



TROBAR
ELUS

Trobar Clua
revista de poesía
lima, otoño de 1981 n° 2

editores: marcela garay jaine urco, mita tumi
logotipo: octavio santa cruz
diagramación: gonzañe nielo
composiciones: romeo torreón
montaje: sergio bermeo
impresión: editorial impulso, garcía naranjo 446, la victoria, lima
correspondencia y suscripciones: santa fe 136, pueblo libre, lima.

EL TIEMPO ES UN FANTASMA.

El tiempo es un fantasma

Masoch

una torre gótica y perversa

un aniversario descuartiza mis nervios retuerce mis zapatos

me hace un gesto lascivo como si tuviera entre los dedos

un miembro gigante envuelto en cerda o una máquina de descoser

el asunto es gozar maniacamente

¿quién rompe dos veces

el mismo bimen?

pedazos de piel tallos y espigas sensoriales

que son hoy un zeitgeist

¿nos hemos situado ya dentro

de la convención o desadaptado

de acuerdo a una visión?

¿la dinámica del sufrir es acaso mecanicista?

Algunos sufren su pathos lo acarician lubrican con él

¿el amoníaco de los pañales no es la lírica del orín?

La ciudad es una expresión que no alcanzaba desde las

rejas del colegio lo que en tus aulas lustrosas

las voces de los profesores ocultan por una educación

virtuosa, el piano delicado y el idioma sajón.

Torpe y sin fuerzas en el aburrido domingo juvenil

y el paseo a Chosica frustrado por la boñiga desparramada

en todos los verdes

Elsa, Sira, Margarita, las amo porque nadie sabe qué camino

han tomado sus frustraciones

estoy callada pero no ausente

Clarice Lispector escribe rodeada de sus niños

en el hogar

Sylvia Plath pensaba dejarlo todo en aquel caso

el occidente ha dado talentos como la Woolf

cuya amistad con la Ocampo hizo decir a ésta:

Yo, como toda subdesarrollada tengo el hábito

de escribir.

FRAGIL ANTE LO INMUNDO.

*Frágil ante lo inmundo
lo inmundo considerado como una débil respuesta
del ser cotidiano ante sus mezquindades
me sorprendo en una ciudad cuyo nombre
ni la humedad pegada a los muros ancianos
ni sus palomas tísicas
me importan
como estar en su imagen de plástico
bundiéndome en La Defense
o
perdida en el ardor de su pasado*

*ah pureza frescor de lo marchito
toneladas de plumas nos cubren
nos desnudan en tu presencia
y tú ciudad donde hoy habito
¿naufragas o emerges de mi
caleidoscopio?*

*A pocos metros de la estación moderna me habita
en pequeñas áreas mal ventiladas
campiñas fantasmales donde uno (de pocos ingresos)
atraviesa la tarde de un verano desolado
desde sólo un ángulo*

*—lo maravilloso de la tarde—
su caricia en el sexo es la de un espectro
y amo esta tarde como en un film.*

*El ardor del pasado descansa en la infancia
pero no puedo ocuparme largo rato de esta transparencia
y no deseo edificar una infancia
lo maravilloso es la rama torcida
que se eterniza en un material innoble (chatarra)
esta falta de flores lo es sobre la tarde gris.
Apoyada en tus brazos:*

de las viejas Bastillas
nace tu sonrisa más fresca
y mis partes están irritadas con fluidos verduzcos
como tonos impresionistas
caminando para aprehender el rígido otoño en el Louvre
el sentimiento de piedra de la Venus egipcia
o el gesto de bronce de una pierna de gladiador
— sótanos y galerías de tesoros robados —
camino, palpo el tubérculo de los recuerdos
mi cuerpo de niña

el silencio rígido

de la pureza
nada de entonces puede penetrarme en el miedo
como esta ciudad en la usura.

josé antonio mazzotti

CANTO A MI MISMO

*"José Antonio, José Antonio,
por qué me dejaste así"
Conocido vals*

*Nada has perdido, amén de un par de lapiceros
y algunos años persiguiendo tus poemas hasta más no poder.
Sólo supiste recoger esos desnudos en los almanaques, José Antonio,
y caminar por La Colmena puesto que el día y la noche apenas si te eran
propicios
para buscar el amor. Y sólo hubiste gruesos callos y el placer de haber corrido
por todo Lima como un turista asombrado,
o de encumbrarte por jornadas en la punta de tu dormitorio
sabiendo que los sueños te conducirían a un badajo rebotando y rebotando.
Nada has perdido, José Antonio, nada,
sino esas monedas habidas en un parque de la historia/útiles
como un caballo para huir de mí.
Ahora los días son tan claros como cualquier noche
y las uñas me crecen como el pasto en el aire limeño
y hay cosas que se empeñan en aparecer
en el bolsón del tiempo: dos borrachos orinando al pie de San Martín,
una muchacha
de flores en el cuerpo y caminando al fin del mundo, noches
y noches de vigilia sobre el tren de la locura, y todo
metido en tus orejas como los fantasmas.
Pero nada has perdido, José Antonio, y ya no reconoces
a los amigos que te publicitan como a una nueva hoja de afeitar.
Sólo caminas como un árbol desteñido sobre los charcos de Lima
y escuchas a lo lejos una radio con un disco repitiéndote al oído
cosas que quieres olvidar, un vals llorando sobre tu cabeza
y unas palabras para arrepentirte de tu reciente defunción.*

YEGUA ES LA HEMBRA DEL CABALLO

(después de una lectura de R. Jakobson)

Yegua es la hembra del caballo y yegua
es mi mujer impronunciable por el resto de mis días, la frescura
de su sudor y de sus patas duras como un diente
y el lomo en que cabalgo rodeado de metrallas y sirenas anunciando un
bombardeo.

Yegua es la hembra del caballo y yegua es mi mujer
de suave relincho a cien violines cuatro flautas dos trompetas
y un músico olvidado y legañoso / a media barba / y noches de terrible
soledad.

