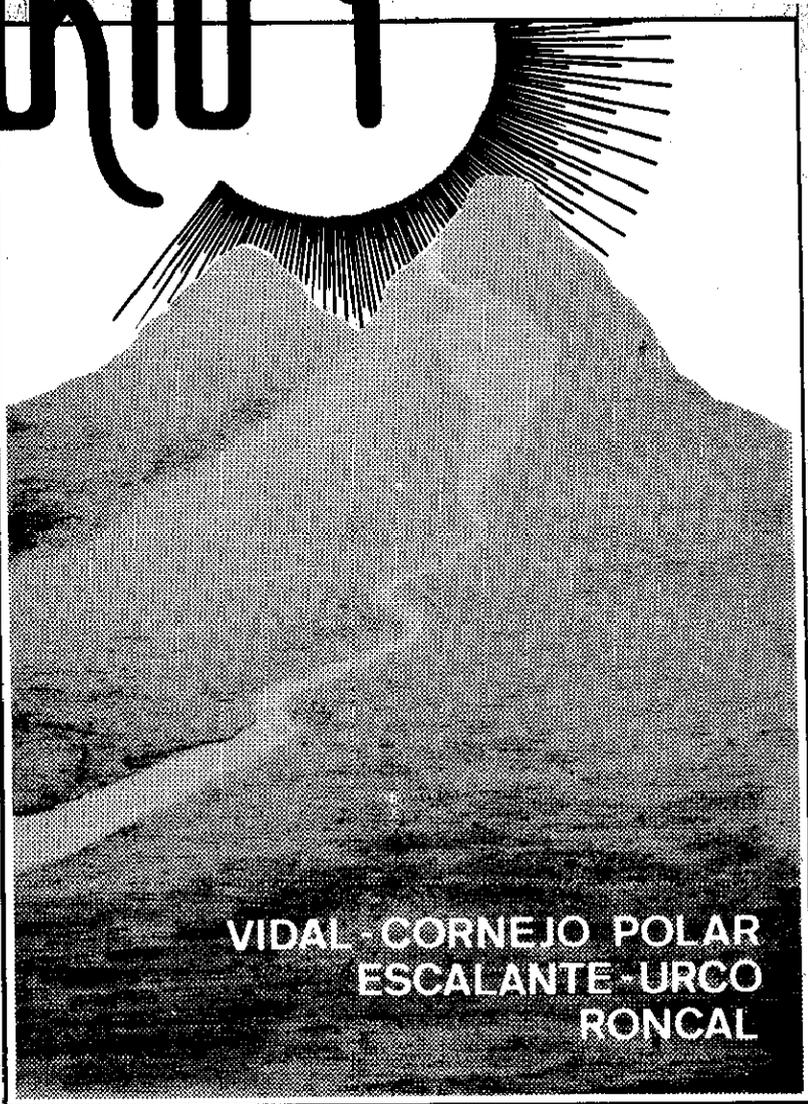


# PUKIO 1

arte y  
literatura



VIDAL - CORNEJO POLAR  
ESCALANTE - URCO  
RONCAL

1984

## SUMARIO

- ENTREVISTA:** Cornejo Polar: Reflexiones sobre la poesía del 70  
José Castro Urioste y Armando Ayarza Uyaco. 4
- NARRATIVA ORAL:** Chaski  
Carmen Escalante F. y Ricardo Valderrama G. 12
- ENSAYO:** Narradores Brasileños Contemporáneos  
Luis Fernando Vidal 18
- POESIA:** Jaime Urco 9  
Teófilo Gutierrez 16  
Jorge Luis Roncal 29  
Jaime Zárate 37
- CUENTO:** Desvarío  
Alfonso Bahamondes 32
- RESEÑAS:** Mario Benedetti. *Primavera con una esquina rota*.  
(José Castro Urioste). 40  
Miguel Otero Silva. *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad*. (Armando Ayarza U.). 41  
Jorge Pimentel. Palomino. *Poemas*. (Rocío Silva Santisteban). 43  
Martín Mendo. *Vida y Pasión de la Tortuga*. (Carlos Marín). 44  
Marcela Romero. *Casi Gómez*. (Pablo Lostanau) 47

A lo inesperado sigue lo inesperado, a los trágicos fallecimientos de Rama y Scorza han seguido los de Cortázar y Guillén. Pero ellos perduran en una relectura de sus libros, en esta nueva forma de vivir.



## EDITORIAL

*Somos fruto de contradicciones. Por un lado, los obstáculos y los impedimentos materiales y económicos han sido múltiples. Y por otro, el ímpetu y el esfuerzo de nuestra parte y de nuestros colaboradores, son dos factores que se plasman en una sola realidad; en este caso, en Pukio. Somos conscientes, además, que esto no es una mera casualidad, sino que, muy por el contrario, es el reflejo de una contradicción mayor: la crisis socioeconómica de nuestro país, y la lucha infatigable por superarla por medio de nuevos planteamientos.*

*Nuestro propósito es triple. Pero a su vez los objetivos se interrelacionan y se subordinan. En primer lugar, Pukio aparece como una revista de creación y crítica literaria de jóvenes escritores. Este propósito se subordina a la intención de estudiar la literatura peruana. Y, a su vez, los objetivos anteriores están enmarcados dentro de la búsqueda del conocimiento y explicación de los fenómenos culturales latinoamericanos.*

*Pukio significa manantial. A partir de este signo lingüístico, queremos simbolizar con nuestra revista una pequeña fuente de conocimientos, de inquietudes y de aspiraciones.*

*En este primer número, consecuentes con nuestros objetivos, publicamos poemas y reseñas de escritores jóvenes. Antonio Cornejo Polar plantea y resuelve diversos problemas sobre la poesía del 70; y, por otro lado, considerando la pluralidad de nuestra literatura, publicamos un texto quechua recogido de la comunidad campesina de Aqcha, en el departamento del Cusco. Finalmente, ofrecemos un ensayo de Luis Fernando Vidal quien estudia la narrativa contemporánea de Brasil.*

*Debido a los obstáculos que se nos presentaron, tuvimos que postergar nuestra salida en múltiples ocasiones; pero ahora estamos aquí, frente a ustedes.*

CORNEJO POLAR: REFLEXIONES SOBRE LA POESÍA DEL 70

José Castro Urioste  
Armando Ayarza Uyaco

La llamada "generación" del 70 aparece como polémica y anarquista, y llega hasta nosotros no como un antepasado, sino como un presente recién vivido. Por el momento son pocos los estudios y ensayos críticos sobre este tema. Las contradicciones internas de la "generación", el reformismo y su relación con la pluralidad y unidad de la literatura peruana, son algunos de los problemas que en esta entrevista resuelve Antonio Cornejo Polar, con la claridad y sencillez que lo caracterizan.

1.- En el debate sobre "Literatura y Sociedad en el Perú", dice Ud. que en la poesía del 70 "suceden muchas cosas muy contradictorias", ¿cuáles son esas contradicciones? ¿de qué manera esas contradicciones reflejan la estructura socio-económica del Perú?

Miren, yo creo que la poesía del 70, como la de cualquier otro momento, es contradictoria en la medida en que admite alternativas claramente contrapuestas; pero creo que en las conversaciones que dieron origen al libro que ustedes se refieren, que supongo es el segundo tomito editado por Mosca Azul, yo pensaba en algunas cosas un poco más concretas. Por ejemplo en el abismo que se advierte en muchos casos entre una formulación lingüística muy pobre, a veces francamente incorrecta, y un mundo referencial cultista y hasta supercultista que —además— casi nunca es peruano. Les advierto que esta contradicción no me parece algo criticable, pero sí creo que debe ser motivo de explicaciones; y esas explicaciones ponen en juego una serie de categorías que no son solamente literarias. En este sentido es que estoy de acuerdo con la última parte de su pregunta: efectivamente esas contradicciones (de las que he puesto sólo un ejemplo) reflejan las contradicciones reales de la sociedad peruana.

2.- ¿De qué manera influye la "revolución de Velasco", en el fenómeno poético del 70? ¿Qué otros hechos sociales—políticos—culturales, condicionan esta poesía?

Yo plantearía el asunto de una manera un poco más general, más o menos en estos términos: desde el 62 comienza la crisis del poder oligárquico en el Perú, atacado

revolucionariamente por las guerrillas, que fracasan, y por el "reformismo" que encarna el primer gobierno de Belaúnde (aunque luego traicione todas sus promesas) y la primera fase del gobierno militar (que en el fondo hace todo lo que Belaúnde prometió hacer y algunas cosas más), pero este "reformismo" también fracasa y en 1975 es evidente que la sociedad peruana se organiza como una sociedad capitalista moderna, primero más o menos "nacional" y desde el 80 clara y evidentemente transnacional. Por consiguiente el reformismo liquidó el viejo orden oligárquico, fundado en la gran burguesía agroexportadora y en la clase terrateniente, pero no produjo esa sociedad más justa, que a veces se prometía en términos más o menos socializantes, sino todo lo contrario: una sociedad con toda la ferocidad de un capitalismo moderno. Yo creo que esto es lo que influye decisivamente en la poesía de los 70. Y de muchas maneras. Tal vez el punto central sea éste: por entonces hay un ascenso notable de las expectativas sociales de las clases populares y medias y un ascenso relativo de esas mismas clases en términos reales, pero poco después viene la gran desilusión y la situación general no sólo regresa a su punto de origen sino que empeora dramáticamente. Creo que esa experiencia es la que marca el núcleo central de la poesía de los 70: primero, porque se desarticula todo el universo de la poesía oficial que era correlativo al período oligárquico; y segundo, porque se produce una experiencia del ascenso y la frustración, que está en la base de esa poesía. Por ejemplo, ese cultismo del que hablaba es inexplicable al margen del ascenso, pero el desenfado iracundo con que se le emplea parece reproducir esa frustración.

### 3.- ¿Cómo se vincula la Universidad Peruana con los grupos poéticos del 70?

De muchas maneras, pero fundamentalmente de una: el "reformismo" multiplicó las universidades y las pauperizó, lo que significa que creció y se modificó el estudiantado, cada vez más popular en las universidades nacionales, al mismo ritmo con que las universidades se deterioraban en algunos casos hasta extremos grotescos. Los poetas universitarios del 70 tuvieron como experiencia la de esta universidad en crisis y por supuesto que se dieron cuenta de que habían sido engañados. Muchos abandonan los estudios, otros los culminan pero no se gradúan, otros se gradúan pero no pueden trabajar en su especialidad, etc. Es parte de lo que les dije antes: ascenso (se llega a la universidad) y frustración (esa universidad, casi no sirve para nada). Ahora, el paso por la universidad sirve para la construcción de otra contradicción: el autodidactismo universitario de muchos poetas del 70, que aprendieron en la universidad, pero no tanto en las aulas como en los cafés y los patios o en las bibliotecas usadas sin un programa o un sistema de estudio sino en función de requerimientos muy personales. Habría que anotar que los poetas del 70 no parecen interesados por la poesía que normalmente se enseña en la universidad sino, más bien, en los marginales y marginados.

### 4.- ¿La extracción de clase social de los poetas (provincianos—proletarios) cree usted que es un elemento básico para acercarnos a la poesía del 70? ¿Por qué?

Sí, pero no se trata de que sea una novedad el que existan poetas de origen popular, que siempre los hubo; de lo que se trata es de que esos poetas toman por asalto la poesía y se sitúan en el centro mismo de la poesía peruana de entonces. Les pongo un ejemplo: el grupo 1º de mayo era, en los 50, un grupo marginal y era po-

sible —aunque ilegítimo— describir el panorama poético de entonces prescindiendo de ese grupo; en cambio, en los 70, sería absolutamente imposible intentar una descripción similar sin referirse en primer lugar a Hora Zero. En este sentido lo característico no es que jóvenes de origen popular o jóvenes provincianos escriban poesía, lo característico es que ellos expropiaron un espacio al que antes accedían de manera solamente marginal.

5.- Es curioso que estos poetas provincianos, cuando radican en Lima, no escriben sobre temas nostálgicos a su tierra. ¿Significa que han sido asimilados por la gran urbe?

Realmente no sé. Por lo pronto creo que sí hay algunos casos donde se percibe esa nostalgia; de otra parte, hay muchos poemas que no implican una asimilación por la ciudad sino, más bien, una actitud de deslumbramiento y odio. Creo que el tema habría que estudiarlo: los inmigrantes de los 50 no son los mismos ni se comportan igual que los del 70. Y los poetas de esta “generación” representan esa nueva condición, poco estudiada.

6.- Se habla mucho del “populismo” en esta generación. ¿Qué nos puede decir al respecto?

