

## INDICE

- 1 Carlos E. Zavaleta, novelista / *Manuel J. Baquerizo*
- 11 Una novela injustamente olvidada: *El conspirador/Isabelle Tauzin Castellanos*
- 14 La prosa de Vallejo en *El Tungsteno* y otras narraciones / *Carlos E. Zavaleta*
- 19 Travesía de extramuros y los problemas de su edición / *Luis Vargas Durand*
- 24 Cien años de cine en el Perú / *Ricardo Bedoya*
- 32 Zoelia y Gronelio (dos almas gemelas) / *María Teresa Zúñiga*
- 44 Compañera (cuento) / *José Oregón Morales*
- 45 Laboriosidad y ociosidad en dos relatos andinos / *Néstor Godofredo Taipe y Rita Amparo Orrego*
- 50 El mundo de los niños de papel / *Abel Montes de Oca Pucllas*
- 53 Sin salida (cuento) / *Carlos Rengifo*  
Tres historias de Cárdich / *Juan Alberto Osorio*
- 54 Testimonio de la generación del cincuenta / *Esperanza Ruiz*
- 57 Entrevista a Jorge Miranda de Expresión / *Fabiola Bernardo*
- 59 Noticia de los autores
- 60 El teatro en Huancayo
- 61 Publicaciones recibidas / *Fabiola Bernardo*
- 62 Va cantando (poema) / *Wenceslao Hinostroza*
- 64 Centenario de Wenceslao Hinostroza / *M. J. B.*

## Retazos de papel

### Revista de artes y letras

Huancayo, febrero, 1998, Nro. 2

#### Editor

Abel Montes de Oca Pucllas

#### Director Honorario

Manuel J. Baquerizo

#### Colaboradores

Ricardo Soto

Ivonne Montes de Oca

Elias Lozano

Fabiola Bernardo

Colaboración especial de Industria  
Gráfica García en la composición fotográfica

Publicación editada por el Centro Cultural  
"José María Arguedas"

#### Correspondencia

Moquegua 268, Huancayo

Teléf. 211299 - Fax: 216192

CCJMA Hyo.correo.dnet.comp.pe.

(Viene de la pág.1)

temas antes vedados, como la sexualidad; y, finalmente, mostró la ciudad y la aldea, en contrapunto vivo y dinámico. Para esto, debió adoptar una estrategia narrativa diferente a la de los autores indigenistas, quienes tenían hasta entonces la hegemonía literaria, siendo Zavaleta el escritor que más contribuyó a la modernización del relato en el país. A él se debe la adopción de los procedimientos y técnicas de la novela del siglo XX y la inserción de la novela peruana en las corrientes de la literatura contemporánea. Los autores posteriores no han hecho otra cosa que aprovechar estos hallazgos y experimentos, sus propuestas teóricas y su divulgación de los escritores de avanzada. Mario Vargas Llosa -quien fue uno de los primeros beneficiarios de sus innovaciones en el campo de la ficción- lo reconoce hidalgamente: "A él le debo, sin duda -declara en *El pez en el agua* haber descubierto por esa época al autor de la saga de Yocnapatawpha Country, el que desde la primera novela que leí de él -*Las palmeras salvajes*, en la traducción de Borges- me produjo un deslumbramiento que aún no ha cesado"<sup>2</sup>. Alfredo Bryce Echenique admite, en igual forma, su deuda con Zavaleta por la lectura de Hemingway. Zavaleta fue, en efecto, el introductor de William Faulkner (y, también, de Joyce, Lawrence y Huxley), así como de los novísimos enfoques de la realidad, y de las diversas formas de composición novelesca. *El cínico*<sup>3</sup> fue su primer intento de apartarse de la literatura tradicional. La novedad del libro radica en el hecho de hacer girar todo el relato en torno a un individuo -un joven estudiante universitario de provincia- y en la manera de contar su peripecia existencial -sus amoríos, sus rechazos de los convencionalismos, sus perversidades y su crisis de identidad-, desde el punto de vista del mismo protagonista. El centro de la novela pasa a ser de pronto el individuo, en vez de los entes colectivos y gregarios del campo que hasta entonces prevalecían en el relato. *El cínico* introduce -además de la primera persona gramatical y el monólogo interior- elementos heterodoxos, como el contrapunto temporal y espacial, la interpolación de pasajes dramáticos, ensayísticos y reflexivos y una prosa enmarañada y barroca.

En *Los Ingar*<sup>4</sup> emplea los métodos y estilos de configuración novelesca -el clima de violencia, la fuerza instintiva, los arrebatos líricos y psicológicos

y la atmósfera densa y dramática- que Faulkner había puesto de moda al abordar el mundo rural del sur de EE.UU. El relato ofrece la visión trágica de un pueblo (que más parece un espacio maldito) y del feroz enfrentamiento de una familia con las autoridades locales. Allí se dan, con furia salvaje, los prejuicios raciales más inauditos y el odio incontenible entre parientes. Una peculiaridad de la novela es que está narrada por un niño, ante cuya mirada de asombro y espanto vemos desfilar los acontecimientos. El niño lo observa todo y se imagina ser testigo de una hazaña portentosa y sobrehumana, que pareciera estar gobernada por un hado terrible o por una fuerza desconocida, ciega y fatal. La historia en sí es muy breve, pero el libro se alarga y alcanza una gran densidad merced a los soliloquios y reflexiones del protagonista y a la atmósfera cargada de presagios, delirios y ensueños. Con estos elementos, la novela nos ofrece una visión alucinada del villorio, al igual que el mundo de pesadilla de *Luz de agosto*, en la cual se inspira obviamente. Tiene la estructura de un drama y el tono épico y lírico de las epopeyas modernas.

## II

En los mismos años del '50 en que apareció *Los Ingar*, Zavaleta trataba de escribir una novela que, a la manera de *Todas las sangres* -publicada tiempo después (1964)-, pudiera dar una imagen integral de la sociedad peruana. Incluso pensó en el título que debería llevar ("Historia de mi sangre" o algo así). Parte de ese ambicioso proyecto fue *Los aprendices*<sup>5</sup>, novela anunciada en 1965 y terminada de escribir en la década del '70 -cuando ya habían aparecido la obra citada de Arguedas y *Conversación en la Catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa, quienes perseguían, a todas luces, el mismo objetivo que Zavaleta se había propuesto realizar en sus años juveniles. Si la hubiera publicado antes, *Los aprendices* sería el punto de referencia obligado para explicar toda la novelística posterior (incluyendo la de Vargas Llosa).

*Los aprendices* no tiene una historia única ni una estructura lineal. A primera vista, el nudo del relato podrían ser los amores de Edgardo con Matilde y Luisa, pero verlo así tendría el inconveniente de reducir la obra a un mero romance triangular, que no lo es. La novela pretende algo más: es una imagen arquitectónica y global de la sociedad. Más allá de la anécdota trivial está el vasto y complejo drama del país que un grupo de jóvenes descubre al llegar a la Universidad de San Marcos. Una



C.E. Zavaleta, en Cambridge, Inglaterra 1988

característica que siempre estará presente en los cuentos y novelas del autor es que el conocimiento de la realidad -que implica el despertar del sexo, la opción vocacional, el aprendizaje político y la interrelación con los demás- coincide generalmente con la crisis de la adolescencia y el pasaje a la vida adulta.

La novela se abre *in medias res*, con el accidente de Matilde, en el viaje que ésta realiza con Luisa y su amante a la sierra, para ayudar a los parientes de Edgardo que están en desgracia política. A partir de ese episodio motivador y fortuito se desata la marea de acontecimientos y situaciones, cuyos escenarios serán la sierra (con su atraso, primitivismo y eternos conflictos sociales; el abuso de los hacendados y autoridades locales, las revueltas de indios, las peleas entre familias y los desplazamientos súbitos de los grupos de poder) y la ciudad metropolitana (cuyo foco central de efervescencia es la Universidad de San Marcos, donde se debaten los problemas del país, se agitan las ideas nuevas y se promueven las huelgas, bajo la amenaza permanente y ominosa de la dictadura). La Universidad -como el Colegio militar Leoncio Prado, en *La ciudad y los perros*- es el microcosmos donde confluyen todos los problemas del país. La narración se efectúa alternativamente desde los puntos de vista de Edgardo y Matilde, a través de recuerdos, evocaciones y vueltas al pasado, utilizando recursos y procedimientos de la cinematografía (como el *flash-back*) -mediante los cuales ilumina zonas profundas del alma de los personajes. De tal modo que la novela es un permanente ir y venir de la Capital (Lima) a la aldea (Sihuas) y de la aldea a la Capital, de la sierra a la costa y de la costa a la sierra, en un incesante flujo de pretérito y actualidad (en función de las oscilaciones de la conciencia de los personajes).

A diferencia de la novela tradicional que ofrece una visión lineal y ordenada de las cosas, proyectada generalmente por un narrador omnisciente, seguro e infalible, *Los aprendices* nos enfrenta a una serie de hechos (reales e imaginarios), filtrados por los humores, los sueños, las dudas y las pasiones de los sujetos protagónicos. En este sentido, la novela se asemeja a un torbellino de imágenes y sensaciones, refractadas por la emotividad de los actores, teñidas de nostalgia, de ira o de regodeo placentero, según el estado psicológico de los mismos. No hay un narrador privilegiado y

omnipresente que refiera o describa los hechos; son los mismos personajes quienes hablan y exteriorizan sus impresiones, generalmente en primera y segunda persona gramatical; o bien, haciendo uso intensivo del estilo indirecto libre, cuando el relato viene en tercera persona. En este caso, el narrador se limita a fungir de introductor: *vio, oyó, sintió, pensó, se imaginó, supo, etc.*

Como es de suponer, cada actor tiene un papel singular y diferente. El personaje central es un estudiante pequeño-burgués que se interesa por la realidad del país (e, inclusive, por la política), sin asumir nunca una posición activa y militante; más bien, siente desprecio y disgusto por las menudas y prosaicas ocupaciones de la vida partidaria. Edgardo es en el fondo un intelectual escéptico, un individualista incorregible, que padece de la fiebre amoratoria y sensual. Su mayor pasión son las mujeres. Lo que le une a Matilde es una atracción física y a Lucha una veneración sentimental algo chirle. Lo positivo del personaje es su espíritu solidario, su generosidad y su disposición para sacrificarse por los demás. En todo caso, Edgardo quiere ser un honesto testigo de la historia del país, para dar cuenta de ella más adelante. Su manía es estar recordando y evocando siempre su infancia y su pasado en la aldea natal, "esa gran metrópoli", como él mismo la nombra con sarcasmo. A manera de un Jano, vive en el presente y en el pretérito, goza de la ciudad moderna y cosmopolita, sin olvidar del todo el mundo familiar de su infancia provinciana. Físicamente radica en la Capital, pero anímicamente lo gana la aldea.

La figura más impresionante de la novela es Matilde. Ella es una mujer joven, esbelta y hermosa: el arquetipo de la hembra dominante, sensible, impúdica y atrevida. De origen social popular, siente espontánea pasión por los problemas sociales; una pasión, a veces, ciega e irracional. Imbuída de vagos ideales libertarios y de transformación social, participa fervorosamente en todas las luchas políticas. Se enardece en las manifestaciones, en las huelgas y en las acciones de masas. En un mitin llega a excitarse hasta el delirio, entregándose poco después, como en una apoteosis, a Edgardo, a quien conociera pocas horas antes. Durante la huelga estudiantil y la ocupación del local universitario, se las arregla para holgar a su gusto con el amante. A lo largo de todos sus cuentos y novelas, Zavaleta mostrará esta singular habilidad para trazar vigorosos retratos femeninos y auscultar la psicología de sus

personajes, haciéndolos verdaderamente memorables. Matilde es, en este sentido, una de las creaciones más deslumbrantes de su inmensa galería de mujeres.

Entre los personajes secundarios, figura Benites, estudiante resentido y fanático, que se consagra en alma y cuerpo al Partido y que no deja de sacarle ventajas personales a su cargo de dirigente estudiantil. En otro plano, aparece Velásquez, el prototipo del luchador campesino, puro y noble, "que no entiende de doctrinas o libros sino de verdades" (p. 128).

*Los aprendices* es, en cierto modo, un retrato de la generación estudiantil del '50 - enmarcado inevitablemente por los avatares sociales y políticos de la época-, como lo son también *Una piel de serpiente* (1964) de Luis Loayza, *Los geniecillos dominicales* (1965) de Julio Ramón Ribeyro y *Conversación en la Catedral* (1969) de Vargas Llosa, novelas en las que figuran otros personajes que encarnan ideales y actitudes del momento. El lazo histórico que une a estas novelas es la dictadura de Odría (1948-1955), reseñada también por Gustavo Valcárcel en *La prisión* (1951). La novela muestra que la historia del país no es más que una sucesión de temporadas breves de gobierno democrático y prolongados regímenes dictatoriales, hecho que marca fatalmente la vida de las instituciones, de las familias y de los individuos. Esto lo vemos también en los bruscos desplazamientos del poder local en Sihuas y en la misma frustración de los jóvenes aprendices. La novela es el relato de una generación que asoma al mundo, en circunstancias políticas adversas y en un instante crucial del país en que se ventilan y confrontan nuevas ideas y modelos contrapuestos de organización social.

Desde Mercedes Cabello de Carbonera hasta Mario Vargas Llosa, los novelistas en el Perú nunca han podido sustraerse al hechizo del tema político. Zavaleta tampoco lo elude en *Los aprendices*. El poder despótico es una sombra que flota ominosamente sobre la sociedad desintegrada y escendida. La novela recorre diversos escenarios geográficos y humanos del Perú, en momentos críticos de su historia, acopiando experiencias del hogar, del colegio y de la Universidad. Siendo sus protagonistas privilegiados hombres de las capas sociales medias de la provincia y la Capital. Vargas Llosa, en *Lituma en los Andes* (1993) intenta hacer algo parecido (dar un imagen crítica y social del

país), pero su planteamiento novelesco -de naturaleza esencialmente ideológica- difiere en mucho del de Zavaleta. Para Vargas Llosa el Perú es un país marcado por una brecha insalvable entre la sierra y la costa, entre la cultura andina y occidental, que él equipara con la barbarie y la racionalidad, el primitivismo y la modernidad. Estos extremos son representados por el sargento Lituma y el hechicero Dionisio. La impresión que fluye del relato es que es imposible conciliar ambos extremos. El único camino (para lograr el desarrollo del país), sería incorporar el mundo andino a la cultura occidental y moderna, lo cual supone despojarla de su espíritu nativo y abandonar el sentido gregario atávico a fin de asumir la libertad plena de la sociedad actual. En reciente artículo Vargas Llosa es todavía más explícito: "Francamente -dice- no veo cómo podría subsistir una cultura mágico-religiosa con las prácticas cotidianas de una sociedad industrial moderna". En consecuencia, propugna la modernización del país, al margen de la cultura andina (posición ideológica que, en el Perú, viene de muy lejos)<sup>7</sup>.

Zavaleta, adopta la "estética de la encrucijada", -expresión de Carlos Fuentes<sup>8</sup> - y esboza el encuentro dramático de la ciudad y la aldea, de lo andino y lo occidental.

La tragedia de sus personajes -en su mayoría mestizos- proviene de que son portadores de dos legados culturales, de su conciencia fragmentada y de la dificultad de reencontrar su unidad perdida. El sino de ellos es navegar entre dos corrientes, asumiendo valores de la cultura universal, sin renunciar a los paradigmas de su cultura originaria. Por eso, Edgardo hasta cuando está completamente instalado en la ciudad, disfrutando del confort moderno, vive espiritualmente añorando su aldea natal. Bajo el disfraz cosmopolita, su alma continúa vibrando con el mundo rural. Varios capítulos de la novela evocan, con indecible ternura y nostalgia, esa perdida arcadía (los capítulos II y III, por ejemplo recuerdan su ingreso a la escuela, el viaje al fundo Calia, sus juegos y paseos campestres y la muerte de la abuela). "Ese proceso, que desde el punto de vista del hombre andino es trágico, pues significa la desaparición de costumbres, creencias, ritos y mitologías atávicas, tiene, sin embargo -dirá Vargas Llosa- una contrapartida feliz: la de la libertad individual, la posibilidad de elegirse un destino y no tener que asumir fatalmente el del grupo social"<sup>9</sup>.

### III

*Retratos turbios*<sup>10</sup>, es, por otra parte, la historia contrapuesta de dos vidas sinuosas. Toño e Ismael son dos primos que encarnan opciones políticas y vitales divergentes. La novela se inicia con la muerte de Mónica, amante de Toño y esposa de Ismael. Este suceso -como el accidente de Matilde en *Los aprendices-* es el punto crucial que induce al narrador a volver al pasado, para reconstruir la vida de los protagonistas, desde su infancia hasta la madurez, como si tratara de encontrar los antecedentes formativos de sus conductas y acciones; o, como si quisiera someterlos a una prueba, a la manera de las ordalías, cuyo fin debe ser el autorreconocimiento y la purificación, de acuerdo con el esquema de la tragedia antigua, a la que es tan afecto el autor. Las secuencias fluctúan entre una ciudad extranjera, la capital del país y una lejana aldea serrana. El procedimiento narrativo consiste en contraponer personas, temas, espacios y tiempos. El relato abarca cuatro décadas, que van de los años treinta a los setenta. Se inicia en México, retrocede en el tiempo y se traslada a Bolivia, toma a Lima, después, se remonta al pueblo de Caraz, y vuelve nuevamente a México y Lima, en un incesante ir y venir temporal. Toda la historia se presenta a través de recuerdos, evocaciones y asociaciones de ideas, atando cabos, acumulando escenas y episodios fragmentarios, siguiendo, en suma el método simultaneista de la novela moderna.