Ella se mueve por los parques hinchando sus ancas (yo bincho mis pulmones)
salta y pateá y no conoce a los flemáticos
desnuda una sonrisa / como quien abre una bolsa de arroz
sabe y no sabe siente y no siente grita y no grita
y esparce el arroz entre los novios

Yegua es la hembra del caballo y yegua es mi mujer impronunciable
divina metalengua que pronuncio y no decoro
y salto y pateo y relincho y ya no sigo
sé que ella viene como un pasto dulce a perdonarme estas palabras

ROMANZA

*Odio minuciosamente las calles de esta ciudad. No estas
En ninguna de sus plazuelas, en ninguno de sus parques,
No hay vereda fatigada por tu altiva y silenciosa manera de caminar.
Tu ausencia acrecienta la turbia sombra de estos árboles
Que tus fugaces ojos de niña contemplaron alguna vez.
No estás. Vives en otra ciudad y desconozco los pormenores
Que labran tu dicha o tu desdicha, tu amada memoria imposible
de compartir.*

*¡Ah, vanos días reiterantes y sucesivos que quise evitar,
Torvos días plagados de cuervos y desolación!
Repito incesantemente que no estás: sólo tu nombre me acompaña
Y el recuerdo de unos ojos, una boca, un rostro,
Unas manos de mujer que están lejos y nada saben de las esquinas
Donde diariamente me aguardan el pavor y la humillación.*

VINDICACION DE LA POESIA

*Me han enloquecido turbias noches perdidas contemplando la Luna,
Las estrellas y un viento misterioso que nadie puede ver.
He desperdiciado los días de mi vida en inútiles jornadas
Que sólo me prodigaron símbolos, palabras y desolación.
Escribí algunos versos que el tiempo destruirá, insensatas
Líneas que nada son en la vastedad del universo.
Ah, saber que existes, que estás en algún lugar,
Y que por estas cosas vanas te perdí.
Tu ausencia oscurece mis días sobre la tierra.
Estoy poseído por la infelicidad.*

(y no el cuerpo del señor, o también él, contagiado por los efectos secundarios de la morfina)

cae,

bollado, empujado,

por divinidades que explican con toda la ternura que encuentran "sigue viviendo, escucha las palabras, la muerte no es muy habitable", mientras la vida es nadie, salvo un número de circo, el camino sobre la cuerda de equilibrio, de una mano el cielo, de la otra el suicidio;

y ahora vivo

el espacio se llama el exilio; el espacio se llama el exilio del cutis precioso; el espacio se llena de tangentes, errores, senos, botánica, whisky; el espacio se llama el exilio del matrimonio; el espacio se puebla de duendes silenciosos, los grandes masturbadores;

alguien distinto a mí

se ríe a mis espaldas, un dragón-hembra que aparece y desaparece a voluntad, sin disparar para nada, una sola puta-palabra de sentido;

el espacio se llama el

exilio del vaso de plástico; el espacio se llama Resplandor en la Cola de la Serpiente; como si este mantram del nominalismo pudiera reordenarlo todo, lanzando sus letanías desde los pies gangrenados de un Treblinka Boy;

;tomarlo todo,

eleáticamente en serio, cuesta, ofende a los dioses de la higiene, desarma teogonías, disuelve las esperanzas de los planes quinquenales, e impide elegir entre tanques o mantequilla sobre los cuadros abstractos de los estadistas; tomarlo todo, en serio, frente a la puerta negra, al final del corredor, y escuchar solo la delicia del silencio después del aullido;

el viento es la vanguardia más radical de mis actos, la humedad es mi escolta; navegación sólida (y sórdida) sobre este mar cartesiano cuyo único puerto es ese 15 o/o de adverbios que terminan en 'mente'; gaudeamus, el desierto menos yo refleja la palma de su sabiduría;

y ahora

vivo y ahora mi vida está terminada, enfrentada, desde el centro de una taquicardia psíquica, a las claves, graves, suaves, aves, naves, la luna es la madre del pathos y la lástima; y ahora quiero y ahora no quiero, inventar objetos que tomen toda una vida para comprender,

mi vida, por ejemplo,

7 pisos por encima del invierno, mi vida,

julio 12,

me preguntaron si haría algo a la noche;

POEMA DEL NECIO

*No he de echarme ni un muerto a las espaldas.
Los cuentos del mísero país, no me los trago.
Tu país está cagado.*

*Frente a la máquina
Sólo pienso en rescatar mi vida.
Mascullo nombres. Ciudades. Rostros.*

Es mi trabajo.

*Me echo encima la tradición literaria de mi país.
Perú digo,
Pero qué diablos es el Perú. Y escribo.*

Ningún mendigo interrumpe. Ningún desterrado.

*Mi puerta,
No la busques cuando canto.
Si los del barrio saben que soy malo
Para los números,
A qué traerme tus negocios.*

*La puerta es gruesa y tiene tranca.
Por si los ladrones
O la revuelta. Y yo me largo
Con mi música a otra parte, antes que se acabe
El vino y pierda sogá y cabra.*

CUENTO CHINO

I

*Dejar casa, mujer, hijos, pasa.
Meterse
A asceta, con la testa pelada,
Pasa.
Pasa perderse entre matorrales
Que barán las veces de posada y alimento.
Sobre todo pasa,
Si al venirse las de Caín, tercios
Pero ortodoxos,
Hacemos tabla rasa a todo consejo.
Incluso el de los chinos (los viejos sabios chinos
No olvidaron pedir
Que ignoren a los viejos sabios chinos).
Terco y ortodoxo
No habré movido un solo dedo,
Ni siquiera
Para iniciar
El obligado y
Ceremonioso
Rapado de cabeza. Ni un solo dedo.*

II

*La tarde es mía y puede ocurrir cualquier cosa.
Pero aquí,
En este limitado territorio, recobro mis poderes.
Dispongo del tiempo y de mi cuerpo. Soy libre.*

Me quedo quieto.

*De la ventana llega la figura de una ligera vecina
Tendiendo ropa. Y sé
Que de chinos no entiende
Ni de la tibieza
De tumbarse desnudo a la espera de la dicha o al olvido.*

TRADUCCIONES

To Bedlam and Part Way Back, All my Pretty Ones, y Live or Die son los libros que escribió la poetisa norteamericana ANNE SEXTON (1928-1975), antes de terminar por voluntad propia con su vida. Los poemas seleccionados pertenecen al último de los títulos mencionados. Los tres primeros poemas han sido traducidos por John Payne y Marcela Garay; la versión de "Canción de amor" es de Marcela Garay.

* * *

En 1934 JORGE LUIS BORGES escribió en inglés los poemas que hoy presentamos en las versiones de Marisol Bello. Hasta donde tenemos conocimiento, ésta es la primera vez que en el Perú se publican los "Two english poems"; ambos figuran en El otro, el mismo.

TRES VENTANAS VERDES

Medio despierta en mi siesta de domingo
veo tres ventanas verdes
en tres luces distintas—
una al oeste, otra al sur, otra al este.