Miren, el término “populismo” es bastante ambiguo. Yo diría que lo que se produce es, primero, una expresión de ciertas experiencias populares (el mundo de las pensiones, de las cantinas de mala muerte, del amor en los parques, etc.) y que a veces esas experiencias reciben un tratamiento algo romántico, en términos de una “bohemia maldita”, que termina por idealizar lo que realmente es atroz y por ocultar el sentido profundo que tiene esa miseria, el sentido social y político que la explica. Ahora bien: yo no diría que en todos los casos se da esa idealización, pero sí que aparece en uno que otro caso, y que habría que combatirla. Los románticos se sienten orgullosos de sus enfermedades y de sus miserias, ¿qué más querrían los “dueños del Perú” que los poetas de origen y con compromiso popular se sientan orgullosos de su miseria?

7.- ¿Considera que la generación del 70, en esa búsqueda de acercamiento al lector popular, sacrificó el valor artístico de la obra literaria?

Me temo que los poetas del 70 no intentaron acercarse sistemáticamente a ese lector. En eso hubo un cierto retroceso: el 50 inventó Populibros, en el 50 y hasta el 60 el recital funcionaba como acto masivo; ahora, salvo casos excepcionales, el circuito de la poesía no funciona así. Creo que es una de las contradicciones de las que hablábamos al comienzo. En todo caso habría que estudiar al público de las revistas de poesía y las ediciones no convencionales, especialmente a mimeógrafo.

8.- ¿Qué nos puede decir sobre la poética de la generación del 70? ¿Existe una coherencia entre sus ideas sobre poesía y la praxis poética? ¿Entre el contenido de los manifiestos de Hora Zero y su conducta como poetas?

No existe esa poética, como tampoco existe una “generación del 70”. A veces usamos el término “generación” para salir del paso y referimos en pocas palabras a los escritores de una misma edad, escritores que comienzan a publicar, más o menos,

en los mismos años, pero evidentemente es un uso simple del término "generación" que usado con rigor supondría muchas otras características. Pero no se trata de exigir ese rigor sino cuestionar globalmente el concepto: no existen generaciones literarias y mucho menos "generaciones" referidas únicamente a la poesía. Me gustaría tratar el asunto con referencia específica al Perú. Miren, la idea básica es que el término literatura peruana supone una pluralidad (digamos que hay varias literaturas peruanas), pero al mismo tiempo supone una unidad (porque todas esas literaturas están insertas en el curso de la historia social del Perú); por consiguiente, y presuponiendo, como es obvio, que esa historia social es violentamente conflictiva, la literatura peruana es una unidad, pero una unidad hecha de contradicciones. Digamos que es como la sociedad, que es una, pero está hecha por las contradicciones entre sus clases. Ahora bien: yo creo que la poesía peruana y la poesía del 70 específicamente tiene este carácter: son varias poesías, incluyendo varias poesías del 70, varios sistemas o subsistemas, que aparecen unidos no por confluencias literarias sino porque todas ellas responden, de manera distinta y hasta opuesta, a la historia que les corresponde. En este sentido es que no creo en visiones que hacen homogéneo y simple lo que es heterogéneo y complejo. Ahora, con respecto a Hora Zero, yo creo que su poética es la más elaborada de ese momento pero que no recubre al conjunto de los poetas jóvenes. También creo que hay desajustes entre esa poética y sus realizaciones textuales, pero sería deshonesto ir más allá en mis juicios porque recién estoy estudiando con cierto detenimiento ese tema.

9.- ¿De qué manera influye la poesía anglosajona en la poesía del 70? ¿Qué otras influencias literarias se pueden distinguir?

Eso de las influencias es muy vago, en primer lugar porque no hay poeta adánico; en segundo lugar, porque influencia, recepción, asimilación, reformulación, etc. son términos que habría que deslindar. En todo caso, lo que sí puedo percibir en la poesía de los 70 es la asistematicidad de sus preferencias literarias, lo que a veces me hace pensar en una formación algo azarosa. Tal vez la única norma, y por supuesto llena de excepciones, sea la preferencia por los poetas "malditos" o por los marginados: de Rimbaud a Oquendo de Amat, por ejemplo. Me parece que detrás de esta preferencia está una decisión más o menos colectiva de no dejarse tragar por el sistema, lo que por supuesto está bien, pero también ese rezago romántico al que me refería antes: el orgullo de vivir muy fregado. . .

10.- ¿Qué otros elementos caracterizan a esta generación?

Hay muchos otros elementos caracterizadores. Creo que no podría enumerarlos, pero hay uno que quisiera poner de relieve: la presencia de una poesía hecha por mujeres que, con o sin feminismo, deciden hablar desde su experiencia de mujeres jóvenes peruanas, generalmente de capas medias, y que desde esa perspectiva no tienen el menor reparo de expresar el erotismo femenino, erotismo que, en los mejores casos, está muy bien integrado a una visión del mundo que incluye núcleos problemáticos de carácter universal. Yo no creo que sea correcto hablar en poesía de "mejor" o "peor", pero en términos de historia de la literatura creo que la poesía hecha por las mujeres del 70 significa una renovación sustancial en el proceso de la poesía peruana.

11. - ¿Qué vertientes poéticas se pueden distinguir en la poesía del 70?

Miren, con toda honestidad, no lo sé. Me doy cuenta de que la poesía del 70 son varias poesías, pero no quisiera caer en la arbitrariedad de definir tendencias. Apenas si podría decirles que hay poetas del 70 que andan perdidos por el mundo, tratando de resucitar algo así como un simbolismo preciosita que nada tiene que decirnos, y otros con los pies muy bien plantados en esta tierra difícil, tratando de hacer de su poesía lo que es toda gran poesía: una formulación simbólica de la existencia del hombre en la sociedad. Pero, por supuesto, estas no son tendencias ni vertientes. Son solamente la alternativa entre la autenticidad y el artificio.

A UNA BELLA APARICION

Jaime Urco

*Hello, I love you*  
*What's your name*  
de una canción  
de Doors.

Detenerte en la calle.  
Preguntar por tu vida. Tu nombre.  
Si los nobles ideales  
Se han ido trocando  
En una bagatela doméstica.  
(Digamos un esposo)  
Pero tú,  
Con cara de poquísimos amigos,  
Me quitas las ganas de acercarme,  
De pedirte la tarde para vivir.  
(La mujer de facciones tristes no habla con extraños,  
Menos,  
Si éstos son casados)  
Y yo, como quien pateo latas,  
Me quito de tu cuadra, de tu vida,  
Silbando una canción feliz  
Que habla del amor  
A primera vista.

## ARGUMENTO DEL REINCIDENTE

La última vez que pisé esta casa  
Juré no volver  
A tener perro, gato ni mujer  
Que atara mi ocio  
A la limpieza, al diario  
Recuento de monedas.  
Ella vino del otro lado del mundo,  
Cruzó los mares, husmeó los puertos  
Y todo  
Para ser el cepillo, la pantufla  
Y por supuesto, el perro y el gato  
Que hacen  
Que hunda los dedos en los bolsillos  
Y cuente, bendita oración,  
Los días que faltan  
Para quincena o fin de mes.

## **CUESTION DE HIGADO**

a C.V.G.

Piensas que para ti  
La noche, la luz, los astros  
No traerán la euforia  
Que antes,  
A falta de dioses,  
Te daban los tragos.  
Llevas tu cuerpo  
Y dices, este pobre estropajo  
(Sabes que exageras).  
No cantas  
No bailas  
Ni sientes el súbito muñequero  
Del amor esperándote a la vuelta.  
Sigues hablando,  
Mostrando el lugar que antes  
Tuvo la fama (la muchachita codiciada  
Por el barrio) y piensas que la muerte ronda tu casa,  
Más exactamente: te cerca.

Los amigos te dicen, el hígado.  
Pastillas hepáticas  
Y volverás a tirar las cartas,  
Cantar bajo la ducha  
Y 10 años se habrán ido de tu cuerpo.  
El hígado a falta de dioses.

# NARRATIVA ORAL

## CHASKI (\*)

Ricardo Valderrama Fernández  
Carmen Escalante Gutiérrez.

Chaski, es el texto de una canción recopilada en la Comunidad Campesina de Aqcha, distrito de Huancará, provincia de Paucartambo, departamento del Cusco, la noche del 6 de mayo de 1978, de boca de los hermanos Luis y Crisolo Wamán Qespe. La canción debe ser cantada a media noche, es una canción ritual de iniciación y preludio de un periodo festivo. Es costumbre que la canten los jóvenes del lugar.

## CHASKI

1. Rikch'ariy wayna,  
rikch'ariy killa,  
rikch'ariy sol,  
rikch'ariy t'ika,  
5 rikch'ariy qoyllor  
Nan chayamunñan  
gallo waqarinña,  
qori siminwan,  
takinña,  
10 qori inti,  
qori killa,  
qori qoyllor.  
Tiendaykitan hamusaq  
qariykitan q'episq

Despierta joven,  
despierta luna,  
despierta sol,  
despierta flor,  
despierta lucero.  
Ya llegó  
el canto del gallo,  
ya cantó,  
con su boca de oro,  
el sol de oro,  
la luna de oro,  
el lucero de oro.  
Voy a venir a tu tienda  
a cargar tu oro,

(\*) Forma parte de un proyecto extenso de recopilación, transcripción y traducción oral quechua en los Andes del Sur y Centro del Perú, iniciado por los autores de la presente nota en 1972.

- 15 qolqoykitan q'episaq.  
 Qhawaykuway  
 peqpaq wawansi kani.  
 Ciudad Paititimantas kani,  
 qori llank'aqsi kani,
- 20 qolqe llank'aqsi kani,  
 Mamaypas,  
 taytaypas,  
 noqaqqa  
 ciudad Paytitimantas.
- 25 Noqaqqa  
 qanchis qari kani,  
 reqsiyway,  
 qhawaykuway,  
 reqsiyway,
- 30 qori intiq wawanmi kani,  
 qolqe intiq wawanmi kani,  
 machu qari waynas kani.  
 Manuel Sipuscha Waytiti,  
 alqoypas kan pumamantan.
- 35 Chaymi purishani,  
 chay misteq llaqtampi,  
 kunan hina,  
 ukukumanta reqsisqa.  
 Qhawaykuway!
- 40 Manuel Sipuscha Paytitita  
 noqan purishani,  
 qori uyayoq,  
 qori makiyoq,  
 qori chakiyoq
- 45 Reqsiyway!  
 Chakitantin,  
 warentin,  
 ch'amirantin,  
 qolqe raynintin.
50. ¡Tususunchis!  
 Intiq lliph—llisqanta hina,  
 killa llanthusqanta hina  
 sumaq chaski inka  
 María Aqllu
55. uhayusunchis kay p'unchaypi,  
 ciudadsí paqarinqa.

a cargar tu plata.  
 Mirame  
 hijo de quien soy.  
 Soy de la ciudad de Paititi,  
 soy el que trabaja el oro,  
 soy el que trabaja la plata,  
 Mi madre,  
 mi padre,  
 soy  
 de la ciudad de Paititi.  
 Soy  
 el hombre siete veces hombre,  
 conóceme,  
 mirame,  
 conóceme,  
 soy el hijo del sol de oro,  
 soy el hijo del sol de plata,  
 hombre viejo joven soy.  
 Manuel Sipuscha Paytiti,  
 mi perro es el puma.  
 Así estoy caminando,  
 en este pueblo de mistis,  
 como ahora,  
 conocido como oso.  
 Mirame!  
 Yo, Manuel Sipuscha Paytiti  
 estoy caminando,  
 con cara de oro,  
 con mano de oro,  
 con pie de oro.  
 Conóceme!  
 con chaqueta,  
 con unkhú,  
 con chamira,  
 con rayme de plata.  
 ¡Bailemos!  
 hasta relucir como el sol,  
 hasta ensombrecer como la luna,  
 buen chaski inka.  
 María Aqllu  
 este día tomaremos,  
 este día renacerá la ciudad.

*Chaymi hina takiyuspa,  
sonqo suwa uhaykusun*

*Cantando tomaremos,  
robándonos nuestros corazones toma  
remos.*

*Inka qasqanchistan kunan apamun. Ahora ha traído lo que somos Inkas.*

60. *¡Tumaykusun!*

*Intiq wawan kasqanchista,  
pachaq churin kasqanchista,  
Raymiyusun kay sumaq sut'uqta*

*sonqonehisman lliqh-lliyunanpaq.*

65 *Sumaqta uhaykuy taytay,  
uhaykuy mamay.*

*¡Tómémos!*

*Lo que somos hijos del sol,  
lo que somos hijos de la tierra.*

*Festecemos para que esta gota que  
se ha filtrado*

*resplandezca nuestros corazones.*

*Con exquisitez brinda padre,  
toma madre.*

Este fragmento de tradición oral quechua es una muestra más de lo poco que conocemos el pensamiento del mundo andino, las categorías y sistemas que actúan en él. Pero, sobre todo, es un llamado a la necesidad de recopilar las canciones que están vigentes en los diferentes rituales en los andes, cuyo contenido es tan significativo e ineludible para aproximarnos a desentrañar el pensamiento andino.