Los protagonistas proceden de la sierra. Ismael, el mayor, goza de una situación material relativamente holgada; Toño, en cambio, es de condición económicamente modesta. El ha sido abandonado por el padre y se aloja en la casa de Ismael, quien lo ultraja y lo humilla gratuitamente. Llega al colmo de tener que renunciar a su amiga Melisa, para no sufrir sus hostilizaciones. A semejanza del protagonista de *Los ríos profundos*, Toño crece en un hogar ajeno, sin afecto ni alegría. Su única distracción es vagar por los campos y correr por el río, deleitándose en la contemplación de la naturaleza:

Al menor descuido del primo, corría a desayunarse en la cocina y huía por el traspatio como un ladrón feliz, rumbo a la salida del pueblo, hasta el sonoro río Santa, hasta su observatorio, libre y claro, un extraño y enorme muñón de piedra en medio del cauce plácido y transparente, y con un cerco de espuma en torno de aquel gigante dejado por viejos aluviones [...] Entonces leía en voz alta, se tumbaba de bruces para escribir sus resúmenes y "llaves", o se volvía boca arriba al cielo sin ruidos, imitando la dirección de los grandes eucaliptos ribereños. No había lugar más hermoso, soleado ni tranquilo (p. 54).



En México, DF, 1971

Zavaleta no es de los autores que disfruten con la descripción morosa del paisaje y la naturaleza, pero cuando lo intenta -generalmente, a través de brevísimas y sugerentes pinceladas- logra proporcionar, como en este caso, una viva impresión lírica del mundo pastoril y agreste de la sierra andina.

Toño tiene una ambigua relación de simpatía y rechazo con la naturaleza y el campo. De espíritu dual y contradictorio, aspira, con frecuencia a abandonar la aldea, atraído por la gran ciudad. ("Parece que estoy reseco, pensó, no creo en nada sino en obtener una profesión y una casa mejor que la ajena donde vivo y me dan gratis de comer; y de este pueblo donde por cada casa buena y con luz eléctrica -sólo un poco más fuerte que las velas- hay otras veinte incómodas y miserables", p.60).

En la Capital, a donde se tralada para emprender estudios universitarios, nuevamente tiene que hospedarse en el hogar de la tía Lola, al lado del odiado primo. Ismael, ingresa a la escuela militar, en tanto que Toño escoge una profesión universitaria. Las distancias se ahondan más todavía entre ambos. La antigua rivalidad, nacida en el hogar y avivada en el colegio, se convierte en una pugna profesional e ideológica. Toño termina de estudiar, contrae enlace con Martha y se marcha al extranjero. Ismael, por su parte, se casa con Mónica, quien había sido antes la amante de Toño. Tiene éxito en la carrera militar y en los negocios a los cuales se dedica paralelamente. Un día Mónica decide viajar a México, con el pretexto de hacer turismo. Movido por los celos, Ismael termina matándola. Aquí se repite nuevamente la estructura novelesca basada en una relación triangular. Pero, esta anécdota trivial, no es más que un pretexto para dar una visión crítica del Perú. Toño e Ismael son figuras emblemáticas de un país marcado ominosamente por las dictaduras militares y los breves gobiernos civiles (contraposición vista también en *Los aprendices*). Son dos vidas que personifican la historia del país. Toño -hombre de letras y humanista- representa los ideales de la civilidad e Ismael -zafio y prepotente- la mentalidad castrense autoritaria. A este último, lo presenta como un ser brutal e inescrupuloso, al mismo tiempo que lo exhibe grotescamente engañado por su propia mujer. El relato abunda en contenido psicológico, ideológico y político. El autor critica el sistema militarista, como lo hacen también Vargas Llosa, en *La ciudad y los perros* y *Conversación*

en la Catedral y Julio Ramón Ribeyro, en *Cambio de guardia*<sup>11</sup>. En el Cap. XI hace un análisis explícito del problema.

Zavaleta escribió esta novela en la época del gobierno militar de Velasco Alvarado y Morales Bermúdez (1968-1980) y no parece ser sino el reflejo del debate que se dio entonces, en torno a la ineficacia y anarquía de los gobiernos civiles y el orden y estabilidad que supuestamente garantizarían los regímenes pretorianos. Los hechos novelados están situados sintomáticamente en esa misma época. Aquí se entrecruzan una vez más los destinos individuales y colectivos. *Retratos turbios* es, pues, una reflexión sobre la historia del país, al igual que muchos cuentos y novelas del autor.

La tendencia analítica del novelista se pone de manifiesto también en la contraposición recurrente de la ciudad y la aldea, de la capital y la provincia, del país y la metrópoli extranjera. La sierra, en los recuerdos de Toño es un espacio entrañable y al mismo tiempo hostil, representa el atraso, la miseria y la injusticia. Su memoria evoca cuadros terribles de la condición lamentable del indio:

Aquellas tardes, Toño y sus compañeros se quedaban curioseando hasta la medianoche. A las seis, ya muy oscuro, se abría la puerta de la iglesia para el rezó. Sólo una falange de niños y señores blancos acudía a sus recinitorios tapizados de terciopelo rojo; adelante, rezaban por el suelo de ladrillos encalados, los indios rezaban a su aire, sin seguir al cura que, media hora después, empezaba a apagar las luminosas velas y echaba a la gente. Pero, cada noche había un indio, danzante o no, paila o no, que se prendía del suelo como una ventosa y no había quien lo sacara. Lloraba por sus muertos recientes o antiguos y gemía interminablemente, incluso parecía haber aprendido a hablar gimiendo y explicaba su desgracia mientras lo empujaban y arrastraban. El cura, un mestizo de cabellos de puercospin y ojos chicos, dirigía el desvelo y sólo quedaba tranquilo cuando cerraba el templo con una alfaba muy grandote (p. 96).

Recuerda igualmente historias oídas en su infancia, sobre terribles sublevaciones de indios contra los dueños de haciendas y autoridades del pueblo que terminan en espantosas matanzas de los sublevados. En el Cap. X describe una de estas revueltas que también presenta en el cuento "De lejos, con cuidado".

La gran ciudad está representada por la capital del país, la cual es vista como una megalópolis, irregular, chocante y absurda, que se deteriora y se envilece, por las migraciones e invasiones de la gente de campo. Lima ha perdido hasta su perfil urbano. Cuando el protagonista regresa del extranjero, encuentra una ciudad casi desconocida para él:

El no volvía de Nueva York ni de Londres, sólo de México y de su terrible geografía de pobres y ricos, y sin embargo, con escasas excepciones, ¡qué infinita variedad de trajes improvisados, de géneros mal planchados y de mala calidad, de prendas viejas que nadie tiraba al basural! Y eso que el clima era benigno y no obligaba a usar sombrero, ni paraguas, ni abrigo, ni botas, ni bufandas como en otras ciudades de pesado invierno. En su ausencia, los ambulantes habían invadido el centro y quizá toda la ciudad. Le ofrecían a gritos cualquier cosa (p. 226).

En el cuento "La nueva era", volverá a aparecer este tema con la diferencia de que aquí la "invasión campesina" de la ciudad es vista como una especie de recuperación histórica y de epifanía social.

#### IV

Después de diez años, el autor publica otra novela, *Un joven, una sombra*<sup>12</sup>, la quinta en su haber literario. Con esta obra -que fue merecedora de un premio otorgado por la Municipalidad de Lima, en 1983- Zavaleta retoma el escenario universitario de *Los aprendices* y el personaje ambiguo y tortuoso de *El cínico*. Pero, en este caso es un ser más desadaptado y violento. La novela explora la dimensión trágica y grotesca del alma de un estudiante, una especie de Joe Cristmas trasplantado al mundo urbano y andino.

Roberto es el joven estudiante de medicina, a quien sus compañeros llaman el "cholo gringo", por ser de origen provinciano. El vive permanentemente atormentado por la deformidad física de su padre (pp. 61-62). Cuando un compañero le pregunta por qué eligió la carrera médica, él responde: "Para enderezar la espalda de un jorobado" (p. 61), aludiendo vergonzosamente a la anomalía de su progenitor. Se trata de un ser perturbado, según lo deja traslucir el largo diálogo que sostiene con la hermana (Cap. IV). Desprecia a su madre y a su enamorada. A la primera, porque se exhibe impudicamente con el amante. Odió igualmente con todas sus fuerzas al cuñado -Decano de la Facultad-, no obstante que éste lo aloja en su casa y le provee de todas las gollerías. No satisfecho con engañarle y robarle, intenta hacerlo caer en una trampa, mostrando a su enamorada desnuda en su casa.

Roberto termina odiando al mundo entero. Piensa que todos los hombres roban, que las riquezas del país están mal distribuidas, que los grandes apellidos esconden siempre "una fea historia" y que los delitos nunca se sancionan (pp. 191-192). De pronto, se pregunta por qué también él no podría actuar como los demás. Como Raskolnikof, en

*Crimen y castigo*, llega a la conclusión de que, en un mundo de competencia inhumana, a él también le está todo permitido. Anselmo Bolaños, en el colmo de la impaciencia, lo arroja de su casa, con estas duras palabras: "¡Largo, fuera, eres lo peor que he visto!". Roberto le responde, con un cínico retintín en la frase (subrayado en el texto) "¡Ah, yo no más, yo no más?" (p.193), con cuyo énfasis quiere dar a entender naturalmente que la imputación debe hacerse extensiva al propio cuñado y al resto del mundo. En otro momento, había dicho: "Esta es una tierra donde se han cometido muchos crímenes y la mayoría de ellos impunes" (p.191).

Roberto es en el fondo una criatura sensible, tierna y lúcida, que ha sido envuelto por la ruindad y la podredumbre que le rodea. Augusto Ruiz Zevallos señala que la historia en el Perú se ocupa muy poco de los seres que luchan contra el orden establecido y que terminan por lo general estigmatizados de locos y esquizofrénicos (como la novelista Mercedes Cabello de Carbonera). "No hemos visto -dice- lo importante que es acercarse a estos actores"<sup>13</sup>. Zavaleta -que fue también estudiante de medicina- lo aborda desde el punto de vista novelesco y nos presenta el retrato clínico-social de uno de estos hombres inconformes y alienados que termina fatalmente suicidándose.

La respuesta del protagonista frente a esta sociedad donde reina la inmoralidad, debió ser naturalmente la rebelión. Pero, concluye aceptándola y envileciéndose a su vez, aunque en el fondo de su alma guarde un rechazo visceral por el sistema. Pensa, que "hay que apegarse a los ricos, conocerlos bien, para luego explotarlos como hacen ellos, hacerles pagar nuestras cuentas. ¡Y después a hundirlos!" (p.126). Su resentimiento e incomformidad terminan por transformarse en helado cinismo, en la más atrevida impudicia y en la más brutal insensibilidad. El estudiante Mina, después de haber pasado revista a otros alumnos y profesores, dice de él: "Aun no sé qué pesadilla padece" (p.13). Gloria, por su parte, opina: "...me parece muy contenido, escondiendo algo quizá, pero justamente por eso, tenso y reservado, escondiendo su cólera en espera de algo" (p.51). "Está completamente loco", afirma Razzeto (p.127). A partir de entonces, todos lo tildarán de "loco".

Impulsado aparentemente por el odio que le inspira el cuñado y por el rechazo que experimenta

contra todo el mundo, Roberto quema la biblioteca de la Facultad. Este episodio es descrito al inicio de la novela, en forma escueta. El narrador se cuida de explicar de inmediato el hecho. Al contrario, crea una atmósfera de expectativa y ambigüedad. Como Henry James -cuyos recursos narrativos, a menudo, utiliza- escamotea la explicación de la conducta de los personajes, confiándola enteramente a la imaginación del lector.

El estilo de la novela es, en este caso, bastante objetivo, frío y distanciado. No hay un narrador que conduzca y oriente la exposición: los personajes se muestran a sí mismos, a través de sus acciones, de sus diálogos y monólogos; o bien, desde el punto de vista de otros personajes. La novela está escrita en su mayor parte en tercera persona, pero la mirada impasible del narrador se impregna de subjetivismo por el uso intensivo del estilo indirecto libre. Esto lo acerca bastante al monólogo. El empleo de la segunda persona, a su vez, le permite la caracterización directa (Cf. Caps. VII, XIII y XX). Por último, los diálogos, además de hacer avanzar la historia, sirven para retratar verbalmente a los personajes.

En la novela clásica el narrador siempre está presente con sus acotaciones, comentarios y reflexiones. Los mismos títulos de los capítulos o apartados son resúmenes de los contenidos. Henry Fielding, en *Tom Jones* (1749), se dirige continuamente al lector para ofrecerle explicaciones corteses: "Creo conveniente auxiliar al lector..." (Lib. I, Cap. 6); "Si hemos de ser sinceros con el lector..." (Lib. I, cap. 11); o "Suplico disculpar por esta espontánea aparición en escena a manera de intermedio... no siendo fácil hacer explicar esto a uno de mis personajes, me he visto forzado a hacerlo yo mismo" (Lib. III, Cap. 7). Pero, desde Henry James hasta Samuel Becket, Robert Grillet y Nathalie Serrault, ya no se practica este género de exquisiteces o gentilizas literarias. La novela de hoy es totalmente impersonal. El lector debe orientarse solo en los laberintos de la ficción. Es también el estilo de *Un joven, una sombra*.

Por eso, nunca se sabrá del todo por qué Roberto incendia la biblioteca. Solamente tenemos el comentario que el protagonista se hace a sí mismo: "Cerró la primera puerta y corrió, creyendo hacer ambas cosas a la vez. Habría mucha versiones del incendio: pero, oh sí, él había cumplido con cerrar, a fin de que las llamas quedarán ahí dentro, la lección de una sala abrazada sería suficiente para

Anselmo..." (p.22). Con este gesto, Roberto quiere indudablemente darle una lección al Decano. Pero, ¿por qué?, no lo dice, explícitamente. En otro momento, hablando en segunda persona gramatical, dice para sí: "Había sido lindo ¿no? El desgraciado creyó que iba a impresionarte, vives y comes en su casa, pero se negó a hablarte por una semana, dijo que te echaría de nuevo a la calle" (p.35).

El tema de la violencia nunca falta en los relatos de Zavaleta. También aquí estallan entre padres e hijos odios y pasiones inverosímiles con una furia primitiva (Gloria se enfrenta con su progenitor, Roberto con su madre, Roberto y Rocío con el padre), entre hermanos (Galindo con su hermana) y entre cuñados (Roberto con Anselmo). La novela tiene un clima sombrío y desgarrado y una viscosa lubricidad, como en las páginas más descarnadas de D.H. Lawrence y William Faulkner.

Con este conjunto de novelas -y de los libros de cuentos- Carlos Eduardo Zavaleta ha trazado un amplio mural literario del país, una suerte de epopeya, cargada de lirismo, donde se puede leer la biografía trágica de sus gentes y comarcas. El narrador describe con hondura las aldeas, las ciudades de provincia, la capital y las metrópolis extranjeras, mostrando el tortuoso peregrinaje de sus criaturas alucinadas e inestables. Zavaleta es el escritor que más incidió en la vida íntima y compleja de esos seres oscuros que transitan la geografía nacional, agobiados por mil contradicciones sociales y culturales. Y es quien, mejor entendió y pintó el alma insondable del nuevo protagonista del país - mestizo o choló - cuyo drama es no poder encontrar todavía su identidad perdida. Para expresar el hirviente universo del país debió recurrir a los procedimientos y lenguajes de la novela moderna

que él contribuyó a aclimar en la narrativa local, al mismo tiempo que los hacía suyos en sus cuentos y novelas. A él le debemos la más importante y fecunda renovación de la ficción en el Perú\*.

---

\*Estando ya en corrección las pruebas de este artículo (y al finalizar el año) se publicaron dos nuevas novelas de Carlos E. Zavaleta: *El precio de la aurora* (edición auspiciada por la Universidad San Martín de Porres) y *Pálido pero sereno* (Centro editorial de la Universidad Nacional de San Marcos), las que merecerán, desde luego, un comentario aparte. Igualmente, salieron los *Cuentos completos* (Ricardo Angulo Basombrio Editor) del autor, en dos gruesos volúmenes.

#### Notas:

<sup>1</sup>Manuel J. Baquerizo "Fábula y representación social en los cuentos de Carlos E. Zavaleta". Primera Parte, en *Aportes*, Nro. 2, octubre-nov., 1992; Segunda Parte, *ibid.*, Nro. 3 abril-mayo 1993.