He olvidado que mueren los antiguos amigos.
He olvidado que estoy llegando a los cuarenta.

¡En cada ventana tales crujidos!

Los árboles persisten, espumosos y sensuales,
con un espesor de santos.

Veo tres gárgolas mojadas cubiertas de pájaros.
Como el cuero sus pieles brillan al sol.

Estoy en mi cama, leve como una esponja.

Pronto será verano.

Ella es mi madre.

Me contará una historia para que me duerma
contra su rolliza piel de fruta.

Veo hojas—

hojas inocentes y regadas,
hojas que ignoran los sótanos,
nacidas en su propia sangre verde
como las manos de las sirenas.

No pienso en el oxidado triciclo de la vereda.

No hago caso a las rojas ardillas
que saltan como máquinas al lado de la casa.

No recuerdo los verdaderos troncos de los árboles
plantados bajo las ventanas
abultados como alcachofas.

Me vuelvo como un gigante,
observando oculta, conociendo oculta,
nombrando oculta cada mar elegante.

He olvidado el lugar de la constelación **Van Allen**
las cloacas y el desagüe,

la renovación urbana y los centros comerciales.

He olvidado los nombres de los críticos literarios.

Conozco lo que conozco.

Soy la niña que fui,
viviendo la vida que fue mía.

Estoy joven y medio dormida.

Es el tiempo del agua, el tiempo de los árboles.—

MENSTRUACION A LOS CUARENTA

Estuve pensando en un hijo.
El útero no es un reloj
ni una campana sonando,
pero en el décimo primer mes de la vida
siento el noviembre
del cuerpo, tanto como el del calendario.
En dos días será mi cumpleaños
y como siempre la tierra ha terminado su cosecha.
Esta vez cazo la muerte,
la noche hacia la que me inclino,
la noche que deseo.
Pues bien—
¡habla de ella!
Estuvo en el útero todo el tiempo.

Estuve pensando en un hijo. . .
¡Tú! El nunca adquirido,
el nunca sembrado, el nunca desligado,
el de los genitales que temía,
el tallo y el aliento del cachorro.
¿Te daré mis ojos o los de él?
¿Serás el David o la Susana?
(Esos dos nombres que escogí y atendí.)
¿Acaso seas el hombre que son tus antepasados—
los muslos de Miguel Angel,
manos de Yugoslavia,
en alguna parte el campesino, eslavo y determinante,
en alguna parte el sobreviviente, repleto de vida—
y sin embargo será posible todo esto,
teniendo aun los ojos de Susana?
Todo esto sin ti—
ido en dos días de sangre.

Yo misma moriré sin bautizo,
la tercera hija que poco les preocupaba.
Mi muerte vendrá en el día de mi santo.

¿Y qué de malo hay con el santo?

Sólo es un ángel del sol.

Mujer,

que tejes una telaraña alrededor de lo tuyo,
un veneno enredado y fino.

Scorpio,

mala araña—

¡muere!

Mi muerte a través de las muñecas,

dos etiquetas,

la sangre que se lleva como un clavel rojo
que brota

una en la izquierda y otra en la derecha—

Es una habitación tibia,

la morada de la sangre.

¡Deja la puerta abierta en sus goznes!

Dos días para tu muerte

y dos días hasta la mía.

¡El amor! Esa roja enfermedad—

año tras año, David ¡me enloquecerás!

¡David! ¡Susana! ¡David! ¡David!

copiosa y desgredada, siseando hacia la noche,

nunca envejeciendo,

esperándote siempre en la puerta. . .

año tras año,

mi gatito, mi tigrecito,

te hubiera poseído ante todas las mujeres,

llamando tu nombre,

llamándote mío.

MARIDO Y MUJER

*Hablar de las penas
del matrimonio. . .*

No somos amantes.
Ni siquiera nos conocemos.
Nos parecemos
pero no tenemos nada que decirnos.
Somos dos pichones.

ese par que vino a los suburbios
por error,
abandonando Boston donde
volaron a tientas y dieron
sus cabecitas contra un muro,
habiendo desgastado los estantes de fruta en el Barrio Norte,
las ventanas amatistas de la Plaza Louisburg,
las bancas del parque Common
y el tráfico que golpeaba
y golpeaba.

Ahora hay una lluvia verde para todos
más común que los enjuagues bucales.
Ahora están juntos
como extraños en un wáter de a dos,
agachados y comiendo juntos.
Tienen dientes y rodillas
pero no se hablan.
Un soldado se queda con otro soldado a la fuerza
porque comparten la misma mugre,
y los mismos golpes.

Son exiliados
manchados por el mismo sudor y el sueño del borracho.
A estas alturas sólo les queda aferrarse,
sus garras rojas se enroscan como brazaletes
alrededor del mismo brazo.
Ni su canción es segura.
No es un lenguaje;

es, más bien, un respirar.
Son dos asmáticos
cuya respiración solloza
por un tubo lleno de pelusas.

Como ellos
no hablamos ni carraspeamos.
Oh, querido
jadeamos al unísono al lado de nuestra ventana,
borrachos por el sueño del borracho.
Como ellos sólo nos queda aferrarnos

Pero atravesarían nuestro corazón
si sólo pudieran vencer la distancia.

CANCION DE AMOR

Yo era

la muchacha de las cartas en cadena,
la muchacha que hablaba mucho de ataúdes y cerraduras,
la de las cuentas telefónicas,
la foto arrugada y las conexiones perdidas,
la que seguía diciendo
¡Escuchen, escuchen!
¡Nunca debemos, nunca debemos!
y todas esas cosas. . .

Aquella

con sus ojos semihundidos en su saco,
con sus grandes ojos azul metal,
con la vena delgada en la curva del cuello
que zumbaba como un diapasón
con sus hombros vacíos como una construcción,
con su pie y sus dedos delgados,
con un viejo gancho rojo en su boca,
la boca que seguía sangrando
dentro de los terribles campos de su alma. . .

Aquella

que se escabulle para dormir,
tan vieja como una piedra,
cada mano como un pedazo de cemento,
por horas y horas
y luego se despertaba,
después de una pequeña muerte,
y luego estaba tan suave como,
tan delicada como. . .
tan suave y delicada como
un exceso de luz,
con nada peligroso después de todo,
como un mendigo que come
o un ratón en el techo
sin trampas,

con nada más honesto
que tu mano en su mano—
¡con nadie, nadie más que tú!
y todas esas cosas.

¡Nadie, nadie más que tú!