Chaski, es un llamado dirigido a los "runas", pero no sólo a ellos (ver 1, 2, 3, 4, 5) es un llamado a este mundo: a los hombres, a los astros y a los vegetales. El personaje central es signado por todas las características que describen hasta el 49, como el Inka, el Inka del Paititi (18). El Paititi es en el corpus mítico de esa zona la ciudad donde moran los Inkas actualmente. De ahí que el mensaje parte del Inka hacia los runas:

Manuel Sipuscha Paititi  
(1 al 44)

I N K A

Bailarín  
(45 al 58)

CHASKI INKA

joven, padre, madre

(59 al 66)

RUNAS

Advertimos también el sincretismo operado en el nombre del personaje varón, y señalemos, que como en muchos textos quechuas está la presencia de la pareja, la dualidad varón-mujer:

*Manuel Sipuscha Paititi  
varón*

*María Aqllu  
mujer*

*Manuel es el otro nombre que se  
da a Jesús y así es empleado en*

*María, la madre de Jesús, en la tra-  
dición cristiana. Que, en el pre-*

los Andes (el niño Manuelito hermano) y Paititi es el lugar donde moran actualmente los Inkas (en el corpus mítico de la zona).

sente texto es enamorada por el mensajero del Inka (ver del 54 al 58).

Señalamos también otra característica del pensamiento andino: las tríadas. Si bien Manuel Sipuscha Paititi es un sólo personaje, pero a su vez es desdoblado en tres, a lo largo del texto: Inka (40), Chaski inka (53), joven runa (59) cuando dice ha traído lo que somos Inkas y después brinda padre, brinda madre (65 y 66) es como un joven se dirige a los mayores en su comunidad.

Manuel Sipuscha Paititi, engloba también las dualidades:

- a. es joven y viejo (32);
- b. es hijo del sol de oro (30) y del sol de plata (31);
- c. es hijo del sol (61) e hijo de la tierra (62).

Así como al señalar que su perro es el puma (34) reafirma sus características de Inka. Es conocida ya la esperanza de los runas en la vuelta del Inka. Lo novedoso de este texto es su carácter festivo, su ritmo alegre, el que llama a cantar y bailar, a beber (63 y siguientes), a recibir celebrando festivamente la grandeza inkaika que se ha filtrado, a rellenar relucientemente nuestros corazones (nosotros los runas) de esa grandeza.

parado

Teófilo Gutierrez J.

y tú sabrás que esto no es nada sólo que no hay  
viento y nadie te lo recuerda pero es domingo y  
justo están dándote un golpe bajo en el alma y  
andas a organizar a tus zapatos en músicos de  
alta voz donde tal vez palpiten esos planetas  
diminutos que soñaste incrustados en los pe-  
ces y luego sabes mi linda muchachita tu pala-  
bra tiembla como hoja temprana cuando bebo estos  
días que sobrevivo aún a la palabra que no dice  
nada y bailo el baile de culebra en muerte  
y son mis ojos.

ojos de perro que transpiran lentamente vidrios  
rotos y es como si quisieran quitar desta lluvia  
su danza ya que su danza hace tanto frío y tú  
dirás no es nada luego me recuerdas la piedra  
y el abismo cuando se abisman y cada rebote es la  
pausa

donde nos acomodaremos sosegados largos como  
temblor de árbol cuando lo caen

y otros dirán por entonces que de sus pechos  
caía cierto camino a gotas que

a

r

d

í

a

porque el tiempo lo hicimos      a y no lo sabremos  
en hacer pajaritas.

## **ERA EL GENDARME**

Vino Gaona total en atuendos  
traía  
pedazos de lianas y piel  
de lagartos  
y amuletos resabios de guerras  
perdidas  
y las tribus desaparecían  
cuando caminaba y peor  
si no lo hacía

**Era el gendarme.**

## NARRADORES BRASILEÑOS CONTEMPORANEOS(1)

Luis Fernando Vidal

Al ser entrevistada por la prensa catalana, la novelista Nérida Piñón dijo: "Parece que nadie conoce nada sobre la literatura brasileña. El trabajo de nuestros escritores no se ha incluido en el contexto de la literatura latinoamericana" (Marco: 1976, 115). El reproche era cierto en aquel tiempo y, en cierta forma, continúa siéndolo aún hoy. Porque, más allá de la sensación de insularidad y de inexplicable inaudiciencia que trasuntan las palabras de la autora de *Tebas do meu coração*, subyacen el vacío cierto y la incomunicación que los restantes países americanos ofrecen a una cultura y a una literatura tan ricas y variadas. Pese a algunos intentos aislados y al deseo por terminar con este estado de cosas, no hay correspondencia, como con justicia reclaman ellos, entre el interés creciente y continuo del Brasil por lo que acontece en el continente, y la poca atención que Hispanoamérica dispensa a esa cultura y esa sociedad tan vigorosas como imaginativas.

Porque, lo que al respecto afirma Afrânio Coutinho (1980, 127) no es hipérbolo, ni mucho menos signo de tropicalismo:

Puede afirmarse que la ficción brasileña consiguió una fisonomía bien definida, que la coloca entre las más altas expresiones de la literatura de las Américas.

Creada en el Romanticismo, consolidada en el Realismo en sus aspectos técnicos y temáticos, en la pintura de personajes y ambientes, en la fabulación y construcción de la narrativa, en la selección y desarrollo de los temas, planteamiento de la estructura y caracterización estilística, la diferenciación es tan nítida a esta altura del proceso evolutivo después de la contribución modernista, que se puede hablar de una ficción "brasileña", de hechura propia, inconfundible, peculiar.

La historia dispersa de nuestros pueblos, dispersa no por azar, sino por razones del mejor control y administración de los imperios, ha impe-

---

(1) El presente trabajo fue leído dentro del ciclo Literatura Latinoamericana, organizado por Alianza Editorial, el 21 de junio de 1983, en el Instituto Raúl Porras Barrenechea de la Universidad de San Marcos.

dido desde siempre la visión de ese conjunto heterogéneo, cuyos lazos están más allá de siglos de silencio y de opresión. Tal censura histórica debe ser una vez por todas enfrentada y superada; y uno de los pasos en tal sentido será el conocimiento cada vez más amplio y profundo de nuestras peculiaridades y de los rasgos que hacen de América la patria grande, que líneas demarcatorias jamás podrán trocar en jirones inconexos. Felizmente, estos años, pese a todos los intentos en contra, son pródigos en el esfuerzo por reafirmar la identidad de nuestros pueblos y reconstruir sus interrelaciones. Y, en tal afán, quien asoma a la cultura brasileña y a su literatura en especial se da cuenta cuán rico es el universo que estábamos dejando de lado. Porque la complejidad, variedad e importancia de la literatura brasileña, hacen justicia al estereotipo de gigantismo, exuberancia, imaginación, conque los hispanoamericanos solemos tipificar lo brasileño(2).

Según el ya mencionado Afrânio Coutinho, dos líneas temáticas surcan todo el proceso de la narrativa brasileña, desde el Romanticismo al Modernismo. Dichas líneas temáticas son la *regional* y la *psicológica*, que bien podríamos traducir en términos de exteriorismo e interiorismo, sin postular por ello, bueno es aclararlo, que tales términos agoten el complejo mosaico de matices de la representación narrativa. Sin embargo, y con la licencia que el didactismo de las clasificaciones concede, podemos convenir en la nominación de tales constantes. Lo importante, en verdad, estriba en la manera como las diferentes tendencias y los distintos escritores tributaron a las variaciones de dichas modalidades y a la dinámica del proceso.

El Período Independiente del Brasil (3) coincide con la expansión y ejercicio del Romanticismo, el cual, en el ámbito literario, se planteó como elemento de identificación y de comunión culturales el *indianismo*, caracterizado por presentar al habitante originario del país "como una

---

(2) Estos últimos años saben de algunos importantes intentos por difundir y estudiar la literatura brasileña. Así, en el volumen colectivo *América Latina en su literatura*, editado por la Unesco en colaboración de la casa editorial Siglo XXI, esta importante literatura es enfocada en el contexto de la literatura del continente, de modo orgánico e interrelacionada. Las Agregadurías Culturales Brasileñas también están cumpliendo su rol en este sano propósito. En Madrid se publica la *Revista de Cultura Brasileña*, la Embajada de Brasil en Buenos Aires ha publicado una serie de títulos en colaboración con varias casas editoriales, y en el Perú el Centro de Estudios Brasileños ha publicado bellísimos libros de poesía y un libro de cuentos de Machado de Assis, traducidos y prologados por escritores peruanos. La Editorial Alfaguara, de Madrid, ha incluido buena cantidad de textos de autores representativos de la actual narrativa brasileña.

(3) La Independencia del Brasil fue proclamada el 7 de setiembre de 1822, promoviendo la ascensión al trono de Pedro I. La República recién se instauraría el 15 de noviembre de 1889.

especie de antepasado mítico, opuesto al colonizador". Un marcado acento paternalista, con peligrosos rebordes exotistas, acuciaba a esta modalidad de escritura. La subyacía una sincera intención por afirmar lo propio, pero también el insistente y sutil sentimiento de culpa de una sociedad y de un escritor cuya indianidad, cuya brasileñidad había sido apropiada por el innegable mestizaje. Es en José de Alencar y en Manuel Antonio en quienes encarnan con mayor nitidez y altura estas posiciones del indianismo brasileño. Pero, alrededor de 1840, irrumpe una vertiente alternativa que más bien describe la vida en las grandes ciudades, proponiendo una visión unificadora. Joaquim María Machado de Assis, a la sazón una de las más altas figuras de la literatura latinoamericana, es quien con más ímpetu y talento, con plena lucidez, se alista en las filas de esta tendencia. No sólo su obra narrativa es testimonio de este afán por cifrar una literatura nacional exenta de localismos y de pintoresquismo, sino también sus trabajos críticos y su labor ensayística. Su famoso ensayo *Instincto de nacionalidade* ilustra a las claras una actitud que intenta analizar al hombre en el ya complejo radio de la ciudad, captando su visión, el palpar intenso de su vida, a través de lo cual se percibiría una realidad distinta y propia; brasileña, en suma. A Machado de Assis corresponde, también, el mérito de tomar conciencia de la propia tradición narrativa nacional y la universalización de sus mensajes.

El indianismo supera muy pronto esa suerte de óptica reduccionista que lo aquejaba, trocándose regionalismo. Esta nueva tendencia busca dar cuenta de las peculiaridades locales. Como acertadamente acota Antonio Cândido (1983, 84), "por estar orgánicamente vinculadas a la tierra y presuponer la descripción de un cierto aislamiento cultural, tales peculiaridades parecían representar mejor al país que las costumbres y el lenguaje de las ciudades, marcadas por la constante influencia extranjera". El regionalismo conoció de instancias que, en buena cuenta, representan sendas recorridas en el empeño por cifrar los caracteres de lo nacional: el *sertanismo* y el *caboclisto*. Lamentablemente, estos proyectos derivan en actos fallidos toda vez que resultan dañados por un marcado pintoresquismo, al decir de Cândido "patriotero y sentimental". Pese a las requisitorias y a los cargos hechos a esta tendencia, los críticos coinciden en destacar la figura de Simoes Lopes Neto (*Contos gauchescos*, 1912), quien plasmó un excelente manejo del punto de vista, suprimiendo las distancias entre el discurso del narrador y del personaje. También es dable consignar una obra como *Os Sertoes*, de Euclides da Cunha, obra magistral, a medio camino de la ficción y el testimonio, entre la prosa imaginativa y la crónica puntual (4).

(4) "Al lanzar en aquel año *Os Sertoes*, Euclides da Cunha produjo un impacto que tuvo el don de arrojarnos de un solo golpe en el Brasil, de volver nuestros ojos

Sin embargo, no empece la fascinación temática de los textos regionalistas, el influjo de la tendencia urbana representada por Machado de Assis alcanza auge notable. Es extraordinaria la madurez de la narrativa de Machado de Assis, el modo como tributa al proceso narrativo brasileño, aclimatando y haciendo suyas formas escriturales de tradición foránea, que depura y utiliza en tanto y en cuanto instrumentos finísimos de penetración en la esencialidad del hombre y de los sucesos de su tiempo. Machado genera un desbalance que signa gran parte de la narrativa brasileña, hasta el surgimiento del magistral Guimarães Rosa.