<sup>2</sup>Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

<sup>3</sup>Ruiz Zavallos, Augusto. *Psiquiatras y locos. Entre la modernización contra los Andes y el nuevo proyecto de modernidad*. Perú, 1850-1930, Lima: Instituto Pasado y Presente, 1994.

<sup>4</sup>Sommers Joseph. "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Nro. 2, Lima: Segundo semestre, 1975.

<sup>5</sup>Vargas Llosa, Mario "El precio de la modernidad", en *El Comercio*, Lima: 21 de octubre de 1974

<sup>6</sup>*El pez en el agua*, memorias, Barcelona: Seix Barral Biblioteca Breve, 1993.

<sup>7</sup>Prólogo a Juan Ossio Acuña, *Las paradojas del Perú oficial*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1994.

# Una novela injustamente olvidada:

## *El conspirador* / Isabelle Tausín Castellanos

---



n 1892 Mercedes Cabello de Carbonera publicó su quinta y última novela, *El Conspirador* (autobiografía de un hombre público). Curiosamente, a pesar de los elogios de los más prestigiosos historiadores,

ningún editor peruano se ha interesado en la reedición de aquella obra que marcó un hito en la historia de la literatura nacional. Ojalá que estos breves apuntes los convengan para que pongan fin a aquella maldición.

Interesa resaltar en qué circunstancias fue editado *El Conspirador*. Fue lanzado en el magro mercado literario de modo muy moderno: hubo una auténtica campaña de promoción unas semanas antes que saliera, pocos días antes de Fiestas Patrias. La fecha había sido cuidadosamente elegida por la carga simbólica que podía convertir la "autobiografía de un hombre público" en el primer *best seller* peruano y los avisos de los periódicos hicieron incapié en este inaudito subtítulo. Pero pronto se manifestaron discrepancias entre los lectores y especialmente entre los periodistas respecto a las intenciones de la autora. En un momento en que crecían las tensiones políticas cada cual adscribió la novela de Mercedes Cabello a su propio bando. Los partidarios del presidente Morales Bermúdez, testaferro de Cáceres por cuatro años, identificaron al protagonista con su adversario, Piérola, jefe del Partido Demócrata y aliado de los civilistas. Esta interpretación de la novela se podía leer en la revista procacerista de Clorinda Matto de Turner, *Los Andes*:

"No hay necesidad de que yo revele quién es este protagonista, el famoso conspirador, la encarnación de la ambición y la vehemencia de carácter [...]; a pesar de su destierro y su relativa pobreza, tiene todavía en el Perú bastante prestigio y numeroso y compacto partido que no desespera de futura revancha<sup>1</sup>.

Por el contrario, en *El Comercio*, allegado a la oposición, el cronista reconocía en la novela de Mercedes Cabello de Carbonera "todos los anhelos de regeneración que hoy con necesidad imperiosa sentimos"<sup>2</sup>.

La palabra "regeneración" estaba muy de moda y todos los políticos pretendían encarnarla. Esta controversia periodística en la que no se han fijado los estudiosos de la literatura, proporciona un nuevo interés para la lectura de aquella novela olvidada. En el fondo, ¿qué postura política defendía la escritora? ¿qué fallas quería denunciar a través de esa pseudoautobiografía?

*El Conspirador* se presenta como el relato de la vida azarosa de un arequipeño, Jorge Bello, desde su nacimiento hasta su ascenso a ministro de Hacienda y su ulterior derrota política y destierro, íntimamente relacionados con una aventura sentimental. Al contrario de los puntillosos escritores realistas que evocara en su ensayo *La Novela Moderna*, Mercedes Cabello prefirió inspirarse en sus recuerdos a veces imprecisos, de modo que la única fecha histórica de *El Conspirador*, 1868, es equivocada, pues fue en 1869, un año más tarde cuando ocurrió un temblor en Moquegua, con un saldo superior a mil quinientos muertos. ¿Cómo pudo equivocarse la novelista oriunda de Moquegua? Instalada en Lima desde 1865, es probable que la afectara mucho la tragedia de su tierra natal; pero la guerra contra Chile, con la ocupación de Lima, borró probablemente en su mente, como para sus contemporáneos, todas las catástrofes anteriores. La derrota nacional ocurrida diez años atrás es un recuerdo tan funesto que no puede asumirlo, o sea trasladarlo al espacio novelesco, de modo que *El Conspirador* relata unos treinta años de vida política sin ningún conflicto externo.

Los primeros capítulos ponen de manifiesto la desigualdad de la relación política entre Lima y Arequipa. El sur es dotado de todas las cualidades mientras que la capital gobierna de modo egoísta y arbitrario. En Lima compiten cuatro grupos políticos pero ninguno tiene un verdadero programa; cada líder actúa movido por el interés personal al que confunde con el jefe de partido, es algo así como un comerciante; "necesita dar para que le den y antes que la justicia ve la conveniencia" (p.79)

Naturalmente el partido más criticado es el del protagonista que el lector de hoy, ajeno a los conflictos políticos de hace cien años, identifica con el partido de Piérola: el mismo periódico de Bello se llama *El Demócrata*. Bello reúne a todas las clases sociales sin atenerse a las consecuencias de sus discursos demagógicos:

"Tomé por arma ofensiva el odio de razas que germinalamente, pero listo para hacer explosión.

Con tal intento, yo azuzaba a la razas inferiores, indios, negros y mestizos, manifestándoles que eran víctimas de las extorsiones de la raza opresora". (p.135)

Caricaturizando las declaraciones de Piérola, quien se autoproclamara en 1880 Protector de la Raza Indígena, Mercedes Cabello de Carbonera admite sin rodeos y como casi todos sus contemporáneos el concepto de razas inferiores: los hombres del pueblo andan desaliñados y ebrios, fácilmente sobornados deberían ser privados del derecho al voto para que sólo lo ejercieran los poseedores:

"Es preciso haber visto esa abigarrada mescolanza de hombres de todos colores y razas [...] preocupados no de las cualidades del candidato, ni de la conveniencia de su elección, sino sólo y exclusivamente de aquello que puede servir para la satisfacción de sus propios vicios y groseras necesidades". (p.138)

Pero uno de los méritos *El Conspirador* es que no sólo se ridiculiza a los piérolistas sino que también se censuran las fallas de los militares "ignorantes e ineptos" (p.93) y la corrupción de toda la administración (p.189). Bello es escogido como ministro de Hacienda por ser "un pícaro de alto rango" (p.80), dispuesto a firmar "más de un contrato ruinoso para el país" (p.81). En cuanto al Poder Legislativo tampoco cumple con su papel. En forma satírica denuncia Mercedes Cabello la venalidad de los parlamentarios:

"[se daba] tanto para los diputados mudos o automáticos; tanto para los que sabían decir cuatro disparates para fundar su voto; algo más a los que tenían amigos e influencias en su provincia; mucho más a los ensartadores de dislates; y la cantidad se doblaba cuando llegaba a los que sabían manejar la oratoria parlamentaria". (p.87)

Se podría profundizar muchos otros aspectos de *El Conspirador*<sup>3</sup> pero quizá lo más interesante

sea fijarse en la evolución del pensamiento político de la propia escritora que deja traslucir la novela, una evolución sintomática de la emergencia del feminismo peruano y de la paulatina participación de las mujeres en la vida política. Veinte años atrás, hacia 1875 Mercedes Cabello había rechazado rotundamente en una serie de artículos el derecho al voto para las mujeres; según ella, la política sólo podía corromper y las mujeres no ganarían nada al participar de tal sistema. Con el paso del tiempo ha cambiado su postura: en *El Conspirador* expresa su opinión política pero lo hace en una forma velada, fingiendo ceder la pluma a un hombre, a Jorge Bello, cuyo apellido no es sino el aféresis de su propio apellido. Este juego de palabras, que al parecer ningún crítico había apuntado antes, es fundamental a mi juicio, porque atañe a la identidad, base de la personalidad de cada uno: lo que ocurre en *El Conspirador* es que Mercedes Cabello se desdobra en Bello. Bello cuenta y critica exactamente todo lo que Cabello en tanto que mujer no se atreve a contar ni criticar. Con razón, se autocensura la novelista pues en el artículo ya citado, el periodista de *El Comercio* escribe:

"La forma de la novela [...] hace perder de vista la personalidad del autor que no siempre goza de simpatía".

Esta litote ("no siempre goza de simpatía") y el masculino tan inesperado ("el autor") traducen el sentir de los lectores del diario: la política es cosa de hombres y peligran las mujeres que quieran meterse en tal campo. Contra tal fuero se yergue la moraleja final de la novela, puesta en boca de una mejeira: la política debe ser otra cosa de lo que es:

"[...] sin ser más que el arte de gobernar, y dar leyes y decretos, para la seguridad pública, puede ser también una lucha noble y sublime, si es que

defiende un ideal o un principio [...]". (p.281)

Todas estas afirmaciones le atrajeron a Mercedes Cabello la enemistad de muchos que se coludieron para sepultarla bajo una montaña de rumores. El propio Ricardo Palma fue capaz de declarar:

"Desde dos años antes del viaje [de Mercedes Cabello] a Chile y Argentina ya recelaba... yo de la sanidad de su cerebro".<sup>4</sup>

Sin embargo, he encontrado una prueba rotunda de la lucidez y del discernimiento de nuestra autora en los mismos años: en 1898, justamente al regresar de dicho viaje, expresó públicamente, ya sin el velo de un seudónimo, su opinión política que era radicalmente distinta de su anterior postura:

"Grandemente heme complacido al oír no sólo a los chilenos, sino también a otras personas de distintas nacionalidades pronosticar que el Perú volverá a su antigua riqueza, si es que logra conservar la paz y un gobierno honrado como el de Piérola".<sup>5</sup>

Pocas personas han sido así capaces de modificar sus apreciaciones políticas. Cien años después, en vísperas de nuevas elecciones, la clarividencia y mesura de Mercedes Cabello de Carbonera pueden aún servir de ejemplo.

#### Notas:

<sup>1</sup>Los Andes, 19 de octubre de 1892.

<sup>2</sup>El Comercio, 30 de agosto de 1892.

<sup>3</sup>Véase mi artículo "Politique et heredité dans *El Conspirador*", *Bulletin Hispanique*, tomo 95, ed. Université.

<sup>4</sup>Ricardo Palma, *Cartas inéditas*. ed. Milla Batres, 1964.

<sup>5</sup>El Comercio, 13 de diciembre de 1898.

# La prosa de Vallejo en *El Tungsteno* y otras narraciones / Carlos E. Zavaleta



n el reciente seminario sobre Vallejo, organizado por la Universidad de San Marcos, me tocó ventilar el tema de la prosa en sus primeros libros de narración, *Escalas melografiadas* y *Fabla salvaje*, ambos de 1923, publicados en vísperas de dejar el Perú. Anuncié entonces, y lo repito ahora, que mi punto de vista es solamente el de un escritor de cuentos y novelas, y no el de un crítico profesional.

Como resumen del examen de esos libros, señale la elección final por Vallejo de un lenguaje coloquial, más o menos directo, producto de la fusión de dos modelos, el castizo (aun arcaizante) y la variante regional peruana del español; fusión que él escogió por encima del primer modelo, retórico, barroco, adornado, a veces grandilocuente y ampuloso, con que se inició en la sección titulada "Cuneiformes" y en algunos cuentos de la sección "Coro de vientos". Así, el modelo final lo habríamos visto, claramente individualizado, en *Fabla salvaje*.

Pasan ocho años y aparece en Madrid *El Tungsteno*. Mucho se ha hablado de la carga extraliteraria y directamente política de esta novela obrerista. ¿Qué hay de extraño en ello? A Vallejo le gustó siempre divulgar o analizar conceptos e ideas en sus textos; es un intelectual permanente. Aun en sus primeras y brevísimas estampas narrativas maneja ideas. Recordemos la primera de todas, "Muro noroeste", donde inaugura, en prosa y en 1923, el discurso público o sermón que lo haría famoso en los Poemas de París y que gira en tomo al tema de la justicia absoluta, y de la "imposibilidad", según él, de que el hombre pueda ser juez del hombre.

Esta costumbre de cargar la mano en el debate de las ideas no es ninguna novedad entre autores de tendencia intelectualista. Otros escritores peruanos, como por ejemplo, los de la escuela indigenista, también utilizaron la novela para transmitir ideas contrarias al abuso y explotación de campesinos, señalando directamente a los culpables

de la injusticia. José María Arguedas dedicó su novela más larga a la necesidad de una respuesta nacional y política para vencer al gamonalismo y centralismo, y en su libro póstumo, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, amplía esa denuncia y engloba a todo el mundo marginal, subempleado o desempleado. Manuel Scorza buscó adrede la novela de tesis y se adelantó con valentía a ciertos temas políticos muy actuales. El propio Vargas Llosa ha escrito libros de tesis abierta y directa, como *Historia de Mayta* o *El hablador*.

La actitud de Vallejo, pues, es perfectamente válida y legítima; por ello, sólo cabe referirme al modo en que esa carga intelectual y política se refleja en el lenguaje de *El Tungsteno*. La novela se divide en tres partes. Empieza con el estilo directo, coloquial y en gran parte pausado y objetivo, que es fruto de una evolución que se resolvió en *Fabla salvaje*, pero que aquí se ensancha. Vallejo logra en seguida pintarnos el agua fuerte de un contrapunto entre la vida y conducta primitivas de los indios soras, ajenos a la sociedad comercial e industrial, y el pequeño mundo de la mina Quivilca, que es un mero apéndice de la empresa norteamericana Mining Society, con sede en Nueva York. Contrapunto que incluso permite una exageración del desinterés de los indios, quienes desconocen el significado del dinero, y que subraya la codicia y metódica crueldad de los administradores y contratistas de la mina. Luego, el argumento se concentra en torno al bazar del contratista José Marino, donde se reúnen en húmedas tertulias el grupo dominante de la mina, y por tanto, del pueblo, incluyendo a los dos administradores extranjeros, Mr. Taik y Mr. Weiss. Esta vez la tertulia es más bien una conspiración permanente del grupo en contra de los indios soras, a quienes se denigra e insulta en ausencia. De pronto, se destaca el singular punto de vista del agrimensor Leónidas Benites, el menos malo del grupo. Sin embargo, Benites es demasiado bueno para el cabezalla José Marino, quien una noche, en esas tertulias de sangre y fuego, le predice que, como lleve una vida ordenada, el día en que "se enferme usted... ¡ya no levanta nunca!"(1)

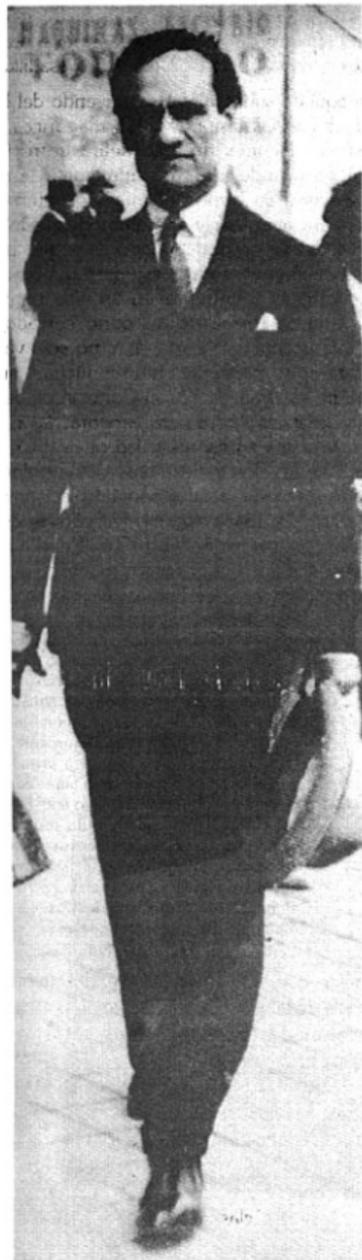
La predicción actúa como por magia. El ordenado y lógico Benites pierde la buena suerte, pierde la voz por el frío "de las nieves de la cordillera"(2), pierde la lucidez, y se enferma, entrando en una vaguedad de "sombras (que) palpitaban ya breves, largas, truncas o

encontradas, en los planos de su rostro cejijunto y entre las almohadas y las sábanas... Accesaba Benites y daba voces confusas de pesadilla"(3).