Oh! no hay traducción
ese océano,
esa música,
ese teatro,
ese campo de potros.

DOS POEMAS INGLESES

a Beatriz Biblioni Webster de Bullrich

I

El amanecer inútil me encuentra en una esquina desierta; he sobrevivido a la noche.

Las noches son olas orgullosas: azules y empinadas olas cargadas de todas las gamas de la corrupción, de cosas inverosímiles y codiciables.

Las noches tienen el hábito de misteriosas entregas y negaciones, de cosas sólo a medias otorgadas, a medias retenidas, de alegrías con un oscuro hemisferio. Así es como actúan las noches, yo lo sé.

Aquella noche, la onda me dejó habituales golpes y extravagantes finales: algunos odiados amigos con quienes conversar, música para sueños y el fumar de amargas cenizas. Cosas para las que mi corazón hambriento no tiene lugar.

La gran ola te trajo.

Palabras, cualquier palabra, tu risa; y tú tan ociosa e incesantemente bella. Hablamos y has olvidado las palabras.

El amanecer aniquilado me encuentra en una calle desierta de mi ciudad, Tu perfil negado, cada sonido de tu nombre, la canción de tu risa: son esos los ilustres juguetes que me dejaste.

Les doy vuelta al amanecer, los pierdo, los encuentro; hablo de ellos a los pocos perros perdidos y a las pocas estrellas extraviadas del alba.

Tu existencia rica y oscura. . .

Tengo que alcanzarte, de algún modo: pongo a un lado los ilustres juguetes que me dejaste, quiero tu apariencia secreta, tu sonrisa verdadera —aquella sonrisa solitaria, burlona que tu frío espejo conoce.

II

¿Con qué puedo detenerte?

Te ofrezco angostas calles, desesperados crepúsculos, la luna de andrajosos suburbios.

Te ofrezco la amargura de un hombre que ha observado largamente la luna solitaria.

Te ofrezco mis antepasados, mis hombres muertos, los fantasmas que los vivos han honrado en mármol: el padre de mi padre asesinado en la frontera de Buenos Aires, dos balas a través de sus pulmones, barbudo y yacente, envuelto por sus soldados en el cuero de una vaca; el abuelo de mi madre —de sólo veinticuatro— encabezando en el Perú una comisión de tres mil hombres, ahora fantasmas en caballos desvanecidos.

Te ofrezco cualquier perspicacia que puedan mis libros contener, cualquier valor que anime mi vida.

Te ofrezco la lealtad de un hombre que jamás ha sido leal.

Te ofrezco aquel grano de mí que de alguna manera se ha salvado —el corazón central que funciona no en palabras, trafica no con sueños, y está intocado por el tiempo, por la alegría, por las adversidades.

Te ofrezco el recuerdo de una rosa amarilla contemplada en el crepúsculo, años antes que nacieras.

Te ofrezco explicaciones de ti misma, teorías sobre ti misma, auténticas y sorprendentes noticias de ti misma.

Puedo darte mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi corazón; estoy tratando de sobornarte con incertidumbre, con peligro, con derrota.

Habla Borges el poeta

Martes 22 de noviembre de 1978. Borges se encuentra nuevamente en Lima. Hasta su hospedaje en un hotel miraflorentino ha llegado Marco Martos para conversar con el gran poeta argentino. De ese diálogo, que hasta ahora había permanecido inédito, publicamos los pasajes en los que Borges aborda el tema literario y, especialmente, el hecho poético.

© Trobar Clus

BORGES: He estado contestando tantas preguntas que estoy un poco aturrido. . .

MARTOS: Esperamos que nuestras preguntas no sean tan aturdidoras.

—Así lo espero. Por ejemplo, me han preguntado por qué no escribo yo para las multitudes. Las multitudes no existen, eso es una ficción, ¿no? Uno escribe para un hombre determinado, no para las multitudes.

—Para comenzar, quisiéramos preguntarle esto: en algunos de sus poemas, en dos por lo menos, no recuerdo los títulos pero eran dos poemas sobre el ajedrez. . .

—Creo que son lindos poemas. En ellos juego con la posibilidad de un número infinito de dioses, cada uno de los cuales sueña al otro o dirige al otro. Es el mismo tema de un cuento mío que se titula, creo, "Las ruinas circulares". Es exactamente el mismo argumento. Yo no me di cuenta y por eso escribí el poema del ajedrez. . . después de haberlo escrito comprendí que eso ya lo había dicho mucho mejor en prosa.

—Pero el tema del ajedrez aparece recurrentemente también en otros cuentos, como. . .

—Bueno, mi padre era un buen ajedrecista. Yo no lo he sido, no. . . he sido un pésimo ajedrecista. Luego, he publicado últimamente un poema, en *La Nación*, sobre ese juego japonés, el go.

—¿A usted le atrae más este nuevo juego?

—No, no. . . Me mostraron las fichas, me explicaron el juego, me dijeron que era un juego mucho más complejo que el ajedrez

porque, creo, hay 360 fichas que corresponden al año lunar, ¿no?, de modo que tiene que ser más complejo que el ajedrez, donde las fichas son 32, creo, ¿no?

—Sí, treintaidós.

—Ciertamente.

—Y las casillas sesentaicuatro.

—En el otro no sé cuántas casillas hay, pero, en fin. . . muchas más.

—Pero en relación misma. . .

—Tanto que me habían dicho que, pero eso tiene que ser falso, que es imposible que se repita una jugada en el go. Ahora, eso es imposible, eso es falso, porque aunque el número de piezas fuera de diez mil el número posible de combinaciones de diez mil no es un número infinito, es un número indefinido, ciertamente.

—Y hay una buena diferencia, según usted lo ha probado. . .

—Por supuesto que sí, claro. Finito es una cosa, indefinido es otra.

"NO EXISTE POESIA FRIA"

—Bueno, en relación a estos y otros juegos, usted pone a veces, o creo yo que usted pone en toda su actividad intelectual esa misma pasión y esa misma frialdad del jugador ganador.

—¿Frialdad? No, no.

—¿No?

—No, yo no soy un hombre frío. Ahora, que mi obra sea en buena parte lúdica, eso es verdad. Pero el go es un juego apasionado. Ahora, yo creo que poesía fría es una contradicción, que no puede existir.

—¿No puede haber poesía fría?

—No, y eso explica que Valery sea un poeta mediocre, porque no se siente pasión en lo que él escribe. Góngora es un poeta artificioso, pero es superior a Valery porque en Góngora sentimos pasión, y en Valery no. Valery dice, por ejemplo: "Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre les pins palpite, entre les tombes"... Es horrible.