Las primeras décadas del siglo XX están plagadas de sucesos de honda repercusión. La Primera Guerra Mundial, la Revolución Bolchevique, la actuación de los sindicalistas anárquicos, amén del desembozado modo de vida propio de las burguesías en los llamados "locos años 20" contribuyen, entre otros muchos hechos, a crear el ambiente propicio para la concreción de movimientos artísticos renovadores y audaces. En el Brasil, el radicalismo posterior a la Revolución Liberal favoreció la divulgación de los aportes de las vanguardias de los años 20. El gusto se libera de tabúes, igual ocurre con las ideas políticas que se airean y renuevan; se inicia el proceso de expansión y mejor conocimiento del marxismo, al tiempo que el fascismo incuba su fascinación en las mentes autoritarias, y que el catolicismo se hace más receptivo a las demandas populares progresistas.

En febrero de 1922 tiene lugar en São Paulo la Semana de Arte Moderno, de hondas y permanentes repercusiones en la vida cultural y artística del Brasil Contemporáneo. "La Semana de Arte Moderno de São Paulo — comenta Hilda Scarabòtolo de Codina (1977, 17) — no fue el inicio del movimiento modernista sino la coronación de todo un estado de espíritu que se gestaba desde los comienzos del siglo". Su irrupción no sólo se produce por esa suerte de agotamiento que los modernistas percibían en el proceso anterior, sino también por esa reclamación de representatividad que surge en el período nacionalista que va de 1910 a 1920, animado, según acota Angel Rama, "por las emergentes clases medias que estaban integradas por un buen número de provincianos de reciente urbanización". La literatura asume la representación de una clase social que, en el enfrentamiento con los estratos dominantes, tildados de arcaicos, hace suyas las demandas de los estratos inferiores (Rama: 1983, 9-10). La concepción nacional-romántica es reemplazada por un proyecto que reclama para sí originalidad y representatividad, además de independencia. Es así que el

---

hacia adentro de la literatura brasileña, que algunos 'cosmopolitas' buscaron disfrazar manteniéndonos presos a la mira europea por sentimiento de inferioridad colonial (a que se sujetaban tanto europeos como brasileños)". Afrânio Coutinho: 1980, 55-56.

modernismo brasileño postula libertad de creación, culto a lo moderno nacionalismo, actualización del Brasil. O, en palabras de Coutinho, "el modernismo fue el nuevo estilo surgido de la conciencia nacional para enfrentar y expresar la nueva actitud brasileña en las artes y letras, vida y cultura" (1980, 109).

El Modernismo tributa al proceso de la narrativa brasileña, de modo orgánico y decisivo, a partir de 1930, instante en el cual se actualizan y expanden las opciones estéticas planteadas por el experimentalismo precioso de Mario y Oswald de Andrade, algunos años antes. Ambos desestructuran el modelo de la novela decimonónica, que, en el contexto de la literatura brasileña, y a partir de ellos, ya no sería un argumento lógico, cerrado y sustentado por una apoyatura normativa. Entre ambos ofrecen a la literatura brasileña una tríada de textos que modifican radicalmente la escritura y la recepción del texto. Oswald publica *Memorias sentimentales de Joao Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (1931) y Mario su monumental *Macunaíma* (1928). Textos integra y raigalmente revolucionarios, audaces en el manejo de la prosa, impávidos frente al tabú lingüístico, crudos, incisivos, mordaces, demolidores, que hacen de la fragmentación y de la desrealización instrumentos efectivísimos a efectos de la crítica social:

"*Miramar* de Oswald es un caleidoscopio de 163 fragmentos que deben ser montados cinematográficamente en el espíritu del lector y donde un capítulo puede ser un poema 'palo brasil', un pedazo de una postal o un simple renglón humorístico ("Mi suegra se volvió abuela"). Terminado un año después de la aparición del *Ulysses* de Joyce, que es de 1918, el libro de Oswald se incluye en la tendencia antinormativa de la novela contemporánea. Y Oswald intensificó aún más sus procesos de desconexión escénica y de humor paródico en *Serafim Ponte Grande*, farsa rabelaisiana que Antonio Cândido definió como una 'suma satírica de la sociedad capitalista en decadencia' y que otro crítico, Mario de Silva Brito, consideró 'el más descocado libro de la lengua portuguesa'. Entre estos dos libros, influido por el primero e influyendo en el segundo, Mario de Andrade publicó su *Macunaíma*, que, aunque se aparta del modelo novelesco tradicional (Mario la llamaba 'rapsodia'), y como los libros de Oswald, sea profundamente paródico en el tema y en el lenguaje, conserva características que hacen de él una obra singular en la trilogía básica de la prosa modernista brasileña", dice con pertinencia Haroldo de Campos: 1972, 289.

Una corriente de cuño impresionista, aunque en registro menor, surge como tendencia en el interior del Modernismo Brasileño. Sus voces más destacadas son Adelino Magalhaes y Andrade Murici. Podemos muy bien concluir con Helio Pólvera (1974, 9) que el relato modernista "es una crónica de ficción recorrida por frases vibrantes y por la orografía de la caricatura intencionada".

Con todos estos aportes, allanado, en gran medida, el camino por la tarea augural de las generaciones anteriores y fundamentalmente por la

Extremada osadía del experimentalismo de Oswald y de Mario, la década del 30 asiste a lo que se ha dado en llamar la época de consolidación de la novela, época de algún modo caracterizada por la contraposición de fortísimas tendencias, cuya preocupación central es temática. Quizá como reacción al exacerbado y libre manejo de las formas del período inmediatamente anterior, los narradores del 30, no pusieron tanta atención al lenguaje, aunque el contexto en el cual actuaban no podía ser incólume a la experiencia anterior. Así, Cândido señala que, malgre lui, estaban renovando el arsenal expresivo, aún cuando no hubiese plena conciencia de ello. José Lins do Rego transmitió a su prosa el ritmo de la oralidad de sus personajes y del mundo que representaban; Jorge Amado logró un estimable lirismo, al punto de ser caracterizada su narrativa como "realismo lírico" por Jorge Enrique Adoum, amén de circular por los predios de la composición discontinua; Marques Rebelo y el magistral Graciliano Ramos actualizaron el lenguaje tradicional; Dionelio Machado fue un cultor de la practicidad expresiva, así como Erico—Veríssimo lo fue de la naturalidad y de la llaneza. Antiacadémicos en su mayoría, acogen modos populares, salvan tabúes lingüísticos, intentan con singular éxito desarticulaciones estructurales de la narrativa. Es notorio el privilegio concedido a la novela, en detrimento del relato breve. En realidad, la intención totalizante de estos narradores requerían de los espacios amplios y de postulación eidética propios de la novela. Hay consenso en señalar que el desarrollo del cuento moderno resulta frenado por el cultivo preferente de la novela, y sobre todo por la función atribuida al relato en estos tiempos. Sin embargo, en 1934, se da a publicidad un libro de cuentos de Mario de Andrade, *Belazarte*, que, al decir de Pólvora, "abría camino con sus modismos, con el rococó con que a veces adornaba la expresión, para la alquimia verbal de Joao Gimaraes Rosa". La importancia de este libro es capital, ya que como bien anota el ya citado Pólvora, "con excepción del cuento modernista, teníamos, pues, hasta la época de *Belazarte*, apenas el cuento regional en el antiguo concepto del ciclo de ficción cerrado. Predominaban las descripciones de viajes por el sertao y de cosas y de gentes del sertao. Hubo, sin embargo, en pleno modernismo, un precursor del moderno cuento brasileño: Ribeiro Couto". A este autor, influenciado por Katherine Mansfield y por William Saroyan, se debe *Baianinha e outras Histórias* (1927) y la ruptura de viejos moldes del relato.

Según Antonio Cândido, la novelística de los años 30 opone dos grandes tendencias: la novela del Nordeste y la novela Urbana. Entre ambas, una vertiente de equilibrio que equidista de ambos polos y, también, la novelística de los radicales urbanos, obvia exacerbación de la novela urbana. La novela nordestina transforma el regionalismo supérstite, extirpán-

dole todo paternalismo y las tinturas exotistas que tanto daño le hacían; el narrador asume una posición crítica que suele hacerse agresiva, según el mayor o menor grado de adhesión a la causa y a los valores de los explotados. La narrativa nordestina plasma el estatuto realista ya sea en el vocabulario, ya en el planteo de situaciones. En tal aspecto es tributaria del neorrealismo portugués. Sus principales cultores fueron Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz, José Lins do Rego y Jorge Amado. Destaca claramente Graciliano Ramos, "sin vértigo de la distancia, sin torneos ni duelos, sin caballadas ni vaquejadas, sin el centaurismo que marca a los demás" (Cándido: 1972, 351); sus relatos son el detenido retrato de vidas interiores, de desgarramientos, al influjo de inmisericordes procesos de degradación, que narra con ejemplar economía y fineza, con una prosa plena de sugerencias y resonancias. Graciliano es el maestro de la novelística brasileña contemporánea.

En oposición a la novela Nordestina, la novela Urbana se interesa básicamente por los conflictos de conciencia y los problemas regligiosos. Su registro ideológico está teñido por un marcado conservadorismo, cuando no es radicalmente reaccionario. Sus más destacados cultores fueron Otavio de Faria, Cornelio Pena y Lúcio Cardoso.

A medio camino entre estas dos posiciones contrapuestas, lejos de la protesta social y de las angustias existenciales, con un lenguaje que esquivo las durezas de los unos y los quebrantos de los otros, los llamados equidistantes fueron Marques Rebelo, Joao Alphonsus y Ciro dos Anjos.

Y, finalmente, los radicales urbanos, principalmente Erico Veríssimo y Dionelio Machado, representan el punto de vista de los migrantes provincianos en las grandes ciudades. Sorteando temática y escrituralmente las tentaciones del regionalismo, estos escritores se emparentan con el realismo crítico, preocupados por los desajustes y la desmesurada injusticia reinantes en la estructura social.

Luego de un período de receso, decadencia transitoria para algunos, la narrativa brasileña se revitaliza en la segunda mitad de la década del 40. El año 1946 aparece *Sagarana*, de Joao Guimaraes Rosa, y al año siguiente ve la luz *Ex-Mágico*, de Murilo Rubiao, libros de cuento real y enteramente importantes, porque no solamente anuncian el comienzo del ejercicio literario de la denominada Generación del 45, sino que transforman los conceptos y el arsenal expresivo del relato brasileño. Guimaraes acepta el viejo reto del regionalismo, explorando exhaustivamente los problemas del sertón. Supera el realismo merced a un imaginismo que intensifica el sentido de lo real. Forja y perfecciona el llamado monólogo infinito. Pero, su gran trabajo recae en la prosa. Para él todo juego combinatorio era legítimo y, por tanto, su malabarismo verbal, mezcla de erudición y suma destreza, no conocía límites. No concede, en tal sentido,

un ápice al lector; sus frases son como lagos dormidos en los que el idioma remansa y renueva sus más entrañables significaciones y posibilidades. *Sagarana*, "del islandés *saga*, en connubio con el sufijo indígena *rana*, que significa parecido o seudó (. . .) se compone de nueve relatos, algunos de tono humorístico, todos ligeramente fantásticos, escritos con gracia y naturalidad y una especie de ironía burlesca muy característica del autor (. . .) Si Guimarães Rosa no ha llegado todavía a la plena madurez en estos relatos, que suelen quedarse en la anécdota, el hombre entero está ya en ellos, astuto, crepuscular, múltiple en su repertorio" (Harss: 1968, 187-188). Como bien sentencia Adoum, la sonrisa apicarada de Machado de Assis reapareció casi setenta años después en el extraordinario escritor mineiro. A su vez, Murilo Rubião, con gracia y completa naturalidad, instala en su obra lo que Villaça ha llamado rutinización o cotidianización de lo fantástico y, que, tal vez con mayor propiedad, podríamos denominar absurdidad, un absurdo cuya presencia, jamás desdeñada, invade personas, objetos, actos, hasta darnos una imagen irreverente que contradice nuestra percepción de lo real, poniéndonos frente a lo ridículo de la vida normada. Lejos del mero pasatiempo o de la pueril sorpresa, lo fantástico o lo absurdo —como quiera llamársele— adquieren en Murilo Rubião un carácter de requisitoria contra nuestras imágenes congeladas, contra la chatura de lo estable e inamovible.

Murilo perfecciona y acrecienta el sentido y funcionalidad de sus modos de representación en toda su obra posterior. Igual ocurre con Guimarães Rosa, cuyo modelo es, sin lugar a dudas, el del relato oral, el cuento popular que recrea y amplía gracias a su exuberancia barroca y la proliberación informativa. La atracción del relato proliferante, seducido por los giros inesperados del lenguaje, imaginativo y libérrimo, calaron muy hondamente en un escritor que como el receptivo Jorge Amado tenía ya un largo ejercicio literario. En efecto, es notoria la variación de la prosa y del ámbito de representación de este novelista, a partir de *Gabriela clavo y canela* (1958), texto en el cual un sardónico y pícaro narrador deleita y se deleita con las joyas de un lenguaje que se autorregocija, aunque sin perder efectividad.