He aquí, de súbito, a Vallejo huyendo del lenguaje realista hacia las visiones fantasmagóricas, oníricas o místicas. Benites no sólo delira entre insectos invisibles, buscando una curva matemática irreal, sino que ve desde su lecho de enfermo cómo "la vela estaba para acabarse y se había chorreado de una manera extraña, practicando un portillo hondo y ancho, por el que corría la esperma derretida, yendo a amontonarse y enfriarse en un sólo punto de la palmatoria, en forma de un puño cerrado, con el índice alzado hacia la llama"(4). Y no sólo ve súbitas esculturas que presagian futuras luchas, sino que su espíritu es ayudado por el Corazón de Jesús que pendía de su cabecera, para espantar "con su sola presencia a los agresores y ladrones"(5). Y cuando sueña o ve que los indios soras van a golpearlo, "el Corazón de Jesús acudía con tal oportunidad, que todo volvía a quedar arreglado. El Señor se esfumaba después en un relámpago"(6). Pero la visión continúa; el autor busca extremos curiosos:

Benites, poco después, sorprendía a un sora robándole un fajo de billetes de su caja. Se lanzaba sobre el bribón, persiguiéndole. Impulsado no tanto por la suma que llevaba, cuanto por la cinica sonrisa con que el indio se burlaba de Benites montado sobre el lomo de un caimán, en medio de un gran río. Benites llegó a la misma orilla del río, y ya iba a penetrar en la corriente, cuando se sintió de pronto entorpecido y privado de todo movimiento voluntario. Jesús, aureolado esta vez de un halo fulgurante, apareció ante Benites. El río se dilató de golpe, abrazando todo el espacio visible, hasta los más remotos confines. Una inmensa multitud rodeaba al Señor, atenta a sus designios, y un aire de tremenda encrucijada llenó el horizonte. A Benites le poseyó un pavor repentino, dándose cuenta, de modo oscuro, pero cierto, de que asistía a la hora del juicio final (7).

Parece que estuviéramos leyendo cuentos como "Más allá de la vida y la muerte" o "Los Caynas". Ese viejo afán de fantasmagorías se le escapa al autor, quien sale del marco socioeconómico que está describiendo y prefiere, por un rato, la turbia intimidad de un pecador honrado, bueno en el fondo, quien reconoce sus faltas, pide perdón a Dios, y así Vallejo cierra este intervalo fantástico poetizando la prosa, con una oración de arrepentimiento, que es también otra clase de fuga del realismo hacia la espiritualidad.



!Señor!!Yo fui el delincuente y tu ingrato gusano sin perdón!!Cuando hasta pude no haber nacido!!Cuando pude,al menos,eternizarme en los capullos y en las visperas!!Felices los capullos, porque ellos son las joyas natas de los paraísos,aunque duerman en sus selladas entrañas.estambres escabrosos!!!Felices las visperas,porque ellas no han llegado y no han de llegar jamás a la hora de los días definibles!!Yo pude ser solamente el óvulo,la nebulosa,el ritmo latente e inmanente Dios!..(8)

De pronto, así como empezó la enfermedad, la intrusión del antiguo estilo, así concluye, y Benites vuelve a ser quien es. Despierta, y aun convalescente, es extraído a rastras por José Marino, el perverso dueño del bazar, que es nido de la conspiración patronal y que ahora se convierte rápidamente en una cámara de torturas. Marino desea entregar en público a su amante Graciela, alias La Rosada, en brazos del comisario Baldazari, para que se la cuide durante su viaje, pero en verdad es por un intercambio de favores. Toda la escena se degrada en una borrachera del grupo, el cual juega a la mujer al cachito, y termina con la humillación física y moral de ella, con la violación múltiple de La Rosada, cuando todos los hombres parecen ya animales; excepto el bueno y tonto de Benites, quien se ha dormido quizá para no comprometerse con ninguno de los bandos del pueblo. La escena es cruel y las torturas y humillaciones contra La Rosada se suceden, gradualmente, hasta ser más o menos diabólicas, sobre todo en el simbolismo de hombres-bestias que acaban matando a su presa y sólo despiertan de la transfiguración para urdir cómo esconder el cadáver:

Leónidas Benites se acercó a Graciela, seguido de los demás. La Rosada yacía en el suelo, inmóvil, desgreñada, con las polleras en desorden y aun medio remangadas. La llamaron, egitándola fuertemente y no dio señales de despertar. Trajeron una vela. Volvieron a llamarla y a moverla. Nada. Seguía siempre inmóvil. José Marino puso la oreja sobre el pecho de la moza y los otros esperaron en silencio.

-Carajo! -exclamó el comerciante, levantándose-. ¡Está muerta!..

-Muerta? preguntaron todos, estupefactos. ¡No diga usted disparates! ¡Imposible!

-Si -repuso en tono despreocupado (José Marino) el amante de Graciela-. Está muerta. Nos hemos divertido (9).

Uno puede pensar que aquí hay también otra exageración, los mandones del pueblo son vistos como demasiado irracionales, crueles y salvajes, pero

sólo al final de la novela se entenderá que este crimen sirve para aglutinar al grupo rival, encabezado por el herrero Servando Huanca, por el propio Benites y por el llamado "apuntador, ex amante de la finada Graciela".

En la segunda parte de *El Tungsteno* sucederán todavía nuevas torturas y humillaciones, no sólo contra los indios, sino contra los conscriptos o enrolados. Es la historia del viaje de José Marino a Colca, capital de provincia, para enganchar obreros y ponerlos bajo la férula de Mr. Talk. Una historia por en medio de obstáculos naturales, lluvias, fango, ríos turbulentos y hombres atados a los caballos, esclavizados como bestias. Pero viene asimismo la otra cara de la medalla, la protesta que ese salvajismo produce en gran parte del pueblo, y el surgimiento del líder vengador de tantas injusticias, Servando Huanca, quien irrumpe tardíamente, ochenta páginas después de iniciado el libro, y quien hará suyas las escasas cincuenta páginas que faltan. Sin embargo, el defecto de la tardía aparición del personaje que definirá la solución del argumento, no opaca las virtudes de las secciones segunda y tercera del volumen. Porque es ahora cuando se define el campo de lucha entre verdugos y víctimas, entre buenos y malos, entre cristianos y no cristianos, aquí se pinta nitido el retrato físico y moral, colectivo, de la burguesía (el subprefecto, el alcalde, el cura -el peor de todos-, los gendarmes), asimismo el retrato, colectivo también, del pueblo, que interviene con gestos y gritos como un coro en el teatro. Y de esta galería de rostros y actitudes, únicamente sale bien librado Servando Huanca, el líder ideal para el autor:

Era Servando Huanca, el herrero. Nacido en las montañas del Norte, a las orillas del Marañón, vivía en Colca desde hacía unos años solamente. Una singular existencia llevaba. Ni mujer ni parientes. Ni diversiones ni muchos amigos. Solitario más bien, se encerraba todo el tiempo en torno a su forja, cocinándose él mismo. Era un tipo de indio puro salientes pómulos, cobrizo, ojos pequeños hundidos y brillantes, pelo lacio y negro, talla mediana y una expresión recogida y casi taciturna.

Tenía unos treinta años .....  
Personalmente, él, Huanca, había sufrido tantas veces los abusos de los de arriba. En cambio, los que él vio cometerse diariamente contra otros trabajadores y otros indios miserables, fueron inauditos e innumerables (10).

Aquí se transcriben, igualmente nitidos, tres discursos públicos: el de la burguesía, encarnada por

el alcalde Parga y el subprefecto Luna, hecho de frases hipócritas y zalamerías, pero también de insultos contra las víctimas; luego, el discurso público del líder Servando Huanca, directo, económico y sobrio; y finalmente, el formado por las exclamaciones y ruegos de las víctimas en medio de sus dolores, así como el gesto teatral y a menudo silencioso del pueblo, testigo de la injusticia:

Muchos vecinos de Colca se mostraban quemados de cólera. Una piedad unánime cundió en el pueblo. La ola de indignación colectiva llegó hasta los pies de la Junta Conscriptora Militar (11)

La parte tercera y final del libro queda ya definida. Son apenas catorce páginas en que Servando Huanca y el apuntador, ex amante de Graciela, se deciden a la lucha, y convencen y adoctrinan a Leónidas para que se le una en la futura y cercana rebelión. Mientras tanto, el diálogo es cada vez mejor usado (mejor aún que en *Fabla salvaje*) y matiza bien, según los casos, la descripción o narración.

En suma, si bien en *El Tungsteno* hay tesis y polarización de retratos físicos y morales, polarización de conductas, cierto simplismo de buenos y malos, hay también un esfuerzo coherente y válido de novelar con ejemplos didácticos y de adoctrinar escribiendo con dramatismo y con sentido rítmico y plástico, además de un despliegue de peruanismos mayor que en obras anteriores.

*Hacia el reino de los Shiris*, novelita de unas treinta páginas, escrita entre 1924-28 y revisada entre 1932-33, fue publicada en forma incompleta en 1944 e íntegramente sólo en 1967. En una carta, fechada el 24 de julio de 1927, Vallejo decía a su amigo Pablo Abril de Vivero: "Todavía no le he hablado de mi novela, pero espero la opinión de usted para decidirme a la gestión. Se trata de pedir al Gobierno (peruano) auspicio económicamente la publicación de mi novela de folklore americano *Hacia el reino de los Shiris* (sic), que la tengo terminada y mecanografiada". La narración encaja bien dentro de las novelas indigenistas, con menuda descripción de crueldades de patrones nativos o extranjeros, y el autor siempre en defensa de las víctimas. Vallejo conocía, por supuesto, otras novelas con la misma intención, inclusive escritas por compatriotas, como *El pueblo del sol* (1924 y 1927, en dos tomos), por Augusto Aguirre Morales, *Los hijos del sol* (1927), por Abraham Valdelomar, y *El pueblo sin Dios* (Madrid, 1928), por César Falcón. O quizá le haya influido

lejanamente *Salambó*, de Flaubert, por el afán de revivir una antigua civilización. En la época de Túpac Yupanqui y del príncipe heredero Huayna Cápac, el tema refiere la expansión de los Incas y la difícil dominación de la tribu de los huacrahuacos. Libro patriótico y pedagógico, sobriamente escrito, con estilo directo, sin afectación ni rebuscamientos, donde es digna de mención la nobleza con que trata a los personajes del antiguo Perú. Obra sin duda menor y sólo nacida por un deseo de difundir la historia peruana en un país como Francia, que la desconoce. Sin embargo, él mismo la consideraba sin "unidad novelística" suficiente.

Hay una gran diferencia entre la abierta exhibición de intenciones extraliterarias en *El Tungsteno* y *Hacia el reino de los Sciris*, y el auténtico valor artístico y los logros formales del cuento "Paco Yunque", escrito inmediatamente después de *El Tungsteno*, según Georgette de Vallejo. En "Paco Yunque" hay también la denuncia de una injusticia cometida por el patrón y padecida por su víctima. ¡Pero qué economía de elementos narrativos, qué limpieza de lenguaje, qué ausencia de escenas macabras y del tremendismo revolucionario de *El Tungsteno*! El propio tema es un acierto, ya que pintar a un niño pobre y mestizo, hijo de una sirvienta india, niño que es también sirviente del hijo del patrón, significa destacar la permanente injusticia de una servidumbre ancestral y hereditaria. Y cuando el niño rico, una mera copia de su padre, humilla a Paco Yunque con las mismas armas inmorales de los explotadores, pero en un nivel infantil, que, como tal, impide aún la "sublevación", sino sólo la tristeza y el llanto, la maestría de Vallejo es notable. Así se ve desde las primeras escenas, cuando la lucha física y psicológica entre Paco y su verdugo Humberto Grieve empieza, pero aquí no confiesa nunca que es "muchacho" (sirviente) de nadie (12).

Todo acá se ha logrado: la descripción indirecta de la escuela con sus niños campesinos (excepto Humberto Grieve); el ambiente injusto que favorece al hijo del patrón, apoyado siempre por el maestro; el diálogo infantil y vivo; el contrapunto entre la inocencia y ternura de Paco Yunque (recordad, *yunque*, el que recibe los golpes), y la crueldad casi natural de Humberto, el pequeño verdugo. Y el

desenlace, el robo del ejercicio de redacción de Paco por Humberto, quien lo entrega como propio y gana ser inscrito en el Cuadro de Honor como mejor alumno del primer año, mientras Paco ha llegado al paroxismo del llanto, incapaz de denunciar tantas injusticias juntas. El desenlace, digo, debe ser triste, porque no hay solución para Paco, sometido a fuerzas ajenas que todavía no entiende. Todo está delineado como una obra de arte y no sólo como una tesis, con el espléndido tema de los defectos humanos encarnados en los niños, a quienes se supone falsamente ajenos a las grandes pasiones.

En cuanto a las otras narraciones breves publicadas en el tomo de *Novelas y cuentos completos* de 1967, las tituladas "Sabiduría" (1927) y "Los dos soras" parecen, a mi juicio, fragmentos descartados de *El Tungsteno*, aunque revisados para darles alguna independencia. En verdad, descuellan "Viaje alrededor del porvenir" y "El vencedor", cuento este último excelente y que debiera leerse junto con "Paco Yunque", con el que comparte características del difícil mundo infantil y por la ternura del niño indio, descalzo, que parece un segundo Paco Yunque, quien por fin ha resuelto pelear con un compañero rico de la escuela y lo vence, pero se queda solo, sin amigos, y la tristeza pesa mucho en la tarde que ya muere. Respecto a "El niño del carrizo", es una breve anécdota que queda trunca, colgada en el aire, sin remate. El argumento parece ser la transformación voluntaria y plácida del hombre en animal, por obra de la naturaleza y de la teoría de la evolución del hombre, interesándole de nuevo el lado irracional de éste.

#### Notas

- (1) *El tungsteno* (Lima: Francisco Moncloa Editores, 1967), en *Novelas y Cuentos Completos*, por C.V., pág. 183
- (2) *Ibid.*, pág. 185
- (3) *Ibid.*, pág. 186
- (4) *Ibid.*, pág. 188
- (5) *Ibid.*, Pág. 189
- (6) *Ibid.*, Págs. 189-190
- (7) *Ibid.*, Pág. 190
- (8) *Ibid.*, Pág. 194
- (9) *Ibid.*, Págs. 206-207
- (10) *Ibid.*, Pág. 246
- (11) *Ibid.*, Pág. 242
- (12) "Paco Yunque" *Novelas y Cuentos Completos*, págs.

288-290

# Travesía de extramuros y los problemas de su edición / Luis Vargas Durand

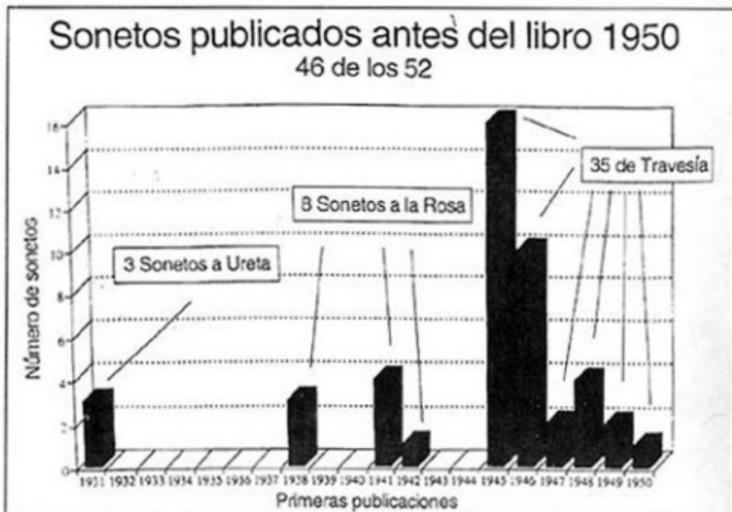
## a) La creación de *Travesía de extramuros* y sus distintos cuerpos poéticos.



La *Travesía de extramuros* adopta la forma del libro que hoy conocemos en 1950<sup>1</sup>, en la edición publicada por el Ministerio de Educación como parte del Premio de Fomento de la Cultura que Martín Adán obtuvo en 1946. Los poemas habían aparecido en

periódicos y revistas entre los años 1932 y 1950. Durante estos años, muchos de los sonetos se republicaron y en cada una de estas oportunidades registraron frecuentes e importantes variantes. Por otro lado, estos sonetos espaciados en veinte años se proyectaron como varios cuerpos poéticos distintos, uno solo de los cuales se había perfilado como *Travesía de extramuros* (*Sonetos a Chopin*).

Puede apreciarse en el gráfico "Sonetos publicados antes del libro de 1950" la distribución en el tiempo de estos sonetos según su aparición por primera vez en publicaciones periódicas y algunas antologías. El gráfico presenta 52 sonetos que con pie de impresión de 1950 fueron editados bajo el título de *Travesía de extramuros*. Desde entonces, este grupo de poemas, bajo aquel título, queda constituido como ese poemario a partir del cual se reedita, estudia y cita<sup>2</sup>.



El gráfico señala tres conjuntos según las fechas de publicaciones; éstos se muestran claramente en el tiempo. Además existen temas en estos grupos que nos permiten identificarlos como cuerpos poéticos diferentes. Los primeros recrean la figura de Alberto Ureta como creador arquetípico, motivo sobre el que otros también abundaron por entonces; los "Sonetos a la rosa" son siempre la confrontación de la experiencia estética ante el objeto rosa, símbolo de lo bello próximo a lo divino; finalmente, en *Travesía de extramuros* se tratan temas existenciales recorridos ante el mar, el viaje y la música.

Un rasgo importante de los textos que nos ayuda a diferenciarlos es que los sonetos de *Travesía* tienen el subtítulo de *Sonetos a Chopin*, y la mayor parte de ellos lleva una alusión musical a alguna pieza de este músico (por ejemplo, una referencia como "opus cuatro") o una cita de algún crítico musical que expresa su impresión sobre la pieza.