—No le parece...

—Si hay algo a lo que no se parece el mar es a un techo. Esa es una imagen falsa. ¿Cómo va a parecerse el mar a un techo? Y luego tenemos ese lugar común de comparar a los barcos con...

—Con las palomas.

—Sí... eso me parece letra de tango, ¿no? Es una miseria. Y luego, el otro verso es cacofónico: "Entre les pins palpites", cómo decir, ¡es una vergüenza!, "pins palpites". ¿Cómo pudo escribir eso? Este hombre no tenía oído.

—¿No era un buen poeta?

—Yo creo que no. Yo recuerdo una línea de Kipling sobre el mar: "Who has desired the sea?" "¿Quién ha deseado el mar?" Bueno, ahí está, digamos, la respiración, el pulso del mar, la pasión del mar, se sienten en esa línea, ¿no? "¿Quién ha deseado el mar?" Bueno, ahí sentimos el mar. En cambio, en el poema de Valery vemos en todo caso una acuarela.

—Esto me hace pensar que usted tampoco aprecia a Mallarmé.

—No... Sin embargo... a ver, ¿qué puedo recordar de Mallarmé?... Yo creo que tiene ese poema sobre Poe, que es un lindo poema: "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change", pero luego se viene abajo: "Le poète suscite avec un glaive nu / Son siècle épouvanté de n'avoir pas connu / Que la mort triomphait dans cette voix étrange!" Es una miseria todo eso, ¿no? Pero la primera línea es muy linda, esa idea de que cuando el poeta muere, en el momento en que él muere, él ya es una imagen platónica... Es muy lindo eso y está dicho de un modo perfecto: "Tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change". Yo sería un desagradecido si no agradeciera profundamente ese verso de Mallarmé, aunque el resto de su obra no me guste mucho, ¿no? Ahora, el

caso de Poe es raro porque yo creo que Poe es superior a cada una de las páginas de su obra. La imagen de Poe es una imagen como...

—¿Como la de Cervantes, que usted elogiaba en el acto de esta mañana, quien hace una gran obra?

—Cierto. Claro que en el caso de Poe hay un libro que yo rescataría: *Las aventuras de Arthur Gordon Pym*, una espléndida pesadilla que se adelanta a la ballena blanca de Melville. Pero, además, de Poe surgen tantas cosas... cosas disimiles, por ejemplo, el simbolismo, Baudelaire, la novela policial. Todo eso fue engendrado por ese pobre hombre... por ese pobre hombre de genio... desdichado.

—¿Usted siente un parentesco espiritual con él?

—Sí, pero yo no sé si soy digno de ese parentesco.

—Usted se lo ha ganado en toda su actividad literaria, ¿no? Mucha gente que admira la novela policial, y que admira también las obras suyas, hace esta relación...

—Hemos tenido tantas discusiones con Bioy Casares. Bioy decía que Poe era un pobre hombre; era un pobre hombre en el sentido de ser un hombre desdichado, pero era un hombre desdichado y muy rico.

"HIDALGO ERA UN CHARLATAN"

—¿Me permite una interpolación a lo que usted ha dicho? No tiene que ver con Poe sino con la poesía. Hace tiempo estuve por acá un profesor italiano, Paoli, que ha traducido al italiano a algunos poetas peruanos como Eguren y Vallejo...

—Bueno, yo siempre admiré a Eguren... yo lo conocí por Hidalgo, y si algo debo agradecerle a Hidalgo es el conocimiento de Eguren, ¿no?, porque Hidalgo era un charlatán.

—A propósito de Hidalgo, ¿cómo usted pudo escribir o hacer algo con ese señor a quien usted llama charlatán, y parece que con Maples Arce también?

—No.

—¿No hicieron nada juntos? Entonces yo estaba equivocado.

—No, no... Hubo una antología en la que pusieron mi nombre, sí, pero eso era por razones de conveniencia. Yo no hu-

quiera podido trabajar con Hidalgo. No sé qué pensarán ustedes de Hidalgo.

—No nos gusta tanto. Usted lo trata con gran dureza en una sola línea cuando dice de él: "el escritor, de alguna manera hay que llamarlo". . .

—Bueno, siento haber sido tan descortés. . . Yo le dije algo así como: "el escritor, llamémosle así". Hidalgo era un hombre lleno de vanidad. . . él se creía superior a Lugones. Hidalgo estaba loco, era un insensato. Oliverio Gironde, que era un pobre hombre también, decía que Lugones le daba lástima. ¿Con qué derecho? . . . Es absurdo. Yo creo que esas cosas se dicen para asombrar, ¿no? Las mismas personas que las dicen no las creen. Ahora escucho que todo el mundo habla mal de Rubén Darío. . . de Rubén Darío, que es nuestro padre, de todos.

"EN POESÍA ES MUY IMPORTANTE EL SONIDO"

—Yo creo que sí. Sus primeros versos parecen modernistas también, me refiero a los primeros versos suyos.

—Sí, y lo que escribo ahora también.

—Yo siento la música de Darío, dentro de un estilo Borges. . . no encuentro otra manera de llamarlo.

—Ojalá se sienta la música de Darío. Lo mejor que tenía era su música, porque en cuanto a los temas, los símbolos, estaban un poco gastados, ¿no?

—Todos, o casi todos.

—Sí, pero yo creo que eso no importa. Si yo digo: "Boga y boga en el lago sonoro / donde el sueño de los tristes espera / en una góndola de oro / la novia de Luis de Baviera", cada uno de esos símbolos es hueco, pero el conjunto funciona, uno se siente movido.

—Porque es buena la música, ¿no?

—Claro. Ahora, si uno analiza: "Boga y boga" no es muy feliz; "en el lago" no es especialmente sonoro; "el sueño de los tristes espera", querrá decir el ensueño, pero no quiere decir que los tristes se quedan dormidos en el lago; y "una góndola de oro" es una cursilería intolerable. Sin embargo, el conjunto es magia. Y lo más importante es eso. Darío logra la magia con cualquier medio y con medios muy

pobres a veces, pero lo logra, ¿no?, y eso es lo esencial.

—A propósito de Eguren, Vallejo y de usted, en una conversación le preguntamos a este profesor italiano, Paoli, por qué los europeos no apreciaban mucho a Eguren. El dijo que eso se debía a que ellos tienen algunos poetas con una música parecida a la de Eguren, en cambio, dijo, Borges y Vallejo suenan de un modo absolutamente personal. No sé qué pensaré usted.