La Generación del 45 es una brillante promoción de narradores y de poetas que, ante la dureza de una situación político social que los trata con desconfianza, cuando no los agrede, responden con una escritura que adensa imágenes vívidas de lo real, de una manera promedialmente altísima. Así, a los nombres rutilantes de Guimarães y de Murilo Rubião, debemos sumar la incontrovertible maestría de Clarice Lispector, cuya novela *Cerca del corazón salvaje*, publicada en 1943, cuando tenía apenas 19 años de edad, fue un acontecimiento notable. Allí, también, Dalton

Trevisan, Lygia Fagundes Telles, José J. Veiga, Autran Dourado, Osman Lins, Ricardo Ramos, Oto Lara Rosende, Breno Accioly.

Clarice Lispector es el origen de las tendencias desestructuradoras de las actuales vanguardias. Diluye sutilmente los argumentos en descripciones prolongadas y muy matizadas. Gusta de los contornos huidizos. La escritura es la principal protagonista de sus relatos, aun cuando las sensaciones que porta la entrelínea, el finísimo modo de sugerir, son igualmente remarcables. "La prosa de Clarice Lispector —afirma Pól-vora (1975, 14)— tiene una densidad diáfana, una transparencia de cristal noble, una compasión por los humildes que a veces me hace recordar a Katherine Mansfield —por cierto, la suave Katherine de *La vida de la vieja Parker*—. El arte de Clarice sabe tocar el núcleo de las emociones legítimas sin apoyar la mano, apenas rozándolo con la frase inteligente y sensible".

Lygia Fagundes Telles, otra gran narradora de este fértil período, cultiva la narrativa de tema urbano, con un enfoque intimista. Nada le interesa fuera de esta esfera de lo personal. Así, lugares, objetos, situaciones, son vistos como huellas, como indicios o resonancias de un modo de ser que, por su mediación, se exterioriza o apenas se sugiere. Las relaciones de sus personajes con el mundo marcan a las claras conflictos de adecuación. Esa actitud y la predominancia del monólogo hacen de la narrativa de Lygia un discurso aparentemente caótico, en el que circulan conciencias expresándose con la naturalidad de saberse solas consigo mismas. Así, por otra parte, anula toda posible separación entre fondo y forma, entre lenguaje y contenido que, de este modo, se funden en una sola sustancia, con el solo propósito, con el loable propósito de conmover y comprometer al lector.

El humor de Dalton Trevisan y su fidelidad al relato corto, son ejemplares. Su humor, su anticonvencionalismo, es una arma filosa que hiere lo establecido, la aparente solidez de la felicidad, del matrimonio, de la institucionalidad toda. En él no hay medias tintas, la piedad es arrasada por la ironía, la sentimentalidad exacerbada es remecida por la crudeza de los hechos, la concisión extrangula a la grandilocuencia. Se ha dicho que su narrativa, su cuentística si hemos de ser precisos, es una muestra de como actúa la antropofagia en nuestros tiempos. Pero, tras la ironía, el humor negro, la irreverencia y el descreimiento, creemos percibir un proyecto humanístico.

También en una línea de economía verbal y de plasticidad prosística, J.J. Veiga traza un universo que se caracteriza por su absurdidad, absurdidad que la primera persona del relato va entregando con naturalidad, como si fuera cosa de todos los días, a la espera que el propio absurdo,

un saturado, entregue una esperanza de orden y de sosiego para los alienados, para los oprimidos, para los tímidos.

Después, surge una promoción que recoge el legado de los anteriores y, con un instrumental refinado y una sólida tradición, acrecienta el altísimo promedio del relato literario brasileño: Rubem Fonseca, Nélida Piñon, Samuel Rawet, Sonia Coutinho, Nelson Coelho, Joao Antonio, Maria Geralda, José Edson Gomes. Destacaremos las figuras de Nélida Piñon y de Rubem Fonseca. La primera experimental, con un relato centrado sobre indagación del lenguaje, bordado como una suerte de autoanálisis en el que las conciencias o ríos interiores monologan, levantando mapas de su universo anímico, pero también disgregadas visiones del mundo. Rubem Fonseca, en cambio, incide en el tejido argumental que tiene como eje el humor negro, en torno al cual el narrador dispone a sus criaturas y al sorprendido lector. Fonseca es un verdadero maestro del cuento, su manejo de la estrategia narrativa es verdaderamente extraordinario. Acumula efectos distractores, en apoyo del gran efecto final, siempre un resonazo que instaura una nueva imagen de lo real.

Recientemente, Antonio Torres, Roberto Drummond, Luiz Vilela, Sergio Sant'Anna y Roberto Reis aseguran la continuidad de una tradición imaginativa y libre del relato brasileño, pero sin desatender la función iluminadora de la palabra y sus poderes como instrumento de comunicación.

### Referencias

- o Campos, Haroldo de. "Superación de los lenguajes exclusivos". En: César Fernández Moreno (coord.): *América Latina en su literatura*. México, Unesco & Siglo XXI, 1972.
- o Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo". En: César Fernández Moreno (coord.). Op. Cit., 1972.

- o Cándido, Antonio. "Los brasileños y la literatura latinoamericana". En: *Casa de las Américas*. La Habana, No. 136, enero-febrero de 1983.
- o Coutinho, Afrânio. *La Moderna literatura brasileña*. Buenos Aires, Macondo Editores, 1980.
- o Harss, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- o Pólvora, Helio. "El moderno cuento brasileño". En: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, No. 37, junio de 1974.
- o Pólvora, Helio. "Clarice Lispector". En: *Revista de Cultura Brasileña*. Madrid, No. 40, diciembre de 1975.
- o Rama, Angel. "Literatura y cultura en América Latina". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Lima, No. 18, 2do. semestre de 1983.
- o Scarabotôlo de Codina, Hilda. *El modernismo en el Brasil*. Lima, Centro de Estudios Brasileños, 1977.

CANCION DE LA ESPERANZA

Jorge Luis Roncal

Cuando estas ruinas  
sean postales olvidadas,  
cuando la flor que ahora soñamos  
podamos tocarla  
y respiremos el viento y la belleza  
libremente  
confundidos entre la pureza de la multitud  
y el olor de la tierra labrada  
se impregne en nuestros cuerpos,  
cuando llueva a raudales  
el alba del amor  
y las muchachas rían despreocupadamente  
en las fábricas,  
en las chacras y escuelas,  
cuando la yerba verde  
se extienda incontenible  
y los niños en ella se revuelquen  
sin polvo y sin miseria,  
cuando no existan soledades  
y nuestros ojos recorran sin cansancio  
la euforia de las calles,  
cuando las ciudades y los campos  
despierten diariamente  
sin frío y sin turistas,  
cuando sean en nuestras manos  
las imágenes brillantes de la infancia.

## PARA ESTRELLA

1

OH QUE BIEN  
se sienten  
las manos  
de papá  
sobre tu vientre  
que es mi abrigo

2

EN TI  
observo el porvenir  
así de simple  
un nuevo sol  
nueva luz  
libertad

3

MAMI  
cuando sea gente  
como tú  
como papá  
no voy a fastidiarte  
para que puedas  
dedicarle  
más tiempo  
a tus tareas  
sólo te pido una cosita  
¿si?  
una sonaja roja  
no ha de costar mucho  
¿verdad?

4

**TU DIRAS**  
por qué papá  
quiere tanto  
a su Partido  
allí aprendí  
pequeña  
que en esta vida  
sólo es posible  
ser feliz  
luchando.

### **POEMA CHIQUITO**

Quando yo era chiquito  
y me preguntaban  
qué quería ser cuando fuera grande  
yo decía tiñendo mis mejillitas  
que quería ser general  
¡Nunca más volveré a ser chiquito!

(De "Canción de la Esperanza").

## DESVARIO

Alfonso Bahamondes

Quando hizo el giro hacia el lado derecho, apenas vió un pequeño cuerpo que se desplomaba callado, dormido como por ese silbido que fugaz besó su antebrazo y caprichosamente fue a morir ensangrentado en la blanda y menuda frente de niño. Aquel funesto silbido, sin duda, intentaba cerrarle la boca a él; pero solamente logró prevenirlo, asustarlo. Y seguramente lo desvió en un serpenteo, en un soplo, en un desdén, o en inadvertida evaporación de su cuerpo. ¡Perra suerte!, quien debería dormir entonces, con ese sueño de muerte que le parecía rondar cercano, era él, y sólo él. Sin embargo, y a pesar de su ebrio estado, no dejaba de contemplar tan cruda y ruin la realidad, que se sentía malherido por dentro, deseando intensamente alejarse de aquel lugar, a cualquier precio. ¡Ay! saber cómo hacerlo. . . Navegar con la mente, ¿separándose del cuerpo? Seguía agitándose, hiriéndose en cada tranco inseguro, jadeando ya. Quién podría sacarlo de ese infierno, disipar de su mente ese calor que no cesaba de ofuscarlo.

De repente una mano que bien ajustadamente sintió, aprovechando la transparencia que cubría su pensamiento, le rechinó en el oído o en la boca una advertencia. Supo entonces que debía de volar —o evaporarse nuevamente— porque de una calle oculta por casas derruidas y polvorientos aires, asomó una gravísima cabeza cuya impía y redonda boca era capaz de despedir los peores venenos. Su piel, de un verde turbio, asemejábase a la de un fantástico monstruo, y sus pies parecían poderosos dientes mordiendo con bravura la tierra.

Algún himno aparecía y se apagaba con el viento y la distancia. Un reclamo recatado se eclipsaba entre oscuras nubes y claros insignificantes. ¿Algún sollozo? Miles; cada vivienda sollozaba frente a su avenida usurpada por la violencia, y las lágrimas corrían por las veredas como ríos de sangre;

como manchas imborrables se tendían, y al cielo abordaban como de altas cataratas. Cada casa en sus entrañas inocultaba voces delirantes elevando plegarias; corazones desgarrados sirviendo de inagotables fuentes. . .

En la masa enardecida que se deslizaba y se expandía como una vapuleante plaga sobre la ciudad, él era trasegado por ese ardor desmesurado, por esa convulsión desesperante que vuelve incautos, sordos e invidentes a los hombres. Se acordó de sus amigos, con quienes en un sandio momento de irascibilidad y embriaguez, decidió unirse a la multitud protestante con el irreflexivo fin de "joder a los milicos". Se extrañó al comprobar que ninguno de ellos se manifestaba en su mirada. Viéndose perdido, feble, abandonado, empezó a proferir sus nombres con voz ronca. En su mano izquierda inerte sujetaba un liviano petardo que fabricó ligeramente hacia cerca de tres horas. Pero no sabía, ahora, por qué lo llevaba. Todo el trágico y ríspido ambiente parecía serle poco a poco más desapercibido. Luego de un largo y pesado caminar, de un apurado y agobiante correr, levantó los ojos y al ver una descolorida palmera, advirtió que estaba próxima la plaza San Cristóbal. De pronto quedó entre las primeras filas de la muchedumbre y dificultosamente distinguió, enfrente, una andrajosa alfombra humana tendida exánime sobre un charco carmín. Desde el fondo, como preparando otra descarga, enhiestos, se le dibujaron en la retina los monstruos verdes que formaban una muralla letal.

Pero el gentío impávido, con la cordura extraviada, continuaba avanzando hacia su fatal destino.

Entre un grupo ral quiso ganar la plaza y refugiarse tras los monumentos, cuando se repetía un nuevo estruendo y una nueva sensación bullía en su cuerpo desvaído. Le pareció que se le encomecían los pies; las piernas entumecidas no respondían ni a la angustia de su llamado, y cayó de plano en el bordillo biselado de la acera, en el mismo instante que de su boca fluía una insípida acuosidad y en su dorso crecían agudos dolores. Desvaído en el suelo, sintió el tierno y humano llamado de la naturaleza que más allá reinaba en el terso jardín. Arrastróse hasta percibir el fresco colchón que la hierba frágil le había guardado; hasta espirar la purificante y aromática brisa que engarzaba el pulcro e incorrupto aposento. Dilató su azaroso cuerpo en el blando lecho y cerró los ojos con huraña satisfacción. Su garganta se abultaba por una mezcilla agria y seca; su rostro burdo se tornaba flácido.

Precipitadamente recordó a su padre. El viejo estaba ahí, arqueado sobre el lomo del arado, con la piel curtida por su fatigoso y consumidor menester. Su semblante cetrino, su voz apagada y escasa, sus ojos estáticos, sus pasos monótonos, hablaban del letargo en que vivía. Pensó que cuando por huir de ese hastío, de esa modorra interminable, se fugó de su hogar, el viejo había permanecido inmutable, insensible, como siempre.

Al memorar a su madre, esbozó una leve sonrisa y profundizó un callado sentimiento de tristeza.