El exclusivo propósito musical y náutico del cuerpo primigenio de *Travesía* es reforzado por el explícito propósito del autor: una anécdota recuerda que su empeño se gesta ante amigos frente al mar y del recuerdo de Chopin. El intento de "poetizar la música de Chopin" es alentado luego por esos testigos que le proporcionan audiciones del músico y unos diccionarios especializados a pedido del poeta.

Entonces, si en los "Sonetos a la rosa" y en los dedicados a Ureta, no hay ningún tipo de indicación musical, y, en general, el tema de la música está ausente en estos poemas, ¿se trataba de poemarios distintos? ¿Por qué Adán hizo, autorizó o condescendió a la edición de 1950 que entremezcla las tres secciones de poemas?

Veamos algunos aspectos biográficos en torno a la creación de estos sonetos antes de debatir la legitimidad de la edición de 1950.

Hay dos versiones sobre el origen de estos sonetos: una es de Manuel Beltroy. Está formulada en *Cultura Peruana* de abril de 1946 y acompaña sonetos que se dice pertenecen a *Travesía*. Aparece bajo el título "testimonio":

[Beltroy está presentando a pedido de José Flores Araoz ocho sonetos que aparecen en esa revista] Trátase de los sonetos que con el título de TRAVESÍA DE EXTRAMUROS escribió Rafael de la Fuente Benavides hacia 1932, escuchando en compañía de Gilberto Owen, a la sazón Cónsul de México en Lima, y de Benjamín Carrión, el gran escritor ecuatoriano, entonces Secretario de la Legación en esta misma ciudad, los discos de Chopin que aquel trata de Francia. Procurando definir sensaciones e intuiciones con precisión de foja clínica, nos ha confiado el artista, compuse apresuradamente aquellos sonetos, apremiado por Pablo Abril, entonces en España o en Francia, no lo recuerdo bien. Los originales, no recuerdo tampoco por qué, no llegué a enviarlos, y traslapados, han permanecido conmigo, hasta yo mismo volverme ignorante de su existencia en años posteriores. Son coetáneos de los SONETOS A LA ROSA e inmediatamente posteriores a ALOYSIUS ACKER" (Beltroy 1946).

Esta noticia de la formación de *Travesía de extramuros* desde mucho tiempo atrás, desde comienzos de la década de 1930, puede encontrarse confirmada en una carta personal de Adán a José Alvarado Sánchez de febrero de 1945:

"¿Cómo están Enrique Peña y Gilberto Owen? A Enrique, a quien quiero escribir, no me atrevo a escribirle. Abrácele Ud. y preséntele a Bernardo [Bernardo Lineo], a quien divierten mucho los poetas, y porque Enrique debe estar en Bogotá, deseando conocer alguno que no versifique. Para contradecirme debidamente, adjunto recorte de *La Prensa*, de ciertos sonetos míos, malaventurados, que me olvidé de enviar oportunamente a Pablo Abril para una revista española hace diez años y que han dormido en catalepsia desde entonces entre mis inéditos innumerables. Ojalá que quiera Ud. publicarlos en Bogotá con alguna glosa de Ud., pues son no declarados, impenetrables hasta para Dámaso Alonso"

Otro testimonio que sustenta la creación temprana es del propio Martín Adán. Aparece en una bibliografía de propia mano<sup>4</sup>. Ahí declara la composición de *Travesía* entre 1928 y 1932 y que tal poemario "queda confundido y olvidado hasta hace poco; [véase] Beltroy, nota en *Cultura Peruana* a publicación de algunos sonetos". Como se ve, da además todo crédito a la declaración de Beltroy.

La versión anterior corresponde a la primera creación de estos sonetos. Han llegado también hasta nosotros noticias del segundo momento de creación -de mediados de la década de 1940-. Ricardo Arbulú recuerda<sup>5</sup> un Adán que hacia 1945 decía estar rehaciendo unos sonetos que hace muchos años había escrito y agrega la famosa anécdota que presencié cierto día hacia 1944; paseaban él, el poeta y Fernando Tóvar por los malecones vecinos al Hospital Larco Herrera cuando Adán dijo: "Cómo quisiera poner esto con música de Chopin", y agregó, dirigiéndose a Tóvar: "Tráigame usted un diccionario de música y otro náutico". El pedido fue muy pronto complacido y fueron compuestos durante esos años o rehechos de memoria sobre los planeados muy antiguamente los sonetos que se publicaron a partir de 1945.

Arbulú por aquellos años se desempeñaba de secretario de la dirección y encargado de la biblioteca del Hospital Larco Herrera, y era condiscipulo de Adán en la Facultad de Derecho de San Marcos. Estuvo por eso muy próximo a Adán durante aquellos años, pues por su trabajo tenía su domicilio en el mismo Larco Herrera. Fruto de la amistad de Arbulú con Adán son numerosas versiones mecanográficas de los sonetos de *Travesía* que fueron publicándose a partir de 1945. En la Colección Martín Adán de la Universidad Católica y en la Colección Martín Adán de la Biblioteca Pedro Benvenuto de la Universidad del Pacífico se guardan estas numerosas versiones preliminares.

Es interesante el testimonio de Arbulú según el cual no fue decisión del propio Adán presentarse al Premio Nacional de Poesía de 1946, sino iniciativa de Tóvar, quien presentó copias de textos que el propio Arbulú le fue entregando, y gestionó el premio con Luis Fabio Xammar, entonces director de la dependencia de extensión cultural del Ministerio de Educación, así, cuando el premio fue proclamado en enero de 1947, ello fue una sorpresa para Adán.

El libro sólo será editado en 1950, por la condición favorable del Ministerio de Educación en donde Pedro Benvenuto Murrieta, amigo y admirador de Adán, ocupaba la dirección de Xammar. La principal razón del retraso fue el golpe de Estado de 1948. La edición estuvo al cuidado de Manuel Beltroy y corrigieron las pruebas de imprenta Arbulú y Mildred Merino. No tenemos testimonios personales acerca de la forma definitiva. Arbulú y Merino se limitaron a corregir las pruebas que Beltroy les dio, quien aparentemente estuvo en contacto con Adán para las decisiones finales sobre la edición. Arbulú por entonces ya se desempeñaba como funcionario de la Biblioteca Nacional y no pudo estar más cerca de la edición. La corrección de las pruebas se hizo sobre textos que se consideraron definitivos y que, según dice Arbulú, se ocultaron deliberadamente a Adán para evitar sus infatigables e interminables correcciones. Las infatigables correcciones son evidentes en los manuscritos que conservamos. Adán corrige varias veces, a veces llegando a versiones contrapuestas pues lo hace sobre distintas versiones. Suele colocar una nota de "VERSION DEFINITIVA" sobre distintas versiones de un mismo texto y sigue corrigiendo sobre ejemplares de ediciones de su poesía. Esta información de un Adán infatigable corrector es muy importante para una edición crítica de sus obras. Otra muestra de ello, por ejemplo, es la discusión que tuvo con Cristóbal de Losada y Puga, gerente de la editorial Lumen, por los comentarios que éste le hizo por las innumerables y a veces indescifrables correcciones que Adán ponía a las pruebas de imprenta de *De lo Barroco en el Perú* que entre 1939 y 1944 se publicaron en *Mercurio Peruano*. Por entonces, Adán había reaccionado furioso suspendiendo sus colaboraciones para esta revista (Arbulú 1991).

Esta condición de insatisfacción permanente y escrupuloso perfeccionamiento puede encontrarse tematizada en la propia poesía de Adán: "¡Yo... ridículo ceño de entusiasta!... / ¡Como el Poeta si corrige un verso!... / ¡Ah, viviendo a la Vida, que no basta!...". O una inevitable variante: "¡Yo... estúpido ceño de entusiasta!... / ¡Yo... el poeta que corrige un verso!... / ¡Yo... viviendo a la Vida, que no basta!...". Existen también muchas notas y cartas a Arbulú encargándole alguna corrección o a responsables de publicaciones en diarios encareciendo las diéresis o los detalles de la forma de la publicación.

## b. Los problemas de la edición de 1950

Podemos entrar ahora a discutir la edición de 1950. El indicio más serio para nuestras dudas acerca de su conformación proviene del propio libro; en la nota de presentación se declara:

"Para su más correcta publicación, se ha solicitado el consejo y la colaboración de quienes, en una u otra forma, habrían de contribuir a dar a este libro el mayor sentido poético y la mayor categoría literaria y textual. Debe constar, pues, aquí que el Dr. Manuel Beltroy [...] no sólo tuvo la gentileza de corregir las pruebas y revisar el texto, sino de sugerir que se agregasen - como se ha hecho - los sonetos que, según su testimonio, corresponden por espíritu y cronología al conjunto de poemas del texto original, y que se omitiesen - como también se ha hecho - gran número de epígrafes que, en series orgánicas, se hallaban en ese texto, en razón de que la materia epigráfica es de por sí extraña a la propia obra".

Esta nota bastaría para considerar *Travesía de extramuros* de 1950 como una aberración. Ateniéndonos exclusivamente a ella tendríamos que descartar definitivamente esta edición; sin embargo, Adán consiente en la reedición de ese libro varias veces y sólo introduce enmiendas de detalle. Podemos especular en torno a sus razones.

Tal vez fueren sugerencias aprobadas por Martín Adán que se reconocen en ese nota, pues hasta donde sabemos no hubo reparos de Adán para las reediciones del libro en 1971, 1976 y 1980, años en que *Travesía* apareció en recopilaciones de su poesía, y Adán en aquellos años posteriores participó casi siempre en alguna medida en la publicación de sus poemas.

Por otro lado, tenemos notas autógrafas dirigidas a Arbulú encargándole correcciones para los ejemplares que Adán regalaba:

"Estimado Ricardo: Me permito enviar a Ud. un ejemplar corregido, pues creo que el gran esfuerzo de Ud. para su publicación bien merece que haga Ud. que se realicen, poco a poco, según se fueren enviando ejemplares, las ligerísimas y facilísimas correcciones que señalo. [...] (ms. 2.34 de la colec. Benvenuto)

Esa es una nota fechada por Arbulú en agosto de 1951 y conocemos otras semejantes<sup>7</sup>, en que se encargan correcciones y se adjunta lista de ellas, aunque no hemos encontrado aún esta lista ni hemos ubicado aún aquel ejemplar corregido por Adán.

Es importante destacar que en estas enmiendas no se tocan aspectos como la reunión de los poemas, los epígrafes ni el orden de éstos (los dos primeros atribuidos a Beltroy). Las correcciones son al parecer exclusivamente dentro de versos/palabras que se cambian, signos de puntuación, alguna "c" paragógica o una diéresis.

Existe un ejemplar con correcciones autógrafas de Adán que se encuentra en el archivo de la Universidad Católica. Por las correcciones puede verse que no se trata de un ejemplar de los encargados a Arbulú. En él se basaron las

ediciones de 1971, 1976 y 1980. Tiene 32 correcciones en dos versos, sin tocarse la agrupación de los poemas, el orden ni los epígrafes. Hay que destacar que muchas veces se trata de variantes nuevas y que, aunque corrigió en más de una oportunidad según parece, Adán dejó escapar algunos errores de esa edición en esas correcciones.

De marzo de 1975 tenemos tres notas de Adán a Mejía Baca en donde le encarga que consiga el permiso de la viuda de Ricardo Grau, quien había ilustrado la edición en 1950 a pedido de Adán, para reeditar *Travesía de extramuros*. El proyecto de reedición no se llevó a cabo, pero no hay noticia de un plan para cambiar agrupación o epígrafes.

En resumen, Adán aprueba con su consentimiento posterior la edición de 1950; pero -contrariamente a la idea atribuida a Beltroy y citada antes- parece innegable que temáticamente y por la cronología de las publicaciones (aunque no por la de la primera creación) *Travesía de extramuros* está constituido por tres cuerpos poéticos distintos.

Creemos que se pueden conjeturar varios tipos de explicaciones al consentimiento posterior. Hacia 1950 Adán concluía una etapa de su creación. Como ya lo ha hecho notar Lauer (1972) al distinguir periodos en la poesía de Adán, éste concluía su etapa de poeta gongorino, de poemas oscuros, hechos laboriosamente con diccionarios, con esquemas previos cuidadosos, con listas de palabras que introducía en sus poemas. Esto puede verse también si examinamos los años de las primeras publicaciones de los sonetos: los últimos fueron: dos en 1947, cuatro en 1948, dos

en 1949 y uno en 1950; a partir de entonces su poesía posterior es en verso libre. Escrito a Ciegas, *La mano desasiada*, *La piedra absoluta* y sólo retomará el soneto en *Diario de poeta*, pero desde temas y formas muy distintas. No es inverosímil suponer un Adán que no quería retomar una forma de trabajo que ya había dejado atrás. Hay que considerar además que cada soneto en *Travesía* ha sido rigurosamente planeado; hoy podemos ver el laboratorio que requería cada soneto y es evidente que tan gran trabajo, soneto a soneto, también requería de un escrupuloso plan para todo el libro.

Por otro lado, debió importarle el no querer replantear el trabajo que años antes habían hecho generosamente sus amigos. Es posible también que el trabajo de replantear *Travesía* hubiera sido pospuesto hasta que acabó asumiendo la edición "vulgate", y podríamos conjeturar también que hacia 1950, Adán pudo haberse sumido en un decaimiento a los que era propenso, según ahora sabemos<sup>8</sup>. Es a principios de la década de 1950 cuando Adán saldrá del Larco Herrera, recrudescerá su dipsomanía y empezará a vivir una vida desordenada en hoteles del centro de Lima.

Por otro lado, *Travesía*, como hoy la conocemos, recoge todos los poemas de Adán hasta 1950 en forma de sonetos endecasílabos, y en ese sentido recoge y cierra una etapa y de ahí su sentido grupal, aunque ésta es una afirmación que habría que matizar pues hay otras formas clásicas de la época que quedaron fuera, como los textos de *La rosa de la espinela*.

Resumamos apretadamente, en un esquema, los argumentos a favor y en contra de la legitimidad de *Travesía de extramuros* de 1950:

Argumentos a favor	Argumentos en contra
1. Adán asume de ahí en adelante la edición de 1950.	1. La nota citada, según la cual es Beltroy el que introduce los cambios.
2. Adán participa vetando y cambiando libros completos posteriormente.	2. La evidencia, temática y cronológica (de las primeras publicaciones) de que son cuerpos poéticos distintos.
3. Nos han llegado poemas en que el propio Adán tacha epígrafes, lo que se imputaba a Beltroy.	3. Los sonetos de <i>Travesía</i> se anuncian en casi todas sus publicaciones, entre 1945 y 1950, como pertenecientes al tal libro; en tanto los otros dos grupos no se declaran así.
4. Ahora conocemos un documento en el que Adán separa parte de los epígrafes (Biblioteca Benvenuto, ms. 1.1.4)	4. Los sonetos del grupo <i>Travesía</i> aparecen casi siempre numerados sucesivamente, aunque con grandes lagunas.
5. Tenemos nueva información biográfica, según la cual Adán empezó el proyecto <i>Travesía</i> en 1931, al tiempo también de los otros dos grupos, pero por entonces sólo se publicó un grupo. Acaso los demás no, por la grave situación del país en 1932 y la crisis personal de Adán por entonces.	5. Hacia 1950 Adán empieza una crisis personal por la que no escribe durante casi diez años. Si ya en 1950 tal crisis se había presentado, ello pudo inducirlo a dejar hacer sus editores.
6. Existe un ejemplar de <i>Travesía</i> con 32 correcciones de Adán. Enmiendas de detalle que no alteran agrupación ni configuraciones.	6. 1950 cierra una etapa de escritura en la producción del poeta. Posteriormente Adán volverá a la poesía, temática y formalmente de modo muy distinto. Ya no reaparece el creador del proyecto de hacia 1945.
7. Hoy conocemos cartas de Adán a Mejía Baca, de la década de 1970, en que el poeta se propone volver a editar el libro <i>Travesía</i> sin alterar la disposición de 1950.	7. Es frecuente en Adán salir así de un libro y no volver a él.
8. El título de "Ripresa" de cada uno de los "Sonetos a la rosa" es musical y debió de ser puesto por el propio Adán.	8. Es frecuente en Adán el trabajo obsesivo, ambicioso y largo en torno a un libro, y luego su abandono en manos de amigos.



Aparición de un poeta peruano.

Preguntémosnos nuevamente: ¿por qué Adán no vuelve sobre esas ediciones que creemos lo dejaron insatisfecho - aunque corresponde a un tiempo en que el proyecto ha sido abandonado? Acaso responda a la pregunta un trabajo de Roberto Paoli (1990), en el que éste, a propósito de distintas redacciones de un poeta, dice:

"De hecho hay poetas que no intervienen más en sus textos ya publicados en volumen, aunque no compartan ya el criterio estético a partir del cual crearon sus obras pasadas; se trata de poetas provistos de sentido historicista, relativista, y por consecuencia favorable al mantenimiento documental de las distintas partes de su evolución. En realidad esta clase de poetas constituyen si no la excepción, la minoría al menos en nuestro siglo descontentadizo. Si el texto de muchas poesías completas que se editan coincide exactamente con el texto de la primera edición, eso se deberá, por lo general, a la muerte prematura del autor, o a otro considerable impedimento mas bien que a una intención programática. Más corriente es el caso opuesto, o sea, el de los autores que al reeditar sus libros, desechan poemas, ordenan el material de otra forma, reescriben los textos aunque nieguen que los reescriben; siempre tratando de actualizar el pasado en la medida de lo posible".