—Dijo Walter Pater que todas las artes aspiran a la condición de la música. Es verdad, ¿no? Claro, en la música el fondo es la forma, en cambio, en la poesía no, hay un elemento narrativo, y algo que puede separarse.

—¿Usted cree que el mejor poema es aquel que da una sensación, un tono, antes que el que cuenta algo?

—No, a mí me gusta mucho lo narrativo. . . la épica es narrativa. Uno no puede prescindir de lo narrativo. Pero al mismo tiempo hay versos que me conmueven misteriosamente. Por ejemplo: "Peregrina paloma imaginaria / que enardeces los últimos amores, / alma de luz, de música y de flores, / peregrina paloma imaginaria", de Jaymes Freire. . . eso no quiere decir nada y sin embargo. . .

—¿Qué bien suena todavía!

—Pero es que basta eso. Escuche: "And the red winds are withering in the sky". "Y los vientos rojos se marchitan en el cielo". No sé si quiere decir algo, pero no importa, ¿no? Es muy importante el sonido. . . desdeñar la música es renunciar a un elemento esencial del verso.

"LA PANDILLA ULTRAISTA"

—Y eso hizo la vanguardia.

—Sí. . . y así salió todo. . . así salimos.

—¿Y cómo así, pensando esto, usted tuvo un acercamiento con los ultraístas, o, de alguna manera lo fue? ¿Qué había allí?

—(Riendo) Yo dirigí la pandilla ultraísta, el conventículo ultraísta. . . Simplemente, yo estaba equivocado.

—¿Usted cree que los ultraístas y, en fin, todas las escuelas de vanguardia se parecen, son intercambiables?

—Sí, yo creo que sí; fuimos una escuela tardía de las teorías de Lugones del Luna-

rio sentimental en el que la metáfora es el elemento esencial del verso. Si hay un solo verso bueno sin metáfora, la teoría no funciona.

—Y hay muchos, ¿no?

—Yo creo que sí. . .

POESIA Y METAFORA

—Son casi todos. A propósito de la metáfora, usted alguna vez dijo que en realidad solamente hay unas cuantas metáforas. . .

—Sí, yo diría que esas metáforas son. . . bueno, vamos a enumerarlas: el tiempo y el río, la vida y los sueños, la muerte y el sueño, las mujeres y las flores, los ojos y las estrellas. Yo creo que con eso ya tenemos para siglos de poesía. Yo recuerdo y cito siempre este ejemplo: en la Antología griega, yo no sé griego, hay un epigrama, que se atribuye a Platón, que dice a la amada: "Yo querría ser la noche para mirarte con millares de ojos". Es poesía amorosa, ¿no? Hay una metáfora de ojos/estrellas. Al mismo tiempo, vamos a tomar esa misma metáfora usada por Chesterton. Chesterton dice a la noche: "Una nube mayor que el mundo y un monstruo hecho de ojos". Una pesadilla. . . "A monster made of eyes, not full of eyes but made of eyes". Usted ve, la metáfora es la misma y el efecto completamente distinto, ¿no?

En el caso del epigrama griego sentimos la ternura, la ansiedad, el deseo de ver desde distintos ángulos, desde miles de ángulos, a la amada, y en el poema de Chesterton sentimos que la noche, la noche de cada día, es algo terrible, es un monstruo hecho de ojos; sin embargo, la metáfora es la misma, lo cual quiere decir que la metáfora no importa, que lo que importa es la entonación con que está dicha, ¿no? Me parece que sería absurdo decir. . . vamos a suponer que un crítico —los críticos suelen ser muy torpes— dijera que la imagen de la metáfora de Chesterton es un plagio del epigrama de Platón. . . sería un loco, ¿no? Sin embargo, usted podría justificar eso y decir: en la primera metáfora tenemos las estrellas comparadas con ojos, en la segunda metáfora tenemos las estrellas compara-

das con ojos. . . son iguales pero son completamente distintas.

—Esto me hace pensar que usted no aprecia a los poetas metafóricos.

—No, sí los aprecio. . . Le voy a decir unas metáforas muy lindas de Chesterton, que no pueden ser superadas. Las dos son imposibles. Se trata de un viking, un joven escandinavo que mira a Europa, la mira con gula y piensa que él va a poseer todo eso, y dice. . . ¿quiere que lo diga en inglés o en castellano? Se lo digo en castellano primero. . .

—O en inglés primero, para escuchar la música.

—"Marble like solid moonlight / gold like a frozen fire". . . "El mármol como luz de luna maciza / el oro como un fuego congelado". Dos metáforas imposibles y muy lindas, ¿no? Y que le hubieran gustado a Hugo, ciertamente. . . "Marble like solid moonlight", algo imposible, ¿no? "El mármol como luz de luna maciza". . . "gold like a frozen fire", "el oro como un fuego congelado". . . Dos metáforas imposibles y lindísimas, ¿no le parece?

—En cualquier otro idioma también. . .

—En cualquier otro idioma; si yo las traduzco literalmente al castellano creo que siguen funcionando.

—A propósito, ¿qué piensa usted de la traducción de poesía, de la posibilidad de dar el tono de un. . .

—Sí, creo que sí, y creo que la traducción puede ser superior al texto también. Quizá lo único inadmisibles sea la traducción en prosa. . . la traducción literaria en prosa es inadmisibles, de algún modo se estafa al poeta. A ver, no sé si ya hablamos de una metáfora de la espada. El ejemplo no es mío, es de un gran poeta. . . ¿cómo se llama? . . . bueno, no importa el autor. . . es ésta, y es imposible lógicamente: "Si no me hubieran dicho que era el amor, yo hubiera creído que era una espada desnuda". ¿Qué le parece? Es de Kipling. No parece de Kipling, ¿no? Yo creo que cuando algo es realmente bueno ya no parece de nadie, ¿no? Yo diría, por ejemplo, que esa metáfora: "El oro como un fuego congelado", ya no es de Chesterton; esta segunda, ya no es de Kipling; son ya de la tradición, del lenguaje, de todos los hombres, de nadie, ¿no? Cuando una cosa sale bien, bueno. . .

"SIEMPRE ME HE ENAMORADO EN INGLÉS"

—¿Conoce usted estos versos: "Puedo darte mi soledad, mi oscuridad, el hambre de mi corazón; / estoy tratando de sobornarte con incertidumbre, con peligro, con derrota"?*

—Sí, pero yo los escribí en inglés.