Dibujó con flexuosos trazos su andar sencillo y fútil por el mundo. Sin mayores sueños, sin metas, y por lo tanto sin triunfos, sin la huella de grandes y fugaces regocijos en el corazón. Porque el hombre que vive conforme con lo poco que posee, tiene el sentimiento adormilado. No así el que sobrevive gracias a la esperanza de un cambio trascendente que proporcione un nuevo bienestar, que es quien cata esas rápidas y profundas satisfacciones del alma.

Y su amor; su fatuo amor que huyó a las más altas cimas como invocando al candor de los nevados y a la bondad del cielo, vagaba en su recuerdo. Lo evocaba con inmenso fervor, hasta querer palpar su cuerpo de paloma, arrullar su alma límpida, perdida, volver con él a su tierra sin patria e iniciar una nueva vida. Despertaría a sus padres para desayunar con ricos mazapanes, recuperaría la parcela malgastada por la pereza. Y pediría al sol que vuelva a iluminar, al granizo que baje con las bendiciones del cielo, a las pequeñas y cristalinas fuentes que renueven su acrisolado cantar, al suelo que lo engendró pálido y humilde, que reverdezca los prados tímidos. ¡El entregaría todo su ser!

Y llegó a una extraña tierra. Como en el fondo de un mundo oscuro y prolijo, descubrió la tierra pingüe. Buscaba en ella, por primera vez con ilusión y esperanza, cierta beila e indescriptible satisfacción. Como si su sensibilidad encontrara una abertura póstuma, y desde algún rincón de su memoria se remontara un recuerdo de cuando por impulso propio su elemento concupiscente afluyó exteriormente, acaso sufría una transformación interna y algún deseo de placer surgía. Y el placer en su clímax pedía, para saturarse, el fino ejercicio de la delicada labor de coger de entre el sudor el grano y cobijarlo bajo la tierra con bondadoso afán; de ver un sembrío madurar con los cantares del día, llenos de sol, de aguas puras y manos rudas. Y al fin, cuando la cosecha se ofreciera como premio al trabajo, de beber dichoso de los frutos enteramente suyos. Continuaba buscando y buscando, pero todo era tan recóndito. . .

Repentinamente en el camino parece despertar nuevamente, en tanto se ve participante de una dura batalla. Cruel batalla. La batalla de la vida, la batalla de su historia, la que él debió vencer, porque le era posible. Una noche que se acentuaba y un día que se defendía, con un cielo herido de relámpagos y estrellas que morían, lo envolvieron, combatiente él, con su cuerpo cargado de plomo, con su cuerpo quejumbroso y su corazón desfalleciente. Mas la energía que al hombre le acompaña mina cuando batalla con pérdidas de fe en sí mismo. Entonces la victoria ve remota y quiere huir. Las montañas se avergüenzan y deforman sus caras; las áni-

mas que en los nevados merodean se congelan; las hierbas se refugian bajo el suelo; las aves débiles se dejan devorar por las mayores; los yaravíes suben al cielo luego de alimentarse con la pena. El sol, que por esconderse tras las nubes permite huir al infeliz guerrero, luego, cuando éste está lejano, denuda el nuevo día en una esmerada depauperación de sombras. Estas en su lento derrotero a través del collado inmoto, se despiden con un insulso beso de las arenas de umbría y las selvas escondidas.

El frustró originado por el encuentro de la noche y el día, le hizo volver la mirada hacia "la senda que nunca volvería a pisar".

Vió cómo se formaba en aquel lugar la nada; todo el campo desolado luego de la lucha cesada; solo y listo para que rebrotara una nueva primavera, una nueva vida.

Y poco a poco, a medida que sus pasos lo alejaban y sus ojos se agigantaban, fue renunciando la naturaleza olvidada. Una chacra bastante próspera se posaba sobre la llanura como una alfombra que devuelve las pisadas —del esfuerzo, el subsistir en el camino del mundo; de los pasos, el trajín, la lucha, el caminar en la vida—. Una choza deshabitada se veía detrás de un prado risueño que gozaba con el vaivén del aire; y más alrededor, un viento farfullero se detenía ante un naciente trigal de argénteas manos. Pero sus pasos lo alejaban. . .

Un fétido olor y una penetrante humedad terminaron con su desvarío. Su cuerpo aún estaba trémulo. Impensadamente abrió los ojos y quiso volver a llorar; pero ya no pudo. Las lágrimas no le obedecían. No obstante su cara se veía sombría, avezada por la pena sentida.

La violencia disminuía; mas no acababa. El se dió cuenta con certeza de esto porque observó la arborescencia compungida aun estremecerse. Y aunque sordo, también oyó el estrépito turbante provocado por el clamor humano y el estruendo de las armas.

Se amorató completamente; recostó el rostro sobre su mano desfigurada, queriendo descansar. Permaneció con las enjutas piernas estiradas y abrazadas por el alto césped. Respiró fuertemente como recobrando el ánimo.

Al reparar en una desmedida sombra que amenazaba caer encima de él, se puso medroso y atento. Acaso se acercaba. . . Sí, se acercaba. Un grueso y espigado bulto informe caía sobre su cuerpo. ¿Una palmera moribunda? ¿La sombra de la muerte? Un ¡no! ahogado salpicó por cada uno de sus poros y perdió el conocimiento.

Los ojos entrecerrados le volvieron a deslindar lo sucedido. Suspiró pensando que había sufrido una alucinación. Se sentía mejor aún. Descansado ya, se hubiera incorporado; pero considerando más prudente permanecer tendido y yerto, no hizo el menor movimiento.

El rebullicio se apagaba progresivamente en sus oídos, para permitir el silencioso deslizamiento de su espíritu en una flagrante corriente de agua fontanar. Se vió después caminante de un fluctuoso sendero; sosegado, impasible, desudado. A paso fácil y confiado iba, sin saber adónde...

Y ya no alcanzó a sentir las manos verdes que a mansalva impulsaban su mutilado cuerpo a la oscura carrocería de un camión blindado. •

CRONICA DE LAS LAMENTACIONES  
O JIMMY ENTRE DOS AGUAS

Jaime Zárate

Jimmy, el más tranquilo de los mortales  
decía  
que las cosas se ven del color que parecen  
levantando la furia de los dioses  
bajo el cuerpo de sus huesos  
ay, cómo esperar la primera oportunidad  
encontrar el acertijo perfecto  
la vida tiene más de mil años:  
y más ay,  
aquellas muchachas que posaron sus ojos sobre ti  
hoy te alimentan de recuerdos pequeña máquina  
y sus cabellos negros se mecen con el viento  
y tu amor sale como lagartija al sol.  
Es inútil desatar la furia y los caballos  
son ideales para esos trajines de los mercaderes  
quiero me alquiles  
las horas de tu cuerpo y te brindes  
desnuda como más bella mujer que ha habitado  
este planeta miserable escupo en su memoria  
y me ahogo en sus letrinas públicas.  
Cada mañana Jimmy debes tomar el sólo afán del sol  
penetrando por tu cuerpo  
el dinero debe estirarse entre las tentaciones  
ser cauto en los negocios es la consigna  
pero ay, quién puede prestarme un solo sol y los negocios

la leche de mis hijos  
y la casa que se cae y la puta que parió  
aproveche el remate gangas tarjetas descuentos  
y todo sea usted un buen hombre y los dioses sonreirán  
alegres y fornicarán en su memoria.  
Ayer fue el pacto y yo el más elegante fauno  
supe arrojar la primera piedra y olvidarme  
el color y la forma del objeto  
la forma y el color el objeto  
color objeto forma  
¿alguien ha cambiado la situación?  
Lo escrito escrito está.  
Jimmy tiene siete meses en el vientre de su madre.

## CLASE DE HISTORIA NATURAL

Los primeros libros afirman  
que el hombre empezó a construir  
su casa sobre piedra  
simple argumento del fuego y abundante,  
fueron los regalos en la debida estación  
silencio de hojas sobre mar caliente.  
anduvo en las mejores ocasiones  
buscando ideal presa ante sus ojos  
y su aliento fue presa —también—  
así dicen los manuales prohibidos  
de deseos turbios como agua de pez muerto.  
Una noche hurgó la precisa forma de ser  
el rey del universo y sin saberlo grabó  
su huella con torpeza de principiante adulto  
no fue en vano forzar dos piernas  
que se abrieron por los siglos de los siglos.

## **SOBRE EL HONOR Y OTROS ASUNTOS**

**Tengo para ti el origen incansable  
la mejor ley  
aquella del código de honor  
de un caballero sin caballo  
prestando juramento a su dama  
a galope bajo la hierba verde  
sin neblina  
con la armadura dispuesta  
a no oxidarse.**

## RESEÑAS

BENEDETTI, Mario. *Primavera con una esquina rota*. México, Editorial Nueva Imagen, 1982; 240 pp.

La década del 70 en el Uruguay, es la década del exilio. En 1973 José María Bordaberry y el Comando Conjunto imponen la dictadura en el país —hasta ese entonces— caracterizado por su democracia. La dictadura, a su vez, trae sus propias consecuencias: torturas, asesinatos, exilios y estas consecuencias crean una nueva temática, crean nuevos motivos por los cuales y sobre los cuales se debe escribir.

Benedetti —un exiliado militante de izquierda— conoce esta temática producto de la dictadura. Su conocimiento se plasma, entre otros ejemplos, en textos poéticos que aparecen en *Poemas de Otros*, *La Casa y el Ladrillo*, *Cotidianas* y en el texto teatral *Pedro y el Capitán* que se refiere a la tortura.

*Primavera con una esquina rota* —el libro que ahora nos ocupa— significa la conjunción de dos elementos: por un lado, es el tratamiento de los temas producto de la dictadura en forma de novela; y por otro, es la evolución de la narrativa de Benedetti, donde ahora nos proporciona un mensaje ideológico combinado con elementos de ironía, humor y ternura (en este sentido las páginas donde el narrador personaje es Beatriz son magistrales).

*Primavera con una esquina rota* es una novela compuesta por pequeños capítulos, que están titulados y en los que se señala de antemano quien es el narrador (casi siempre narrador—personaje). Es decir, que la novela es contada por varios narradores que aparecen de manera casi constante, en diferentes momentos del relato. Sabemos nosotros que en los capítulos de una novela, existen signos que permiten su interrelación. Sin embargo, en *Primavera*. . . estos signos aparecen no muy cercanos, no muy estrechos; son signos poco ligados que producen determinado distanciamiento entre los capítulos, entre los narradores—personajes. Quizás los signos aparecen más vinculados en los capítulos referentes a Graciela y Rolando. Pero curiosamente, estos dos personajes establecen una relación amorosa y, además, la voz enunciativa, para sus respectivos capítulos, es un narrador propiamente dicho y no un narrador—personaje como sucede en los otros capítulos.

Esta composición que existe en *Primavera*. . ., este distanciamiento entre sus partes no es un mero juego formal sino que responde a una relación con el universo representado. El universo representado es el exilio con sus consecuencias específicas. Los personajes, que en un tiempo "anterior" estuvieron juntos, "ahora", debido a la circunstancia del exilio se separan, se alejan, sus vidas corren rumbos distintos. Las relaciones padre—hijo, marido—mujer, y entre amigos se mantienen pero en la distancia. De igual manera —como ya hemos explicado— se relacionan los capítulos de

*Primavera*. . . Por consiguiente, se establece una clara correspondencia entre la composición de la novela y el universo representado.

Nos hemos deslizado a un punto fundamental: la temática del exilio. En *Primavera*. . . el problema del exilio está vinculado a la historia de un hombre, a la historia de un pueblo. La historia implica un fluir, un cambio en las personas, en las cosas, en las sociedades. Este cambio es —llamémosle de alguna manera— natural. Pero el exilio, tal como aparece en la novela, significa la ruptura de esa evolución natural, de la historia: la separación de la familia, de los amigos, del pueblo: "cuando revientan a un militante (. . .) y empujan a su familia a un exilio involuntario, desgarran el tiempo, trastruecan la historia para esa rama, para ese mínimo clan". Este clan, esta familia no es más que un símbolo de todo un pueblo que ha sufrido una ruptura en su historia.

José Castro Urioste.

OTERO SILVA, Miguel. *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad*. 5ta. Ed., La Habana, Casa, 1982; 344 pp. (La Honda Casa de las Américas).

Miguel Otero Silva nació en Barcelona (Anzoátegui, Venezuela) en 1908. Un periódico de La Habana "La Palabra", publica sus primeros poemas en 1920. Da a conocer su primera novela *Fiebre* (1939). Aborda el periodismo fundando el semanario político-satírico *El Morrocoy Azul* (1941), y el diario "El Nacional" (1943). Luego publica *Casas Muertas* (1955), *Oficina No. 1* (1960), *La Muerte de Honorio* (1968), *Cuando quiero llorar no lloro* (1970). Estrena su pieza teatral *Romeo y Julieta* en 1975, que se incluye en su *Obra Humorística Completa* (1976). Seguidamente aparece *Prosa Completa* (1976), *Obra Poética* (1976), y su última novela *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (que alcanzó tres ediciones: 1979, 1980 y 1982), obra que hoy nos ocupa.