Podemos detener esta parte de la discusión que atañe a la legitimidad de la voluntad del autor, citando una breve nota manuscrita de Adán a Mejía Baca (ms. D375(1) en la Universidad Católica) en que aquél le pide a éste que dé respuesta a una carta de Julio Ortega, en la que le pregunta por unas variantes de "Narciso al Leteo". La consulta no es sencilla: las dos variantes a primera vista son buenas; en la nota, Adán le pide a Mejía Baca que se "tome tres cafés y un pisco y absuelva la consulta"...

Los problemas acerca de la conformación del texto de *Travesía de extramuros* en 1950 no parecen poder

resolverse por este examen externo de factores en torno a la creación del texto. Habría que examinarlos desde otra perspectiva<sup>9</sup>.

#### Notas:

1. Si bien el pie de impresión indica 1950, tenemos indicios de que el libro apareció en 1951 (dedicatorias, noticias en diarios, etc.); así lo asume Silva-Santisteban (1980).
2. Ricardo Silva - Santisteban en su edición de la *Obra poética de Adán* en 1980.
3. Se halla depositada en la Colección Benvenuto de la Universidad del Pacífico (ms. 2.12) (Vargas Durand 1990). Es la copia carbón de un tiposcrito hecho por Ricardo Arbulú, amigo próximo de Adán, quien también mecanografió muchos originales de poemas y sobre quien volveremos más adelante.
4. El manuscrito original se halla en la biblioteca Benvenuto de la Universidad del Pacífico (ms. 3.2) (Vargas Durand 1990). El texto se publicó sin autor en la *Prensa* (26 enero 1947) y *Mercurio Peruano* (Año XXII. vol. 28, Nro. 240; marzo de 1947).
5. En diversas entrevistas grabadas que tuvo conmigo (Arbulú 1991).
6. Ambos enéditos se hallan en la Colección Martín Adán de la Universidad Católica bajo las signaturas ms. A294(167), A294(173), respectivamente.
7. Se hallan en la citada Colección Benvenuto (mss. 2.40a-f) y son al parecer de 1951, como en Vargas Durand (1990) se sustenta.
8. Información bibliográfica positiva al respecto puede hallarse en Vargas Durand (1992, 1993).
9. En cierto momento de mi investigación llegué a creer en la posibilidad de publicar una edición reconstruida de la legítima voluntad de Adán. Esto es, la conformación de un poemario con los poemas de ciclo de *Travesía de extramuros* (*Sonetos a Chopin*). Pensé por entonces que podía considerar la numeración aparentemente caótica de los sonetos que son propiamente de *Travesía* y que fueron publicándose a partir de 1945. La progresión cronológica de los números romanos, me pareció, revelaba el propósito de Adán de lograr una enumeración continuada. El poeta parecía tratar de entregar en cada vez siguiente los números que artes habían fallado. Surgían distintas contradicciones pero éstas podían recibir, una a una, explicaciones plausibles. Un breve mensaje a Mejía Baca de 1974 en el que Adán pide para *Diario de poeta* una simple conformación numerada, me hizo sospechar una disposición semejante. En mi propuesta de edición se buscaba alcanzar, si no la "legítima voluntad de autor", una edición hipotética que reflejara ello hasta muy poco antes de la edición de 1950. Aquel volumen debía estar conformado por tres partes diferenciadas, sólo la última de las cuales sería propiamente *Travesía de extramuros* (*Soneto a Chopin*); esta parte llevaría los sonetos numerados como fueron apareciendo en revistas y periódicos desde 1945 y podríamos continuar con la enumeración de los sonetos que no tuvieron números. Nuestra propia numeración sería entre corchetes y con nota aclaratoria que justificara cada número. El título de aquel libro podría ser *Travesía de extramuros, a secas*, para diferenciarse de la tercera parte, y conservaría aquel nombre para vincularlo a la edición de 1950 que la tradición ha consagrado. Como se verá, por las razones que siguen, tal proyecto no debe reafirmar el verbo prescriptivo-llevarse a cabo.

# Cien años de cine en el Perú / *Ricardo Bedoya*



uando uno mira el panorama del cine peruano del pasado, percibe un territorio irregular, a veces muy accidentado, con algunos picos, pero también con declives súbitos y muy pronunciados. La del cine peruano es una historia intermitente, plagada de episodios que parecieron anunciar el inicio de una producción estable y continua, regular y dinámica, es decir, el establecimiento de una industria que, al cabo, nunca existió. El desaliento y la quiebra aparecieron una y otra vez en el horizonte cuando nadie podía imaginar que el derrumbe estaba cercano.

Esas fueron las condiciones en la que Francisco Lombardi, pero también Armando Robles Godoy, Alberto Durant, Federico García Hurtado, Augusto Tamayo San Román, Nora de Izcue, Felipe Degregori, Danny Gavidia, el Grupo Chaski, entre otros cineastas del Perú, desarrollaron su trabajo. Por eso, para encuadrar la obra de un director como Lombardi en un país sin tradición fílmica, comprender las dificultades que supone hacer cine en un medio como el peruano y apreciar mejor el mérito de los que lograron hacerlo, es preciso echar una rápida mirada a esa historia de azaroso transcurso.

## **Las primeras imágenes: 1897-1918**

Los peruanos conocieron el cine el sábado 2 de enero de 1897, cuando se realizó la primera función pública en la ciudad de Lima, capital del Perú. El aparato de imágenes móviles usado en esa sesión fue el Vitascopio de Edison. El cinematógrafo Lumière llegó pocos días después y su presentación en sociedad se produjo el 2 de febrero de 1897.

Los espectadores de esos primeros aparatos fueron los sobrevivientes de la desastrosa Guerra del Pacífico, que había enfrentado a Bolivia y Perú contra Chile menos de veinte años antes. La ocupación de Lima por las tropas chilenas durante el conflicto, la pérdida de territorios y la ruina económica que dejó la guerra, ocasionaron la crisis

más grave sufrida por el país desde que se emancipó de España en 1821.

El Perú, derrotado, desmoralizado y en bancarrota, emprendió entonces su reconstrucción. El cine llegó durante el gobierno de Nicolás de Piérola, líder civil, personaje legendario de la historia peruana, uno de los artifices de la "normalización" de postguerra, en tiempos de fin de siglo. Eran los días de la llamada República Aristocrática, sociedad basada en el carisma de un hombre fuerte en el gobierno, en el crecimiento de la actividad estatal, en el saneamiento de las deudas públicas, en el elogio ritual del poder. Como en el México de Porfirio Díaz o en los gobiernos oligárquicos hispanoamericanos característicos de este período.

Los peruanos conocieron el cine en compañía de don Nicolás de Piérola, invitado de honor de las sesiones que mostraron las oscilantes imágenes proyectadas por el Vitascopio y el Cinematógrafo. En la vida cotidiana Lima miraba hacia Europa, sobre todo hacia París. No sorprendió por eso la excepcional acogida que se dio al Cinematógrafo, encarnación de la modernidad, novedad y pujanza de la tecnología proveniente de la Europa próspera y burguesa. Gracias a ese aparato, los campos Eliseos, el Arco del Triunfo y la Torre Eiffel dejaban de ser efigies congeladas en algún grabado para convertirse en paisajes poblados por gentes impulsadas por una silenciosa pero febril agitación.

Algún anónimo operador registró hacia 1899 las primeras vistas filmicas del Perú. El 23 de abril de 1899, el Teatro Politeama de Lima presentó un aparato denominado Estereo-kinematógrafo. En esa sesión se proyectaron veinte vistas móviles, entre las que se encontraban tres denominadas: *La catedral de Lima*, *Camino de la Oroya* y *Chanchamayo*. Tales fueron las primeras imágenes de la geografía peruana proyectadas por un aparato cinematográfico.

Se inauguró así un período de gran actividad en el campo del registro documental. Los camarógrafos recorrían las regiones naturales del Perú (la costa que limita con el Océano Pacífico, los Andes y la región amazónica) con sus equipos listos para registrar paisajes, ceremonias, fiestas y ritos, obras públicas, labores de colonización o de evangelización y, por qué no, exotismo siempre bien apreciados por los públicos de fuera. La producción de películas argumentales, sin embargo, se hizo esperar un tiempo más.

En efecto, la primera película peruana de ficción fue *Negocio al Agua*, estrenada el 14 de abril de 1913. La cinta, una comedia en 5 partes, fue producida por la empresa de Cinema Teatro, la principal compañía exhibidora de entonces y filmada por su operador Jorge Goitzolo en diversos lugares del barrio limeño de Barranco, entonces balneario de la "alta sociedad". El autor del argumento fue Federico Blume y Corbacho, un activo periodista y escritor satírico. El 18 de junio de 1913 se estrenó la segunda cinta argumental, *Del manicomio al matrimonio*. La historia fue escrita por María Isabel Sánchez Concha y el rodaje estuvo a cargo del fotógrafo francés Fernando Lund.

Ambas películas acogieron las maneras filmicas al uso en Europa. Por un lado, la galanura y el equivoco sentimental o la ambientación de lujo, a manera de las comedias de situaciones de Pathé, Gaumont o Eclair. Por otro, el burlesco, dominio privilegiado de figuras humanas impulsadas a correr y destruir, en la apoteósica y dinámica justificación del movimiento cinematográfico. *Negocio al agua* y *Del manicomio al matrimonio* fueron las únicas cintas de ficción que se realizaron en el Perú durante las dos primeras décadas del siglo. Es probable que la Primera Guerra Mundial y la carencia de película virgen que la contienda trajo consigo determinaran la escasez.

Pero la ausencia de películas argumentales también se explica por el carácter subordinado que tuvo el cine hecho en Perú desde sus inicios. Si el documental era colocado en la programación de las salas limeñas como material de relleno o complemento de las cintas de extranjeras, la ficción competía con las industrias cinematográficas europeas y con la de Norteamérica, que apelaban a la seducción de la tecnología, el largo metraje y los rostros de unos actores a los que se adhería ya en esos años el prestigio de lo mitológico.

La primera crisis de la producción cinematográfica peruana se produjo entonces. Los exhibidores dejaron de interesarse en la producción nacional. Las películas extranjeras ya no necesitaban de compañía nativa para rendir el provecho económico buscado. La tarea de filmar fue asumida entonces por los empresarios y camarógrafos cercanos al siempre rentable poder político.

### El cine del poder: 1919 - 1930

La década de los veinte fue de una intensa actividad cinematográfica, sobre todo en el terreno del documental de actualidades y frivolidades. Eran los días del gobierno autocrático (1919-1930) de Augusto B. Leguía, líder de la llamada Patria Nueva. Durante ese régimen, el cine cumplió los roles sucesivos de reportero, testigo y creador de mitologías. Como espectáculo estaba situado ya en el centro de la atención del público, luego de derrotar a todos sus contendores (el teatro, la zarzuela, la ópera) y consagrarse como el entretenimiento popular y masivo por excelencia.

Las cámaras cinematográficas asistían, en calidad de invitadas de honor, a las galas, carnavales, banquetes, carreras de caballos, pero también revueltas, tiroteos, cierrpuertas y otros episodios de conmoción ciudadana que marcaron el período. El cine registró con fidelidad el estilo solemne y coreográfico con el que ejerció su prolongado mandato el presidente Leguía, personalidad fotogénica y comunicativa como pocas. Buena parte de esa producción apologética y celebratoria fue encomendada a los camarógrafos cercanos al Poder.

### Los largometrajes argumentales

Pero también se filmaron películas de ficción. El 26 de julio de 1922 se estrenó *Camino de la venganza*, el primer largo metraje argumental peruano. Era un drama filmado por el fotógrafo y pintor Luis Ugarte. A partir de entonces se realizaron cintas más o menos exitosas en una línea de producción caracterizada por la discontinuidad.

De este modo, en 1929 el cine peruano ya podía exhibir un filme de aventuras. *Luis Pardo*, de Enrique Cornejo Villanueva (1927), rodado al modo de las cintas de Douglas Fairbanks, y una superproducción de época, *La Perricholi*, de Enzo Longhi (1928). Ambas buscaban demostrar que en el Perú podía hacerse un cine como el que fascinaba a los públicos de todo el mundo. Sólo era cuestión de aclimatar los géneros y de buscar en el anecdotario criollo a los personajes capaces de soportar la prueba de la ficción. En el caso de *La Perricholi* - rodada con gran despliegue de medios, a la manera de las cintas históricas y galantes de la UFA-, su sola existencia se presentó como prueba de la prosperidad de un régimen político que podía darse el lujo de enviar la cinta, como representante oficial del país, a la Exposición de Sevilla de 1928.

Pero esos filmes fueron sólo logros aislados, insuficientes, incapaces de afirmar una tradición o dejar descendencia. En 1929, una actriz polaca, Stefania Socha, y un pionero chileno Alberto Santana, confesaron sus intenciones de poner en marcha una industria cinematográfica en el Perú. Es curioso que los protagonistas de este empeño fueran extranjeros, ya que por entonces, peruanos como Ricardo Villarán y Ricardo Garland (filmando como Richard Harlan) dirigían películas en Argentina y Estados Unidos, respectivamente.

Stefania Socha abandonó el proyecto luego de una única experiencia, el largo metraje *Los abismos de la vida* (1929). Santana, en cambio, forzó la realidad e hizo un largo tras otro: *Como Chaplin* (1929), *Mientras Lima duerme* (1930), *Alma peruana* (1930), *Las chicas del jirón de la Unión* (1930) y luego, *Yo perdí mi corazón en Lima* (1933).

Santana desarrolló el primer intento orgánico de hacer cine en el Perú, manteniendo continuidad en la producción y apelando al canon del cine de géneros, sobre todo en las variantes de la comedia y el melodrama, asentados ya como modos de interpelación al espectador por el cine internacional. En un lustro, su empresa, Patria Films, estrenó cinco películas, convirtiéndose en la única sociedad que mantuvo una producción constante durante el período silente.

Fue, sin embargo, un proyecto frustrado, que no llegó a consolidar lo que buscaba: la creación de esa industria fílmica que en el Perú nunca llegó a existir.

### Una nueva crisis

De pronto, en 1930, todo se desmoronó. Al año siguiente, el impulso de la producción cinematográfica peruana se había desvanecido. Los motivos: la pernicioso influencia en la economía peruana del crack de Wall Street de 1929, la caída del gobierno de Leguía en 1930, derrocado por el comandante Luis M. Sánchez Cerro, líder de la llamada Revolución de Arequipa, y la inestable situación política, cercana a la guerra civil, que siguió a ese episodio histórico.

Pero también pesaron otros factores, como la obsolescencia de los equipos de filmación y la imposibilidad de marchar en forma sincrónica con lo que exigía la realidad del cine, que venía de sufrir una revolución tecnológica y



*Jarawi* (1966) de César Villanuevo y Eulogio Nishiyama

estética decisiva: la llegada del sonido en 1927. El mercado no admitía ya el cine silente ritualizado, hiperexpresivo, melodramático, que había sido el de Alberto Santana, ese pintoresco y afanoso pionero de varios cines nacionales sudamericanos (trabajó en Chile, Perú, Ecuador), cuya vida, obra y aventuras - aún no investigadas en profundidad - podrían dar lugar a un apasionante relato, entre épico y pícaro, sobre los orígenes del cine hispanoamericano.

El cine peruano empezó a existir a destiempo. Hacia 1908, cuando a las carpas de exhibición limeñas llegaban ya las cintas que orientaron la vocación narrativa del cinematógrafo, los camarógrafos nativos recién empezaban a aprovechar las posibilidades del registro documental. Cuando en el Perú de 1913 se intentó la ficción argumental de breve duración, el cine internacional había emprendido la aventura de la larga duración y algunas películas eran verdaderas epopeyas del metraje. La asincronía con el desarrollo del cine internacional saltó a la vista.

Pero los largometrajes mudos también llegaron tarde. *Luis Pardo*, una de las cintas más populares de la etapa primitiva del cine peruano, se estrenó en octubre de 1927, el mismo año que *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, y apenas dos años antes de que el sonido se convirtiera en norma de producción y exigencia de todos los auditorios del mundo.

Las películas peruanas de la época, por otro lado, asimilaron sin mayor reelaboración las convenciones del cine realista y dramático que se hacía en Europa. Las mímicas historias e imágenes del cine mudo peruano se resistieron a la contaminación del nacionalismo, el populismo, el humor criollo, elementos que pusieron el "color local" o el "sentir nacional" a otros cines latinoamericanos: peculiaridades nacionales que les permitieron a los argentinos, mejicanos y aun a los chilenos llegar con sus películas a mercados foráneos. No hubo en el Perú de entonces un cine equivalente al del argentino José Agustín "Negro" Ferreyra y sus películas broncas y nacionalistas, ni al del boliviano Velasco Maidana, que incorporó al cine mudo de su país los temas y leyendas del mundo indígena.