—Exacto. Eso quería preguntarle.

—Yo los escribí en inglés. Yo estaba enamorado de... yo siempre me he enamorado en inglés.

—¿Y usted por qué escribió los poemas en inglés?

—Porque era el idioma de nuestro diálogo amoroso, estos versos eran entonces una continuación de este diálogo.

—Son muy hermosos. Estos versos son del año 34. Algunos años después, más o menos el 38, usted ya no publicó más poemas por un tiempo largo.

—Eso lo han señalado los críticos. Yo no lo sabía, yo no me di cuenta de eso... Es cierto, además. Eso puede verificarse cronológicamente...

—¿Usted no tiene una explicación a eso?

—No.

—¿Simplemente no escribió poesía? No mucha, en todo caso.

—Bueno, yo pensé que la poesía era inaccesible... mis amigos me dijeron que yo no era un poeta, que yo no tenía derecho a... que yo era un intruso en el campo de la poesía... que yo era realmente un prosista, un cuentista. Muchos amigos míos me dijeron eso y me lo dijeron con toda sinceridad.

—¿Creyéndolo además?

—Sí, creyéndolo. Y ahora yo creo que no, si hay algo que yo tengo de hecho es la poesía. Además, me siento más cómodo en verso que en prosa. Para mí, el endecasílabo es ahora una forma tan natural como el octosílabo para los payadores.

* Martos cita los versos finales de "Two english poems", cuya versión completa en español aparece en este número de *Trobar Clus* (pp. 22 y 23). (N. de la Red.)

JUNIN, EL CORONEL SUAREZ

—Usted escribió dos poemas sobre la batalla de Junín. Uno está en sus primeros libros, muy breve...

—Uno muy breve en el que digo: "Y a las lanzas del Perú dio sangre española", ¿no? Y luego otro, muy superior... ¿cómo es?... "En los atardeceres pensaría que para él había florecido esa rosa encarnada en la batalla de Junín". Mi bisabuelo, el coronel Suárez, era primo de Rosas pero era unitario... era primo del dictador.

—Usted no simpatiza con Rosas pero resultó de algún modo vinculado a él.

—Bueno, vinculado por la sangre pero no...

—Cuando usted dice al final de este segundo poema: "Junín son dos civiles que maldicen a un tirano".

—Bueno, no, porque yo escribí aquello durante la dictadura de Perón.

—¿Y se refiere concretamente a él, no?

—Claro, y por eso *La Nación* no quiso publicarlo y lo publiqué en *Sur*. *La Nación* no quiso publicarlo porque era tan evidente que ese poema no era histórico sino contemporáneo. Y en Francia lo tradujeron y lo publicaron bajo el título de "Borges escribe un poema comprometido"... Esta mañana me dijeron que había una estatua de Suárez en la pampa de Junín. A mí me conmovió muchísimo.

—Me gustaría saber si allí hay un verso suyo.

—No.

—No estaría mal, ¿no?

—Yo creo que sería una falta de respeto, ¿no?, porque yo creo que al coronel le basta con esa gloria. No precisa de adornos retóricos. No, no, yo respeto a mi bisabuelo.

LOS PRIMEROS POEMAS

—Quería preguntarle algo sobre sus primeros poemas. Las ediciones posteriores eliminan algunos poemas.

—Bueno, es que son muy flojos. No son literarios, son muy palabreros... Además, yo estaba bajo el influjo de Unamuno y quería escribir, digamos, de un modo simultáneamente tosco, simultáneamente rudo. Creo que fue un error. Aho-

ra creo en la música, y antes yo quería no ser musical, ser energético y tosco, y lo lograba, desde luego. Es más fácil ser tosco.

—Me he enterado que en Palma de Mallorca han publicado algunos poemas suyos que usted no ha recogido posteriormente. No sé cuáles serán pero. . .

—Deben ser muy flojos.

—Pero a estas alturas todo lo que usted ha escrito, incluso eso que usted llama flojo, resulta interesante para. . .

—Ah, puede ser. . . para los historiadores de la literatura, para los críticos.

—Supongo que por eso habrá sido. No sé, creo que no han llegado acá.

—Ojalá no lleguen.

EL AMOR. . . LA FELICIDAD. . . LA DESDICHA

—Usted en poesía ha tocado con cierta frecuencia el tema del amor, pero en prosa, en los cuentos, casi no lo toca. ¿A qué se debe esto?

—Hay un cuento, "Ulrica", que es una historia de amor, que es mi mejor cuento. Está en *El libro de arena*.

—Pero usted prefiere la poesía para ocuparse del tema amoroso, ¿no?

—Bueno, es que la poesía es algo íntimo, digamos, en cambio, la prosa es un objeto que uno fabrica, objetos verbales.

—Usted tiene un poema titulado "El remordimiento". . .

—Eso lo escribí a los tres días de haberse muerto mi madre. Mi madre murió hace tres años. Y a los tres días escribí ese soneto y me decía: "Pero qué literato incorregible soy yo. Aquí estoy sufriendo y sin embargo estoy fabricando un soneto, buscando rimas. . . merezco el desprecio de todo el mundo". Y sin embargo, a mucha gente le ha gustado ese soneto: "He cometido el peor de los pecados / Que un hombre puede cometer. No he sido / Feliz. Que los glaciares del olvido / Me arrastren y me pierdan, despiadados".



8 de julio de 1975. Cementerio de la Recoleta. Borges llora durante el sepelio de su madre.



Es un lindo poema, pero a mí no me gusta mucho.

—Usted menciona esta constante de la infelicidad varias veces. . .

—Bueno, es que es una constante en todas las vidas humanas. . .

—No, lo que yo quería preguntar es que usted menciona constantemente esa situación de desdicha, de infelicidad. . .

—Cierto.

—¿Usted cree que el amor podría ser una posibilidad contra esa infelicidad?

—Claro, pero yo sé que es una posibilidad, yo lo sé por experiencia propia, pero desgraciadamente no dura, ¿no? Desgraciadamente puede ser efímero. ¿Cómo no va a ser. . .? Es una gran felicidad el amor. Amar y ser amado es espléndido, pero no sé si puede durar mucho tiempo, ¿no? . . . ¿Quién puede negar eso? Solamente un loco puede negar eso.

BORGES Y LA VIOLENCIA

—En muchos de sus cuentos hay personas que en una situación extrema, como

la muerte, pero generalmente en una situación de violencia, descubren su identidad.