*Lope de Aguirre*. . . se divide en tres partes: Lope de Aguirre el soldado, el traidor y el peregrino. El tiempo referencial es el siglo XVI. Una parte del primer capítulo se sitúa en un espacio y en un ambiente de la Villa de Oñate (España), y el resto de la obra es desarrollada en el Perú, y en gran parte de la Amazonia (tanto del Perú como de Brasil) y la Isla Margarita (Venezuela).

No nos cae de sorpresa la compleja y rigurosa estructuración de la obra, de los aconteceres y las secuencias narrativas, el manejo de las técnicas de la enunciación narrativa (monólogos interiores, diálogos dramáticos y eróticos en primera persona, descripciones objetivas). Ya en *Casas Muertas* podemos notar un narrador que trabaja en los niveles del lenguaje, acontecer, punto de vista y en el nivel ideológico. Y sobre todo en *Cuando quiero llorar no lloro*, Otero Silva nos muestra una vez más su técnica de trabajo, y el oficio serio y comprometido del escritor; y corroborará lo que la crítica ya había señalado, que sus obras están teñidas de periodismo.

El periodismo es una de las claves para abordar y entender la obra de Otero Silva. No hace mucho declaraba que tanto *Casas Muertas*, *Oficina No. 1*, *La Muerte de Honorio* (se olvidó de *Cuando quiero llorar no lloro*) eran "... En efecto, (...) reportajes y no es culpa mía si alguna gente se empeña en leerlos como novelas" (v. Ciro Bianchi Ross. "Otero Silva: 'No tengo imaginación'. En *Cuba Internacional*. La Habana, Año XV, Octubre 1983, No. 167; pp. 24-29). *Lope de Aguirre* se origina a partir del reportaje periodístico: "Como periodista me documenté sobre la época y los personajes, como periodista me formé una idea del ambiente, lo que me obligó a grandes recorridos. Me fui a España, allí no se sabía acerca de la infancia y la juventud de Lope de Aguirre (...). Después viajé por Brasil, el Amazonas, la isla Margarita a fin de reencontrar sus pasos, seguir sus huellas" (v. Ciro Bianchi Ross. Op. cit.).

Es a partir del reportaje que Otero Silva empieza a sistematizar y configurar *Lope de Aguirre*, pero no se queda ahí, ya que hecha mano de la poesía, crónicas, cartas, teatro; es decir, una serie de géneros confluyen y se armonizan para que la obra cumpla la intención estructural que el autor material se esfuerza por darle. La estructura es rebelde y busca la libertad (palabra caída en desuso de tanto mencionarla vanamente), como el personaje principal de la novela. Marcel Proust ha enseñado el camino de la novela moderna, Otero Silva recepciona las enseñanzas, no sólo de Proust, y las hace suyas, y las transforma y enriquece, y las hace funcionales y útiles para nuestras literaturas, para nuestras culturas latinoamericanas.

Como es una novela cuyo referente se sitúa en el siglo XVI (espacial y temporal), el autor material se ve en la obligación de trabajar, y tener cuidado, en el nivel del lenguaje. Se levanta un lenguaje que no es del siglo XVI, pero sí tiene anacronismos. Anacronismos necesarios en todo caso, que crean ese ambiente y dan la sensación que son hombres de ese siglo que hablan y piensan, y más todavía, tienen las costumbres de tiempos pasados (el destierro, fidelidad al rey, devoción ciega y exagerada a la religión, reparto del botín, compra de esclavos, etc.). El lenguaje poético se presenta a través de toda la obra, y hasta notamos dos poemas colocados con mucha intención y gran exactitud: una especie de oda al Amazonas o Marañón y una elegía a Lope de Aguirre en el final de la novela.

El lector se encontrará en esta obra, con una visión distinta, opuesta frontalmente a la imagen presentada a través de los siglos por la perspectiva de la cultura dominante, de ese Lope de Aguirre el "traidor y sanguinario". Ahora se nos presenta un Lope de Aguirre desde el punto de vista de la cultura dominada, desde la visión de los vencidos, un Lope de Aguirre rebelde por las atrocidades del colonialismo y el sistema monárquico español; es decir se instaura como un príncipe de la libertad (príncipe por ser el primero en rebelarse en América Latina).

Se nos ofrece una doble propuesta en esta novela: la primera es la de tener una visión distinta, una imagen americana si se quiere, de la figura de Lope de Aguirre. Y la segunda, es la desmitificación de la leyenda de "El Dorado", de "Las Amazonas", leyendas que obedecían a un afán colonialista en América.

Creemos que *Lope de Aguirre*... es una obra de madurez, no sólo porque se haya planificado rigurosamente en todos los niveles, sino porque nos damos cuenta que tanto desde *Fiebre* (1939), hasta *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), Otero Silva

se preocupa y se compromete con los problemas reales de nuestra América: dictaduras de terror ( *Fiebre* ), oligarquías, gamonalismos, guerras civiles y analfabetismo ( *Casas Muertas* ), la explotación del imperialismo ( *Oficina No. 1* ), el despotismo de los gobiernos, y sus mecanismos de terror ( *La Muerte de Honorio* ), la idiosincracia y la realidad política y social de Venezuela ( *Cuando quiero llorar no lloro* ).

Todos esos problemas latentes y palpables de nuestra realidad latinoamericana busca explicarnos Otero Silva en *Lope de Aguirre*; de decirnos el por qué estamos como estamos; es decir, que hay afán y urgencia de ir a los orígenes, al punto de donde se originó todo lo que nos narró en sus anteriores novelas. Y así se explica las propuestas nuevas a las que nos invita la lectura de *Lope de Aguirre*. . . y a eso obedece el término "madurez", que otorgamos a esta novela.

Con esta obra Otero Silva se hace portador de un proceso histórico social, que se forja constantemente en este siglo decisivo para América Latina.

Armando Ayarza Uyaco.

PIMENTEL, Jorge. *Palomino. Poemas*. Lima, Carta Socialista, 1983, pp. s/n. Incluye doce fotos de Carlos Dominguez.

Jorge Pimentel, uno de los principales militantes del movimiento Hora Zero, tras diez años de silencio nos entrega un nuevo poemario: *Palomino*, un tanto diferente a sus dos libros anteriores, pero siempre dentro de la misma línea ideológica.

En el texto podemos notar diferentes secuencias. La primera nos presenta un extenso poema de versos largos dividido en cinco partes. Luego viene lo que sería el cuerpo del libro compuesto por cuarenta y un poemas —o por un poema dividido en cuarenta y un partes— de versos cortos. Después se encuentra la tercera secuencia, llamada Falso Equilibrio, de versos muy breves —casi una palabra por línea— que representa gráficamente una sensación de equilibrio; y la última vendría a ser Confesión Aparte, texto en prosa a manera de manifiesto.

Al principio del libro Pimentel señala lo siguiente: "Dos palabras me resumen todo: tengo miedo y hay que luchar. Lo demás es Palomino" ¿Qué es Palomino, entonces? Palomino se nos presenta como la confesión de un poeta que trata de sobrevivir en una sociedad que lo margina pues no le permite desarrollarse a partir de su oficio. "Me estoy muriendo cuando no le soy imprescindible a nadie / a nada. Ya estoy cansado compañeros de oír conversaciones / de conseguir un empleo. . .". Es el hombre y poeta, el que lucha por comer, por beber, por sobrevivir. Y cuando no se puede, cuando no hay tampoco como alimentar a los que dependen de uno el poeta— hombre siente que los deshumanizan, se siente impotente, castrado de esfuerzos, "Me estoy muriendo, mordí el anzuelo, caí en las trampas. . .".

Pimentel escribe así a partir de su situación de desempleado, de agredido por los militares y burgueses. Pimentel *poetiza* a partir de esta situación incómoda y dolorosa.

sa. Quizá se realice como poeta a partir de su frustración como individuo en busca de empleo. Sin embargo es imposible separar al poeta del hombre y Pimentel es, entonces, triunfador y derrotado, abismo y cima de la misma curva.

Pimentel presenta a la poesía como causante de su frustración. "Esta poesía / que me condena. . . / Este poema / que no resuelve / mi vida / que me la complica. / Este poema / que me separa / más / aún más / de mis hijos. / Este poema / que no te dará nada. . .". Pero también la presenta como posible conductora hacia una redención. "Debemos creer en nuestras propias posibilidades de subversión, debemos creer en nosotros mismos como seres hechos de poesía y contruidos por poesía para escribir poesía. . .".

La poesía es entonces bicéfala: presenta dos lados contradictorios y antitéticos. La poesía puede ser la causa del sufrimiento del poeta—hombre—individuo, del poeta como sujeto aislado, del poeta padre de familia. Pero también será el instrumento de lucha para el desarrollo de nuestra propia vitalidad. "El hombre construye armas para terminar la vida. El poeta escribe para eternizarla, para hacerla valedera. . .".

El hombre es contrario al poeta, pero el poeta también es hombre; entonces en un mismo ser, en una misma unidad se da esta contradicción. Contradicción análoga a la que se da en la poesía: la poesía como causa de los problemas de un hombre y como instrumento de lucha de los hombres. Y he aquí la identificación entre el poeta y la poesía, en su propia contradicción. Pimentel se contradice y es válida su contradicción puesto que es hombre. Pero además como poeta tiene que decidirse y Pimentel opta por la poesía a pesar de todo y ante todo.

*Palomino* es el testimonio de un poeta en busca de sustento, el testimonio de la angustia de sentirse responsable e impotente, de haber luchado tanto para no tener nada. "Y donde ir a los treinta años / qué hacer con estos diez años de oficio de poeta, dónde depositarlos, / bajo qué puertas para no molestar a nadie. . .". Logra Pimentel transmitirnos su estado de decepción y pesimismo frente a esta sociedad indiferente, pero también su esperanza, su fe en la poesía. "Déjenme ser poeta, aunque sea esto que arde / y que gotea cera, me pertenece. . .".

Rocío Silva Santisteban.

MARTIN MENDO. *Vida y Pasión de la Tortuga*. Lima, Ediciones Odissea, 1982; 41 pp.

Como su gente, el desarrollo de la cultura popular en nuestro país es sumamente pródigo. En contraposición con nuestro escaso conocimiento de ella —explicable en la medida que una "cultura oficial", generalmente elitista y asfixiante, de clase, la rechaza y margina, en tanto aquella la cuestiona y no se allega a sus cafés o cenáculos— está allí, permanentemente vigorosa, recorriendo nuestras ciudades, sus fábricas y gentes, como una voz que viene "a hablarnos cara a cara" de lo bello y lo duro de la vida y a sembrar la esperanza, expresando así, sus más íntimas aspiraciones y proyectos frente a un orden de cosas asaz injusto.

En poesía, frente a una expresión exuberante, a veces indigesta y otras meramente 'petardista' —pensamos en aquellos que hoy, grandilocuentes, se irrogan un "revolucionarismo" falaz, destilando una verborrea y un radicalismo chatos, dizque en nombre de "los desposeídos" y la "justicia social" en nuestro país, y que no son otra cosa que el producto exasperado de una clase burguesa caduca y en descomposición— insurge otra miliciana, auténtica, popular, de aquellos que con sus propias manos recrean nuestro suelo en la forja de una patria nueva, de una patria justa, es decir, socialista. *Vida y Pasión de la Tortuga* de Martín Mendo, seudónimo de Manuel Martínez Mendoza (Cañete, 1946), libro con el que su autor obtuvo el primer lugar en el I Concurso de Poesía y Cuento "5 de Setiembre" organizado por el Sindicato de Trabajadores de la sede central del Ministerio de Educación SITME-SC y el Sindicato de Trabajadores del Instituto Nacional de Teleducación SITINTE, es sólo una muestra de ello.

Fresca y transparente, nos habla del proyecto histórico alternativo de nuestras clases trabajadoras, la transformación estructural, revolucionaria, de nuestra sociedad: "Un día nos dimos cuenta que el canto no basta / que el ansia no basta que el trabajo / no basta que todo es insuficiente de / flor a raíz (p. 22).