En el Perú tampoco se intentaron los caminos experimentales seguidos por el brasileño Mario Peixoto o el mejicano Juan Bustillo Oro. El espíritu de la vanguardia y la experimentación formal no penetró en los cineastas peruanos, volcados más bien a la realización de un cine

llano y directo, concebido para mover sentimientos y llegar sin complicaciones al público.

El pequeño y precario mercado cinematográfico peruano resintió esos hechos. La aguda pérdida del poder adquisitivo de las clases medias y populares, que sostenían con su asistencia a la producción nacional, se tornó crítica y la producción cinematográfica se afectó por un marcado descenso de la asistencia al espectáculo cinematográfico. El año 1930 fue el del auge y derrumbe del frágil empeño de Alberto Santana y sus émulos.

### La ilusión de la industria sonora

En estas condiciones llegó el inicio de la producción sonora. La primera película peruana de ficción que se exhibió sincronizada con discos fue *Resaca*, dirigida por Santana, estrenada en julio de 1934. El sonido óptico se logró por fin en *Buscando olvido*, dirigida por el chileno Sigifredo Salas en 1936.

Pero el suceso más notable de los inicios del sonoro ocurrió en abril de 1937 al formarse la empresa Amauta Films. Esa sociedad produjo un conjunto de 14 películas argumentales de larga duración entre 1937 y 1940, año en que cesó su actividad. Las películas de Amauta, de corte populista y criollo, fueron el primer intento de arraigar una producción continua de películas sonoras en el Perú. Amauta Films convirtió a la voz, al hablar y a las canciones populares en las materias primas de sus películas.

Aprovechando el funcionalismo aportado por el sonoro, las cintas de Amauta fueron comedias o dramas sentimentales ambientados en el marco de la clase media o en suburbios populares. Sus anécdotas y episodios fueron modelados por el costumbrismo, esa derivación genérica del romanticismo español que tuvo a Larra como precursor y que en el Perú encontró notables cultores en escritores como Felipe Pardo y Aliaga o Manuel Ascencio Segura.

De este modo, la influencia central de la dramaturgia en el cine peruano de fines de los años 30 fue proveniente del teatro de costumbres, pero también del espectáculo de variedades, aunque desprovisto en la adaptación cinematográfica de una de sus características esenciales: las licencias del lenguaje popular y la agresividad del gesto, la entonación a veces obscena o la alusión crítica a hechos y personajes de la actualidad. También tuvo la influencia del sainete y de la revista musical, con sus argumentos ligeros y

poblados de equívocos y gracia verbal, aludidos sobre todo en la vertiente "criolla" de la producción de Amauta. Por ejemplo en la trilogía conformada por *Gallo de mi Galpón* (1938), *El guapo del pueblo* (1938) y *Palomillas del Rímac* (1938), dirigidas por Sigifredo Salas.

Pero, sobre, todo fue sustancial la influencia del costumbrismo, del que tomó el tono de comedia *canaille*, de arraigados afectos y sentimientos, de miserias personales y ambiciones propias del terruño, protagonizada por tipos, arquetipos y estereotipos del hombre del pueblo, sobre todo del limeño (el guapo, el "gallo", el "palomilla").

### Ilusión quebrada

En octubre de 1940 se estrenó la última película producida por Amauta Films, y la etapa que pareció señalar el inicio de un desarrollo industrial próspero y lleno de futuro se liquidó de pronto y sin posibilidad de reversión. Como había ocurrido antes, el cine peruano volvió a extinguirse. Una vez más, los motivos fueron múltiples. Uno de ellos fue la escasez de insumos fotográficos ocasionada por la Segunda Guerra Mundial. También los contratiempos económicos causados por la censura a una de las producciones de Amauta Films, *Barco sin rumbo* de Sigifredo Salas.

Pero una causa determinante de esta quiebra fue la competencia que significó el cine mexicano para todas las cinematografías de habla castellana. Los ingredientes "espectaculares" que movilizaba esa cinematografía se dirigían a los mismos sectores del público de extracción popular que eran soportes del cine y del de otros países sudamericanos, todos carentes de industria fílmica. El cine mexicano deseaba ese auditorio y lo arrebató, manteniéndolo cautivo durante toda la década de los cuarenta. Las exigencias de un mercado en modificación permanente y la competencia externa resultaron embates que el cine peruano, con su debilidad congénita, no pudo soportar.

Y es que hay que considerar que las primeras experiencias sonoras de desarrollaron en el país con la precariedad y la improvisación típicas del arrojado voluntarismo *amateur*. En el afán de lanzarse en la aventura del cine, sus responsables no se detuvieron para analizar la factibilidad del empeño o la consistencia del mercado.

### Veinte años de sequía

Fueron muy pocas las películas peruanas estrenadas durante la década de los cuarenta. Sólo alcanzó reconocimiento la *Lunareja* (de Bernardo Roca Rey, 1946), que evocaba un episodio de la guerra de emancipación de la corona española. Otras cintas pasaron desapercibidas. Pero el impulso para la realización cinematográfica, mal que bien, se mantuvo, sobre todo gracias a la producción continua de noticiarios y documentales.

El panorama fue similar en la década siguiente, pese al anuncio incesante de nuevas producciones. A comienzos de los años cincuenta se lanzaron ambiciosos proyectos de rodaje. Algunos, como iniciativa de extranjeros; otros, debidos al empeño de empresarios peruanos. Los cineastas de fuera, sobre todo norteamericanos, encontraron un país lleno de escenarios pintorescos o exóticos. La sierra y la selva eran marcos ideales para cintas de aventuras de serie B o para las producciones de bajo presupuesto que exigía la televisión norteamericana, que empezaba a extender su influencia.

El productor Sol Lesser -tan ligado al personaje de Tarzán-, la empresa Paramount y el mismísimo John Wayne (cuyas cintas estaban en el tope del *box office* norteamericano) vinieron a la búsqueda de localizaciones o a llevar a cabo sus filmaciones.

Edward Movius, un norteamericano afincado en el Perú, realizó *Sabotaje en la Selva* (1952), un largo argumental que ambientaba en la selva amazónica peruana un episodio de la guerra fría, con agentes soviéticos sofocados por el calor de la jungla. Pero también los argentinos llegaron al Perú para rodar un melodrama cargado y delirante, *Armiño negro*, de Carlos Hugo Christensen (1953).

De ese momento de entusiasmo con los rodajes de equipos extranjeros, pletóricos de productores enamorados a la vez del paisaje peruano y de los bajos costos de producción del país, quedó sólo una cinta importante, más por su influencia dentro y fuera del Perú que por sus méritos expresivos: la italiana *L'Imperio del Sole*, de Enrico Grass y Mario Craveri (1955). Allí se acuña una parte considerable de los estereotipos que saturan tantos documentales turísticos sobre el "país de oro": Las alturas de Machu Picchu, la abundancia y brillo de los metales preciosos, las campesinas sonrosadas con sus polleras al viento y la representación de los indígenas como seres de identidad

difusa e intercambiable: el narrador del *L'Imperio del Sol* los designaba a todos con los mismos nombres, Pedro y Juana.

El Foto Cine-Club Cuzco, fundado en diciembre de 1955, fue una institución creada con el fin de difundir la cultura cinematográfica en la ciudad que había sido sede del imperio de los Incas. En torno al cine-club se reunió un grupo de cineastas que dieron cuenta del mundo andino en un conjunto de documentales de enorme valor que el historiador Georges Sadoul bautizó como los filmes de la "Escuela del Cuzco".

El empeño más ambicioso de los realizadores cuzqueños fue el rodaje del largometraje *Kukuli* (1961), dirigido por Eulogio Nishiyama, Luis Figueroa y César Villanueva. Era una fábula andina, de encuadres muy compuestos y poesía "ingenua", que se mantiene como uno de los hitos del cine peruano de todos los tiempos. Pero en el año 1966 se clausuró definitivamente la experiencia cuzqueña.

Fueron los cineastas del Cuzco los que incorporaron la presencia del campesino, mejor, del mundo indígena, del universo del Ande y la condición de sus habitantes, al cine peruano. A través del registro documental o la ficción, lo ubicaron como protagonista y centro de su visión y preocupaciones. Aportaron un punto de vista cultural (no político) de su presencia y su espacio en la vida peruana. El más cabal, intenso y apreciable tratamiento cinematográfico de este referente es el que dejaron los documentales del camarógrafo y realizador Manuel Chambi.

Pero en materia de producción cinematográfica nacional, el clima de los años cincuenta sólo dio como resultado una película filmada en Lima, *La muerte llega al segundo Show*: de José María Roselló (1958). Los resultados de la cinta fueron desastrosos, traumáticos. Las imágenes de la película revelaban el retraso tecnológico, la deficiencia en el equipamiento y el deterioro del oficio provocados por más de una década de inactividad en el campo de la realización.

### 1965. Buscando alternativas

En 1958 se produjo la primera emisión comercial de un programa de televisión en el país. Desde entonces, el nuevo medio comenzó a expandirse y se tornó parte de la vida cotidiana de los limeños. Animadores, modelos, actores

de telenovelas, locutores, dieron forma a la mitología doméstica inducida por la TV, hecha de rostros conocidos y estimados a los que el público pronto quiso apreciar en otros roles, circunstancias y rutinas. Buena parte de las películas hechas en el Perú durante los años 60 tuvieron como protagonistas a las gentes de la TV, estrellas de entrecasa. Ellas alternaron con actores mexicanos en coproducciones que fueron el último, y fracasado, intento del cine mexicano por recuperar los mercados latinoamericanos que había perdido progresivamente desde los años cincuenta. Buena parte del cine hecho en el Perú durante los años sesenta siguió el modelo de esa producción mexicana filmada lejos de los estudios Churubusco.

En 1965, sin embargo, ocurrieron dos hechos favorables. El primero, la aparición de la revista *Hablemos de Cine*, que renovó el panorama de la cultura cinematográfica peruana y fue el caldo de cultivo de cineastas como Francisco Lombardi, José Carlos Huayhuaca, Augusto Tamayo San Roman o Nelson García. El segundo, el estreno de *Ganarás el pan*, el primer largometraje de Armando Robles Godoy, que reivindicó para sí desde esa película la calidad del autor cinematográfico. Sus cintas posteriores - *En la selva no hay estrellas* (1966), *La muralla verde* (1970), *Espejismo* (1973) y *Sonata Soledad* (1987) - mantuvieron, casi con intransigencia, su voluntad de expresar una muy personal visión del mundo y del cine. Robles Godoy cumplió también una importante labor como gestor de proyectos e iniciativas para darle al cine peruano un marco legal estable.

La década de los sesenta finalizó con un gobierno militar en el poder y con el gremio de cineastas pugnando por obtener un régimen legal promotor de su actividad.

### 1973. El año del despegue

En 1972, el gobierno militar presidido por el general Juan Velasco Alvarado promulgó la ley de Promoción a la Industria Cinematográfica. Dos mecanismos incorporados al texto legal, el de la exhibición obligatoria de las películas peruanas y el reembolso a los productores con porcentajes diversos del impuesto municipal que gravaba la entrada al cine, fueron los elementos clave de la norma que empezó a aplicarse en 1973. El efecto fue inmediato. En los veinte años de vigencia de la ley se filmaron cerca de 1.200 cortometrajes y 60 largos. Se inició así un renacimiento del



Los perros hambrientos (1976) de Luis Figueroa

cine peruano. Fue el momento en que Francisco Lombardi inició su carrera.

Las cintas producidas durante ese periodo encontraron a un público dispuesto a verlas. Películas como *La ciudad y los perros* de Lombardi, *Gregorio* del Grupo Chaski, *La fuga del Chacal* de Augusto Tamayo San Roman bordearon el millón de espectadores, compitiendo en el *hit parade* del año de su exhibición con los consabidos *blockbusters* norteamericanos. Pero fue un periodo marcado también por graves discrepancias con los exhibidores, que nunca admitieron la legitimidad de una figura legal como la de la exhibición obligatoria de las películas peruanas. La consideraron una intromisión en la libertad de comercio consagrada en la Constitución. Otro motivo de incomodidad: los cambios profundos en la composición del público asistente a las salas de cine.

A partir de mediados de los años ochenta, coincidiendo con la crisis económica y los embates del terrorismo urbano, el cine perdió a los espectadores provenientes de sectores populares. El público mayoritario de las salas fue el de las clases medias-altas, con capacidad

para pagar el valor de un boleto de entrada. Las películas peruanas vieron la disminución acelerada de su público.

### Una nueva crisis

Los problemas se agravaron a fines de 1992 al derogarse la ley promocional dictada veinte años antes. Los principios de la economía liberal introducidos por el gobierno de Alberto Fujimori resultaron incompatibles con un sistema de promoción al cine que comprendía medidas proteccionistas como la exhibición obligatoria y la entrega a particulares de recursos provenientes de atributos. La producción de cortos se detuvo y el largometraje afrontó serios - cuando no insalvables - problemas de financiación. El desconcierto se extendió en el gremio y se inició una etapa de desaliento y crisis.

Una nueva ley de cine dictada en 1994, con un sistema promocional basado en recursos y premios entregados por el Estado a los mejores cortos y a los proyectos de largometraje más destacados, tardó en ponerse en vigencia, y al inicio de 1997 la producción filmica peruana se mantenía en un estado de sopor, si no de parálisis total.

# Zoelía y Gronelio

## (Dos almas gemelas) / María Teresa Zúñiga Norero

**E**

S EL AÑO 2015. UNA PAREJA VIVE EN UNO DE LOS RINCONES DE UNA GRAN CIUDAD, ELLOS SON MUY POBRES Y HAN CONSTRUÍDO UNA HABITACION Y SU VIVIENDA CON LOS DESPERDICIOS QUE DEJA EL AVANCE DE LA MODERNIDAD Y LA INDIFERENCIA DE LOS HOMBRES. ES UNA HABITACION HECHA A MANO. MUY TRISTE. SE ALUMBRAN POR LAS NOCHES CON UNA LUZ QUE LLEGA HASTA ELLOS DE UNA CASA VECINA. AL INICIO DE LA OBRA, ESCUCHAREMOS EL SONIDO DE UNA SIRENA ANTIAEREA. LUEGO LA EXPLOSION DE UNA BOMBA ATOMICA, ZOELIA AVANZA AL MEDIO DEL ESCENARIO, MIENTRAS SE ESCUCHA UNA VOZ EN OFF.

Voz: ¡Atención! ¡atención! A todos los sobrevivientes de la explosión mantenerse en sus lugares, no deben salir. La radioactividad ha comenzado, ha comenzado...

ZOELIA (triste):

Si el sol saliera en invierno,  
los pájaros no morirían. No morirían.  
Se calentarían los huesos, los huesos.  
Y la carne no moriría. No moriría.  
Si la tierra pariera el pa de cada día,  
el hambre no mataría. No mataría.  
Saciaría mis penas, mis penas  
y mis ojos no llorarían. No llorarían.

(CONTANDOSE LOS DEDOS DE LOS PIES Y CONVERSANDO CON UNA FLOR ARTIFICIAL). Uno, dos... uno, dos, tres, cuatro... uno, dos, tres, cuatro; cinco, seis, siete... seis, siete, ocho, nueve... seis, siete, ocho, nueve, diez... ¡Es absurdo! ¿Por qué debo contarlos? ¿Dónde dejé mi zapato? (BUSCA) ¡Esta casa es un caos, jamás se encuentran las cosas! (ENCUENTRA EL ZAPATO). Mi zapato (SE SIENTA). Nunca me entrarán, ¿no se por qué insisto en ponérmelos? Oh, no, Dios mío! ¡La corbata! ¡Olvidó la corbata! ¡Se la teji yo misma y la olvidó! ¡Ay Gronelio! ¡Gronelio! ¿por qué siempre olvidas la corbata? (RECORDANDO). Se la teji el día que nos casamos, me parecía una combinación perfecta. Ahora se han corrido los puntos y los colores son más pálidos. (ASUSTADA). ¿Será la crisis? "Debe ser la crisis" -contestó Gronelio al cura que le preguntó si aceptaba



casarse conmigo. (SALUDANDO A UNA RATA COMO A LA VECINA). ¡Amiga, amiga! ¿vamos al cine? ¿Qué ya no va? (ASUSTADA) ¡Debe ser la crisis! (ALIVIADA). ¡Ah!, la crisis del cine, claro. ¿Y su marido? ¿Ya no volvió? (MUY ASUSTADA). ¡Debe ser la crisis! (CALMANDOLA). Últimamente, los maridos ya no vuelven, desde que decidieron cambiar todo. Ahora, ya no sólo se cambian de nombres... También se cambian de casa ¿Y si Gronelio ya no vuelve...? (INGRESA GRONELIO, IMITA A UN PERRO) ¿Conseguiste trabajo?

GRONELIO: (DESALENTADO). No.

ZOELIA: (ASUSTADA) ¡Debe ser la crisis!

GRONELIO: Sí, la crisis de nervios que tengo. (SE APOYA SOBRE UNA TABLA QUE HACE DE MESA Y CAE) ¿Por qué siempre tienes que cambiar las cosas? Ayer la tabla era la cama, ahora la mesa. ¿No sé por qué te pesas el tiempo haciendo esas cosas...?