—Ah, sí. Ese es un tema que a mí me gustó siempre: la idea de que hay un momento en que un hombre sabe quién es.

—¿Necesariamente violento?

—Y. . . teóricamente podría llegar a ser un momento en que va caminando por la calle solo, ¿no?. . . podría comprender muchas cosas de golpe, ¿no?, pero claro, para un cuento es mucho mejor que sea una situación violenta.

—Le fascinan a usted los hechos violentos, ¿no?, por ejemplo esas referencias a los puñales, a las espadas. . .

—Sí, es cierto. . . la idea del valor personal, ¿no?. . . además, he sido amigo de cuchilleros.

—Yo lo vi a usted una vez, el año 1964, aquí en Lima, hacer unos gestos, unos pases de cuchilleros. Estaba usted dando una conferencia, sin embargo hizo un aparte, hizo algunos gestos. . .

—Qué raro.

—Fue en la Universidad Nacional de Ingeniería. Me extrañó muchísimo.

—(Poniéndose de pie y moviendo los brazos) ¿Hice así, por ejemplo?

—Sí, sí, usted se puso de pie e indicó cómo se ponían el poncho.

—Habría bebido, estaría un poco bebido, ¿eh?

—Yo sentí que usted se transfiguraba y que, como lo ha dicho en algunos textos, usted era todos los hombres, en este caso un cuchillero.

—Yo era amigo de cuchilleros. Yo recuerdo que allá en Palermo algunos cuchilleros quisieron enseñarme a "vistear". Y hay algo de noble en esto. Creo que era Quevedo el que decía que las armas de fuego le dan la ventaja al certero sobre el valiente, ¿no?, en cambio, con el cuchillo no es así, uno tiene que ser valiente para manejar el cuchillo. No hay ningún cuchillero que sea cobarde.

—En muchos cuentos usted ha exaltado al hombre valiente que sabe que va a morir o que sabe que va a perder. . .

—Claro, porque yo he pensado en mi abuelo que se hizo matar en la revolución del 74. El había tomado esa decisión por razones políticas: después de una batalla se puso un poncho blanco, montó en un

caballo tordillo y marchó, no al galope sino al trote, hacia la trinchera donde estaba el enemigo esperándolo. Yo he escrito un poema sobre mi abuelo. A ver... ¿cómo es?... "Alusión a una sombra de mil ochocientos setentaitantos*: Lo dejo en el caballo, en esa hora / Crepuscular en que buscó la muerte; / Que de todas las noches de su suerte / Esta perdure, amarga y vencedora. / Avanza por el campo la blancura / Del caballo y del poncho. La paciente / Muerte aguarda** en los rifles. Tristemente / Francisco Borges va por la llanura. / Esto que lo cercaba, la metralla, / Esto que ve, la pampa desmedida, / Es lo que vio y oyó toda la vida. / Está en lo cotidiano, en la batalla. / Alto lo dejo en su épico universo / Y casi no tocado por el verso". Lindo, ¿no?

—Verdaderamente hermoso.

—Sobre todo los últimos versos: "Alto lo dejo en su épico universo / Y casi no tocado por el verso". Metáforas casi no hay, ¿no? Hay lugares comunes deliberados... "La paciente muerte aguarda en los rifles"... "Tristemente Francisco Borges va por la llanura".

(En ese momento entra María Kodama, la secretaria de Borges, quien le recuerda al poeta que lo están esperando en un canal de televisión para grabar otra entrevista. Borges recuerda entonces un poema, "La luna", dedicado precisamente a María Kodama, y lo recita).

—"Hay tanta soledad en ese oro. / La luna de las noches no es la luna / Que vio el primer Adán. Los largos siglos / De la vigilia humana la han colmado / De antiguo llanto. Mírala. Es tu espejo". Es un lindo poema, ¿no? Claro, la luna que vemos no es la de Adán. Es la luna por la que han pasado Virgilio, Shakespeare... Todos los hombres dicen que vieron la luna.

—Una última pregunta: si quisiera conservar un verso suyo, ¿con cuál se quedaría?

—Y... con ese, por ejemplo: "Hay tanta soledad en ese oro".

—¿Y un poema? ¿Con qué poema se quedaría usted?

—Ese poema sobre la muerte de Laprida, el "Poema conjetural".

* Borges se equivoca con el título de un poema dedicado a Juan Muraña, "Alusión a una sombra de mil ochocientos noventa y tantos". El poema que recita Borges en realidad lleva el título "Alusión a la muerte del coronel Francisco Borges (1833-74)". Ambos figuran en *El otro, el mismo*. (N. de la Red.)

** En todas las versiones impresas de este poema figura la palabra *acecha* en vez de *aguarda*. (N. de la Red.)

- CARMEN OLLE** (Lima, 1946). Egresada del Programa Académico de Educación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Próximamente publicará su poemario *Noches de adrenalina*.
- JOSE ANTONIO MAZZOTTI** (Lima, 1960). Estudia Literatura en la UNMSM y en la Universidad Católica. En 1980 obtuvo el primer premio de poesía en los Juegos Florales organizados por la Federación Universitaria de San Marcos. En breve aparecerá su *Poemas no recogidos en libro*.
- SIGFREDO BURNEO** (Piura, 1952). Ha estudiado Educación en la Universidad Nacional de Trujillo. Ha sido co-director de las revistas de poesía *Ave destino* y *El cuchillo entre los dientes*.
- MARIO MONTALBETTI** (Lima, 1953). Ha estudiado Derecho y Lingüística en la Universidad Católica. En 1977 obtuvo el primer premio de poesía "José María Arguedas". En 1978 publicó *Perro negro, 31 poemas*. Actualmente hace estudios de postgrado en USA.
- JOHN PAYNE** (Kentucky, 1958). Ha estudiado Castellano y Teatro en la Universidad de Indiana. Actualmente se encuentra en Cusco recopilando material de la llamada literatura oral.
- MARISOL BELLO** (Lima, 1954). Ha estudiado Literatura en la UNMSM, donde obtuvo el grado de Bachiller. En 1978 y 1979 realizó estudios de literatura inglesa y norteamericana en la Universidad del Estado de Nueva York.
- MARCO MARTOS** (Piura, 1942). Premio Nacional de Poesía en 1969. Ha publicado los poemarios *Casa nuestra*, *Cuaderno de quejas y contentamientos*, *Donde no se ama*, *Carpe diem* y *El silbo de los aires amorosos*. Actualmente enseña Literatura en la UNMSM.