Con una llaneza y profundidad, no exenta de una fina y corrosiva ironía, el poeta, desde un evidente punto de vista de clase, cuestiona los 'sub-productos' que engendra este sistema, como el burocratismo parasitario: "La tortuga / hace tiempo tiene una flojera bárbara / una flojera calva / bigotuda", que es el sistema mismo, y a la que "Quien sabe sea necesario darle una aspirina / o ponerla de cabeza / con las patas arriba"; la alienación y enajenación del individuo: "Inmisericorde. Sin pausa. / Voltea edades. Cambia gente" (TEMPORIS NOSTRI), donde relevantemente el uso continuado del punto seguido, refuerza y enfatiza el mensaje en el contenido; encontraremos también, producto de dicha alienación, cierta desazón y desesperanza: "Ayer como hoy trabajo y no sé si construyo / Alguna cosa habrá siquiera que antes no tuve ( . . . ) / sobre todo / en este mundo de apariencias / que también existe en la misma talla de dudas" (SIENTO EN EL FONDO QUE LA VIDA NO TRANSURRE).

Señalemos antes de continuar, que para nuestro análisis, partimos de un presupuesto básico fundamental: la poesía cuanto más sencilla y llana y profundamente connotativa a la vez (esto es, POESIA en el estricto sentido de la palabra), tanto mayor elaboración y dominio del lenguaje requiere. *Vida y . . .* es eso y algo más. Es un canto de lucha y propaganda de un pueblo que unifica al imperativo histórico de su tiempo. He ahí la constante que vertebra y estructura sólidamente al libro —por lo demás unívoco— y a la que va aparejada un buen manejo del verso libre y la presencia de sugestivas imágenes que nos dicen de la calidad y oficio del poeta.

Poesía que en algunos casos alcanza significativos logros como en ese UNA VOZ VINO A HABLARNOS CARA A CARA o, también, LAS EPICAS LLUVIAS DE SETIEMBRE, donde teniendo como referente inmediato las duras jornadas de lucha libradas por los trabajadores contra la dictadura militar, testimonio de manera totalizadora las luchas político-sindicales de los diferentes sectores laborales de nuestro país, en feliz encuentro y fusión con nuestro pueblo todo; aprovechan-

do de manera acertada sus consignas de protesta como un soplo de vida que pone de pie al poema y lo echa a andar: "La gente acostumbrada a mirar sólo algunas partes / se atrevió a lanzar los ojos sobre los sitios prohibidos: /

/ el Sutep luchando  
también está educando /"

El poeta instrumentaliza a cabalidad su poesía, cumpliendo su cometido: "la poesía debe contribuir a modificar la realidad", "porque hacer poesía es una forma de vivir el presente pensando en el futuro"(1). *Vida* y . . . podemos insertarla de manera natural dentro de la tradición poética revolucionaria latinoamericana, en la búsqueda constante de sus más íntimas raíces y que precisamente encuentra en ellas su hondura y vitalidad: "Sobre todo ahora que / dejamos de ser ramas secas / que sirven a fuegos ajenos" (ELLOS NUNCA, p. 19) y "hoy tenemos que apurar los días ( . . . ) / aquí se establecen los límites / entre los que a su palabra ardiente / sigue un modo de vivir comprometido / y los que tienen apenas una palabra / más liviana / que sus propios deseos inconclusos" (p. 33), o aquel UNA MANERA INTEGRAL DE DECIR BASTA: "Hemos negado las cadenas invisibles / con la misma rapidez de los poderosos / cuando disponen nuestras vidas de un plumazo ( . . . ) / Ha amanecido el día de las cuentas / y le debemos despojar a la ciudad su mugre histórica / como una forma muy nuestra de decir basta" (p. 35).

Poesía de innegables logros, percibimos en ella el aliento de un Cardenal o un Benedetti, a más de un entrañable lazo vallejiano que —en el poema REDENCION— es más bien imitativo, sin que por ello reste mérito al conjunto.

Poesía, en suma, con la que accedemos profundamente a lo cotidiano, lo duro y hermoso de la vida, y con la que habremos, seguramente, de apurar los días.

Carlos Marín

(1) Del prólogo de su libro "Paz de los sueños". En: VIENTOS DEL PUEBLO, antología de los premios de poesía y cuento del I Concurso Artístico Popular "Jornada 19 de Julio", organizado por el CIED. Lima, Ediciones CIED, 1983; 181 pp.

Novela fácil, evidente, "*Casi Gómez*" nos muestra una cara de la moneda ya vista por superiores cultores de la narrativa peruana, es el caso de Bryce, Ribeyro o Vargas Llosa. A pesar de las influencias obvias, Marcela Romero ha logrado hacer un relato ágil, ameno y, en algunos casos, gracioso. De igual modo podemos ver la afición de la escritora mas no su oficio.

El héroe es un antihéroe, personaje muy visto en los cuentos de Ribeyro: es el artista sin carácter, frustrado en un principio por un padre que no lo comprende y luego casado por éste con una mujer dominante y arribista. El dibujante es primero depositado por el padre en una oficina municipal y luego por la esposa en una compañía publicitaria, donde va a ser explotado y frustrado hasta llegar a la locura. El pobre héroe es totalmente inofensivo, lo vemos dejarse explotar a tal punto de no poder dibujar algo que no esté en relación con el producto; su tiempo libre y su vida privada son controlados por Eduardo Espléndido, su jefe, que ha creado una serie de mecanismos para que el genio de este hombre no trascienda a niveles culturales en los que el artista sería reconocido como tal, pues es evidente que no es un artista publicitario. Como dije, el artista es explotado en un grado máximo, lo cual, después de ocho horas de trabajo intenso y frustrante, no le permite dibujar en su casa, ya que está totalmente agotado.

Vimos como era vejado el dibujante, y vimos también mientras leíamos el texto que el narrador a medida que nos hablaba de *Casi Gómez* poco a poco lo iba elevando porque nos daba a conocer cualidades humanas inherentes a él. Sin embargo, este personaje, como todos los del texto, es conocido a través del narrador que nos lleva en todo momento, creando así personajes chatos; lo que origina que el lector esté siempre recibiendo información de las características de los personajes, y por lo cual el lector espera, y no se equivoca, las acciones que luego se realizan, disuadiéndolo así del factor sorpresa. En cambio, en el desenlace de la trama, somos sorprendidos por algo verdaderamente original: *Casi Gómez* encuentra en el bolsillo de su pijama un dibujo que no sabe cuándo hizo ni qué significa, mas al otro día se entera de la muerte de E.E., y al ver la foto del periódico se da cuenta que es igual al dibujo que él había encontrado, es decir que E.E. espléndido muere por acción de un lápiz que al caer se le atraviesa.

Existen dos figuras literarias que aparecen constantemente en el desarrollo de la novela; una, son los epítetos fijos para designar a los personajes; otra es la prosopopeya. La primera es excesivamente utilizada, lo que diluye en muchos casos el carácter de refuerzo que tiene este recurso. En cambio, la prosopopeya está siendo bien utilizada para crear nuevos personajes, que en este caso son "fantasmas" de los artistas existentes, es decir, el dibujante y el poeta, este último amigo del primero y amante de la esposa de E.E., Frivolita.

El tiempo en *Casi Gómez* está dado linealmente. No existen quiebras temporales y por lo tanto, tampoco articulación de los mismos. Su estructura es totalmente lineal, las acciones, como la información, se suceden una tras otra y se va conformando la novela. En este sentido no hay ninguna innovación. Sin embargo, a partir de la página 149 encontramos una ruptura en esta linealidad. Pero ésta no

es de tiempo. Es, en todo caso, un "paréntesis" del cual se sujeta el narrador para enumerar acciones y apurar el desenlace de la trama. Este "paréntesis" es de diez páginas y cada una es un monólogo interior de cada personaje. Todas las páginas comienzan del mismo modo, a pesar que cada una es un monólogo interior de distinta persona. Para el lector este "paréntesis" resulta gratuito y es, una vez más, sobrecargado de información. Sin embargo el uso que da Marcela Romero a esta transformación del narrador en actor es positivamente utilizada en el desarrollo del curso que, sin excesos, resulta muy funcional. Pues el narrador no siempre es narrador y pasa a formar parte del universo de las acciones.

La psicología de los personajes llega a ser en algunos casos burda, pues en la caracterización el narrador se excede en información y no da pie a que el lector la descubra por la suma de las acciones. Como hemos podido ver, esta novela no requiere mayor esfuerzo del lector para descubrir su significación de base, haciéndola así ligera.

La sátira es constante en la novela, sólo que es muy evidente por el exceso de información. Marcela Romero nos presenta una realidad en la que un artista en concreto, Casi Gómez, como los artistas en general, es objeto de burla e incompreensión. También, y como contraste a esta realidad, está la vida frívola representada por la burguesía. El narrador se sujeta de la frivolidad y de la sub-cultura del empresario para lanzar su crítica. Al hacer esto crea dos programas narrativos paralelos: uno que realza al artista y ridiculiza al resto, y el otro, la realidad planteada por la historia en la que los artistas son ridiculizados por la sub-cultura de los empresarios, es decir, por la burguesía.

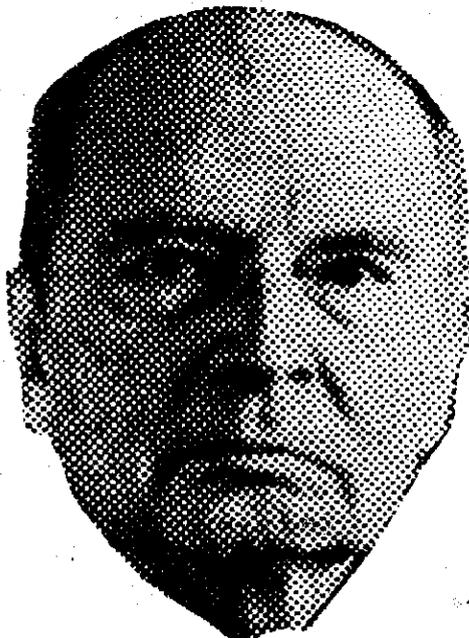
Como hemos podido ver, esta novela no aporta nada verdaderamente nuevo, existen cabos sueltos, sí, mas nada que proyecte una nueva perspectiva y/o recreación. Por eso, y por la evidente afición de la escritora sería muy arriesgado pretender situar su obra dentro del panorama de las letras peruanas, como algo serio y de importancia, menos aún situarla en las letras hispanoamericanas.

Pablo Lostanau

Rocío Silva Santisteban M. Lima, 1963. Estudia Literatura en la UNMSM y Derecho en la Universidad de Lima. Ganó el primer premio del concurso Poetisa Joven del Perú y el tercer premio en el concurso de poesía de la Municipalidad de Lima.

Pablo Lostanau. Chilca, 1961. Estudia Literatura en San Marcos. Ha publicado en Calandria.

Carlos Marín. Lima, 1960. Estudia Literatura en la UNMSM.



# BASADRE HISTORIA DE LA REPÚBLICA DEL PERÚ

COMPLETA,  
CORREGIDA,  
AMPLIADA.

CON ÍNDICES  
DE PERSONAS  
Y DE LUGARES

TIRAJE  
LIMITADO

10 TOMOS

ENCUADERNACIÓN  
DE LUJO

VII EDICIÓN

1822-1933

Av. del Ejército 749 - Miraflores - Teléfono 416881 - Lima, 18 - Perú



## LLUVIA EDITORES

### *Serie Fábula*

- Cuentos chinos del viento breve/ *José M. Iztueta*
- Montacerdos/ *Cronwell Jara Jiménez*
- Sahumerio/ *Luis Fernando Vidal*
- La marea del tiempo/ *C.E. Zavaleta*
- Cuentos de tierra y eucaliptos/ *Walter Ventosilla*
- Cuentos del tío Lino/ *Andrés Zevallos*. Segunda edición

### *Cuentos Completos*

- El Cristo Villenas, volumen 1 / *C.E. Zavaleta*
- Los Ingar, volumen II / *C.E. Zavaleta*
- Muchas caras del amor/ *C.E. Zavaleta*

### *Poesía*

- Manuscrito del viento/ *Pedro Escribano*. Segunda edición

### *Teatro*

- Digo que norte sur corre la tierra/ *Sergio Arrau*

### *Otros*

- La cultura nacional; Problema y posibilidad/ *Antonio Cornejo*
- Antología de la literatura infantil cajamarquina/ *Luzmán Salas*
- Torres de San Borja o el ocaso de la urbanística/ *Wiley Ludeña*

Lluvia Editores  
Jirón Huanta 601-14  
Lima 1 — Perú  
Teléfono: 286781

Lima / número 1 / 1984

**Director** : José Castro Urioste  
**Consejo** : Sabel Guerra, Manuela Fernández,  
Rocío Silva Santisteban, Carlos Marín,  
Armando Ayarza.

Edición a cargo de Esteban Quiroz Cisneros

**Carátula** : Carlos Marín y Renato Lombardi.  
**Diagramación** : Javier Sánchez  
**Impresión** : Talleres Gráficos del Centro de  
Proyección Cristiana.

**Correspondencia** : Av. Arequipa 4334 Oficina 803  
Lima, 18

Agradecemos la colaboración desinteresada de Fernando Silva Santisteban  
y Alberto Sánchez.