Entrevistas a : Max Hernández, Alfonso Ramos Alva, Licurgo Pinto (ex-presidentes FUSM).

QUEHACER

realidad nacional - problemas y alternativas

REVISTA BIMESTRAL DEL CENTRO DE ESTUDIOS
Y PROMOCION DEL DESARROLLO - DESCO

SIRVANSE ORDENAR . . . (Cantidad) . . . SUSCRIPCION(es) DE LA REVISTA

QUEHACER POR EL LAPSO DE UN AÑO.

NOMBRE(s):

.

DIRECCION(es):

.

ENTENDIENDOSE QUE EL VALOR ANUAL DE CADA SUSCRIPCION ES
DE S/. 2,100 SOLES, SE LES ADJUNTA UN GIRO BANCARIO POR UN
TOTAL DE SOLES.

FECHA:

★ PEDIDOS: DESCO - FONDO EDITORIAL
Salaverry 1945 - Telf. 243588 - Lima 14 - PERU

ZORROS Y DANZANTES EN LA ULTIMA NOVELA DE ARGUEDAS

(En prensa)

Martín Lienhard

Latinoamericana

Editores

Centro de Publicaciones Educativas TAREA

Pedidos: Horacio Urteaga 976 - Jesús María