ZOELIA: Pensé que te gustaría el cambio.

GRONELIO: ¿Cuál es el cambio, ahora? (SENTANDOSE EN UNA DE LAS BANCAS)

ZOELIA: (ENTUSIASMADA, VA INDICANDO CADA COSA). Bueno, cambié tu plato por el mío, puse el mantel al revés, ordené tus libros de la Z a la A y pinté el televisor. (FELIZ). Gronelio, tenemos televisor a colores. (LO ABRAZA).

GRONELIO: Sí, es un cambio sorprendente. (MOLESTO) Hasta la basura cambió de olor. Siempre estaba por ese lado, ahora está por todas partes. (GRITANDO). ¡Zoelia, es tan difícil botar la basura!

ZOELIA: Lo siento. No pesa el carro recolector. Además, no está bien tirarlo a la calle. ¿Con tanta contaminación? Y, además, uno nunca sabe. ¿Quién dice que algún día pasen por la casa y nos den comida a cambio de basura?

GRONELIO: ¿Y por qué habría de pasar eso?

ZOELIA: Porque todo avanza ¡la ciencia! Y, ahora, ¿qué te pasa?

GRONELIO: (QUE HA QUEDADO CON LA BOCA ABIERTA SIMULANDO COMER EL AIRE) Ah... el aire es gratis, puedo tomarlo a bocaradas.

ZOELIA: ¡Muy bromista! (COGE LA CORBATA) ¿Por qué olvidaste la corbata?

GRONELIO: (NERVIOSO) ¡Perdón! Al salir, hoy, sentí un nudo en la garganta. (MIRANDO A ZOELIA) Pensé que lo llevaba puesto.

ZOELIA: ¡Pretextos! ¡Pretextos! ¡Tú no quieres trabajar!

GRONELIO: No, no es eso.

ZOELIA: Entonces, ¿qué es?

GRONELIO: No hay trabajo para mí. (SE SIENTA, SIMULA COMER EL AIRE).

ZOELIA: (LO MIRA UN RATO EN SILENCIO CON MUCHA TRISTEZA) Gronelio ¿quieres que te sirva?

GRONELIO: ¿Qué has preparado hoy?

ZOELIA: (LLEVANDO PLATOS VACIOS) Lo mismo que ayer. (PAUSA)

GRONELIO: Ah, es un buen menú. (MIRA A ZOELIA) Y lo increíble es que no cuesta nada. (OBSERVA LENTAMENTE EL PLATO).

ZOELIA: Lo siento, no puede hacer otra cosa.

GRONELIO: Sí, lo entiendo. Estuviste muy ocupada pintando el televisor. Y conversando con la vecina invisible.

ZOELIA: Sabes bien que nunca hago eso. Que si me acerco a esa ventana es sólo para distraerme.

GRONELIO: Pero, no te estoy reclamando, ya no tienes que lavar los platos, además no te gusta hacerlo.

ZOELIA: ¡Cierto! Sólo les quito el polvo.

GRONELIO: El polvo, claro. (SE MIRAN FRENTE A FRENTE) "Polvo eres y en polvo te convertirás". Eso está aquí. (SE PONE DE PIE) Es tan importante leer. (COGE LA BIBLIA DEL ARMARIO Y SE SIENTA)

ZOELIA: Gronelio, ¿Por qué sólo tuviste dos libros?

GRONELIO: Porque no tuve más.

ZOELIA: Una Biblia y un Diccionario ¿Por qué?

GRONELIO: Bueno, porque en la Biblia está escrito todo.

ZOELIA: Y en el Diccionario?

GRONELIO: (SABIAMENTE) Está el significado de la Biblia.

ZOELIA: Ah Gronelio. Si te escuchara tu madre sería tan feliz.

GRONELIO: (MUY MOLESTO SE LEVANTA Y VA DETRAS DEL BIOMBO) Mi madre quedó sorda a causa de la primera explosión. Además nunca fue feliz.

ZOELIA: Lo siento, no quise decir eso. (ZOELIA SIMULA COMER).

GRONELIO: Todo lo que puede hacer alucinar el hambre.

ZOELIA: (QUE REPRESENTA A COSETTE, LA NIÑA POBRE DE VICTOR HUGO) ¡Come mi niña come! (SENTANDOSE) ¡Baila mi niña, baila, duerme niña, de mi corazón! (SE DUERME)

GRONELIO: (DE LA SEÑORA THENARDIER DE VICTOR HUGO) ¡Cosette, deja de jugar... deja de jugar...

deja de jugar! ve afuera y trae el agua para los caballos ¡ve Cosette, ve afuera! ¡qué te trague la noche...!

(SE ENCIENDE UN CENTAL SOBRE EL GRONELIO HACE DE EL PRESIDIARIO JUAN VALJEAN DE VICTOR HUGO) ¡Maldición, maldición!... ¡veinte años por robar un pan y Cosette mi niña de hueso llevando agua para bárbaros de Atala! (COMO GRONELIO) ¡Basta, basta, ya no puedo seguir con este juego!

ZOELIA: ¿Pero, por qué?

GRONELIO: Porque ya no me quita el hambre. Además jamás pude terminar de leer la gran obra maestra *Los Miserables*

ZOELIA: No te preocupes, la escribiremos nosotros.

GRONELIO: (AGRADECIENDO) ¡Qué buena eres, qué buena eres! (SE ENCIENDE LA LUZ) Siempre comprendes mis amarguras, mis penas. (MIRA EL ZAPATO DE ZOELIA SOBRE LA MESA) Mis dolores, mis angustias... (SE VA ENCOLERIZANDO) Mis rabias, mis desbordes... (GRITA) Zoelia, ¿nadie te dijo que es de mala suerte dejar los zapatos sobre la mesa? Será por eso que hace trece años que no consigo trabajo. (PAUSA) Aún recuerdo tres días y tres noches haciendo esa maldita cola para empleos. (PASEÁNDOSE POR TODA LA HABITACION). Y sólo me llevaste la mitad de la frazada. (COGE UNAS TIJERAS VIEJAS Y OXIDADAS) Cortaste la frazada en dos ¿Por qué? Porque había una sola frazada. No quisiste quedarte sin frazada. Ah, pero eso no importaba ¿verdad, Zoelia? (PAUSA) Así que medio muerto de cansancio y medio muerto de frío llegué a la ventanilla después de setenta y dos horas de calvario y un letrero aplastó mi nariz: "NO HAY VACANTES" (SACA UN LETRERO VIEJO Y AMARILLENTO). Hasta ahora lo conservo, es la prueba de mi desgracia. (LO TIRA ZOELIA GESTICULA LO QUE DICE GRONELIO) Y entonces grité, grité como un loco desesperado. Perdí los papeles, perdí la frazada, perdí la cordura, perdí el empleo... perdí el empleo... (CAE SOBRE LA BANCA COMPLETAMENTE ABATIDO)

ZOELIA: (QUE HA SEGUIDO TODO EL RELATO) ¿Por qué, por qué no te dieron el empleo Gronelio?

GRONELIO: Porque había sólo un millón de empleos y yo era el millón uno.

ZOELIA: Pero siempre dijiste que todos eran el millón uno. Que nadie recibió el empleo.

GRONELIO: Si eso es para que te des cuenta la porquería de suerte que tengo. ¡Saca el zapato de la mesa!

ZOELIA: No puedo.

GRONELIO: ¿Por qué?

ZOELIA: Porque si soco el zapato la mesa se cae.

GRONELIO: Es preferible una mesa caída antes que perder un millón de empleos. (PELEAN TIRÁNDOSE LAS COSAS)

ZOELIA: (CALMANDOSE) ¡ Parecemos unos niños Gronelio!

GRONELIO: Si. (MIRANDO UNA FLOR VIEJA) Como cuando nos casamos. (ZOELIA Y GRONELIO COMIENZAN A RECORDAR SE CREA UNA ESCENA DE MATRIMONIO. LUEGO LOS DOS PARTEN CON EL SONIDO DE UN TREN. EL CAE SOBRE LA BANCA CON EL PAÑUELO DE MUJER SOBRE LA CABEZA GRONELIO HACE DE LA MADRE DE ZOELIA).

MADRE (DENTRO DEL TREN): Te dije que no tomaras ese tren.

ZOELIA: (QUE INGRESA MUY ASUSTADA) No sé, creo que confundí los boletos.

MADRE: Cuando ocurrió la Segunda Guerra Mundial, que fue mucho antes que declararán la tercera, en Alemania seis millones de judíos confundieron los boletos como tú.

ZOELIA: Lo sé madre.

MADRE: Y aún sabiéndolo, te fuiste con él

ZOELIA: Si.

MADRE: Te dije que no viajaras con él.

ZOELIA: Siempre equivoco las cosas madre Tú ya sabes.

MADRE: El hombre no morirá de hambre, morirá de terquedad

ZOELIA: ¡Por favor! madre. Hablemos de otras cosas.

MADRE: Bien (LEVANTÁNDOSE LOS PANTALONES) Si tan sólo miraras esto.

ZOELIA: No madre, no por favor.

MADRE: Son mis vérices. Son parte de tu herencia (RIE). Tú padre antes de morir me dijo: "Vieja me voy, pero no estarás sola. Te quedas con tus vérices" y reímos tanto... (RIE. LUEGO ZOELIA) reímos tanto que tu padre se atragantó con la saliva y murió. (PAUSA). Ya no se podía hacer nada. La saliva estaba entre el miocardio y la aorta. (PAUSA).

ZOELIA: ¿Y cuál fue el diagnóstico?

MADRE: (FATIDICA) Murió de risa

ZOELIA: (DRAMATICA) ¡Oh! madre, cuánto debiste haber sufrido. Aun recuerdo el velorio. Recuerdo que te faltaba un zapato. Sólo te quedaba uno. La desesperación nos invadió a todos. Viuda y con un sólo zapato. ¡Qué vergüenza! pero la tía Eugenia te prestó uno de talla 40. Por más que le pusimos algodón no quedó bien. Tú talla era treinta y cuatro. Desentonaba tanto con el otro. (GRONELIO SE MIRA LOS PIES. TIENE

**UN ZAPATO DE EL Y EL OTRO DE ZOELIA** La gente pensó que era un defecto tuyo. Todos compadecieron a papá. Pero a él le ocurrió al revés, él nicho era demasiado grande para el cajón.

**MADRE:** (MOLESTA) ¡Claro! Si cuando cumpliste los diez años eras más grande que tu padre.

**ZOELIA:** Sí, pobre papá. Su vida fue tan corta.

**MADRE:** Bueno, Zoelia, parece que el problema de los zapatos es un asunto de familia. Ponte los zapatos, querida.

**ZOELIA:** No madre, no, me entran, son muy chicos, no, por favor.

**MADRE** (RIENDO) Ponte los zapatos y bájate de este tren...

**ZOELIA:** No, no, no... (ZOELIA QUITA EL PAÑUELO A GRONELIO)

**GRONELIO:** ¡Basta Zoelia, basta! ¿Por qué siempre tienes que recordar a tu madre de esta manera. Y lo que es peor: Por qué me usas para esos planes macabros.

**ZOELIA:** No sé, Gronelio. Es que vi los zapatos y...

**GRONELIO:** Sí, ya lo sé. Sabes Zoelia, estoy pensando vender algo, para obtener dinero.

**ZOELIA:** ¿Qué?

**GRONELIO:** Ese es el problema, que aún no sé qué... por aquí debe haber algo, nunca es tarde... (INGRESA AL BOMBO)

**ZOELIA:** ¡Tarde! ¡Dios! ¡La novela! (SIMULA PRENDER EL TELEVISOR) ¡Acaba de empezar (ELLA REACCIONA EXAGERADAMENTE) ¡Ella lo odia y él la quiere tanto!

**GRONELIO:** (QUE DE CUANDO EN CUANDO SE ASOMA Y SE BURLA) ¿Cómo nosotros!

**ZOELIA:** (SE LEVANTA Y SE TAPA LA CARA) ¡No puede ser, descubrió su rostro! (GRONELIO SALE DEL BOMBO DESCONCERTADO FRENTE A LA FARSA. LLEVA UNA LLANTA VIEJA. EN TODA LA ESCENA NO SE MIRAN)

**GRONELIO:** Pero, todo esto es una tontería.

**ZOELIA:** ¡Silencio! Lo va a besar.

**GRONELIO:** (ENTRANDO AL JUEGO). Pero ¿no dijiste que lo odiaba?

**ZOELIA:** Sí, así es,

**GRONELIO:** Y entonces, ¿por qué lo va a besar?

**ZOELIA:** Porque no sabe que ella es viuda.

**GRONELIO:** ¡Dios, pero, ¿eso qué tiene que ver?!

**ZOELIA:** Pero qué tonto eres Gronelio. No sabes a caso que todas las viudas son calvas. Al menos desde la última quimioterapia.

**GRONELIO:** No me hables de la quimioterapia.

**ZOELIA:** Bueno ¿pero qué tiene? Al menos, lo hacen gratis.

**GRONELIO:** Eso no es una justificación, odio la quimioterapia y punto.

**ZOELIA:** La ciencia ha avanzado. Hace 20 años no era así. No puedes negarlo.

**GRONELIO:** Pero al final quedas calvo, calvo.

**ZOELIA:** No te deprimas, por favor.

**GRONELIO:** Pero, calvo Zoelia, ¿por qué? ¿por qué?

**ZOELIA:** Bueno Gronelio, es un mal de estos tiempos.

**GRONELIO:** De estos tiempos y de otros... ¿recuerdas? hace más de quinientos años cuando los gusanos llegaron por el mar... fue a las diez y diez de la mañana. El olor era nauseabundo. Nadie pudo soportarlo, todos se suicidaron. Fue una muerte horrible, no se salvó ni una sola nariz.

**ZOELIA:** (MUY TRISTE) Si, y ahora entiendes por qué esa mujer es calva?

**GRONELIO:** No.

**ZOELIA:** Por que es un mal de familia.

**GRONELIO:** ¡Maldita sea la familia!

**ZOELIA:** No es para tanto, al menos no es de herencia.

**GRONELIO:** (CONFUNDIDO) No te entiendo. Si es de familia es de herencia.

**ZOELIA:** No, no es lo mismo. La familia es una cosa, la herencia es otra. Hay familias que tienen herencias, hay herencias que no tienen familia, tú ya sabes, cosas de juristas.

Fíjate que yo tenía una tía. Esta nació calva y eso que nunca tuvo herencia. Pero fueron pasando los años y esta tía seguía calva, cuando se casó el novio pensó que era parte del maquillaje, a los diez años de casada tenía diez hijos, todos calvos. Y esa es una de las tantas respuestas porque hay tantos calvos en las telenovelas.

**GRONELIO:** (RIENDO Y MIRÁNDOSE LOS DEDOS DE LOS PIES) Hay calvos en todas partes y todos por culpa de la quimioterapia. ¡Apaga el televisor!

**ZOELIA:** ¿Qué?

**GRONELIO:** (COGE UN PERIODICO Y LEE) Apaga el televisor.

**ZOELIA:** (SORPRENDIDA) Pero si el televisor no existe, está muerto.

**GRONELIO:** (FATIDICO) ¡Lo mataron las computadoras!

**ZOELIA:** ¿Por qué te pones así Gronelio? Si tu familia...

**GRONELIO:** Sabes que no tengo familia, que desde que empecé ¡oh no!...

ZOELIA: Lo siento

GRONELIO: (DESDE DENTRO DE LA HABITACION)

¿No hay pasta dental?

ZOELIA: No, no hay, pero encontrarás un poco de yeso en las paredes y te quedarán igual de blancos Tus hermosos dientes. Si tan sólo lo usaras para despedazar a quien te quiera hacer daño Pero no. Tú no has nacido para eso. ¿Verdad? No mientas Gronelio, no mientas.

GRONELIO: No miento, no se mentir. Sólo hablo y hablo. Y no consigo trabajo.

ZOELIA: Mañana será otro día. Yo te ayudaré, no te preocupes.

GRONELIO: ¿Tú? Si no sabes hacer nada.

ZOELIA: Quizás no, pero la vecina me dijo que necesitan gente para una lavandería (SE SIENTA PREPARÁNDOSE PARA DORMIR)

GRONELIO: ¿Una lavandería de la calle 2000?

ZOELIA: Sí

GRONELIO: Ayer la cerraron por no pagar impuestos.

ZOELIA: ¿Todavía se pagan impuestos?

GRONELIO: (CANSADO) Siempre se pagan impuestos

desde Espartaco. Y ahora vamos a dormir, mañana tengo que salir a buscar trabajo.

ZOELIA: ¿Gronelio, no te da vergüenza cómo vives?

GRONELIO: No, porque vivo contigo. (RIE BURLONAMENTE)

ZOELIA: Gronelio, ¿por qué has apagado la luz?

GRONELIO: No lo apagué yo. Es la vecina que ya duerme (VUELVE A REIR).

ZOELIA: Gronelio ¿por qué no dormimos juntos como todos lo hacen?

GRONELIO: Porque al despertarme, no tendría el valor de mirarte a la cara. Así que prefiero mirarte los pies.

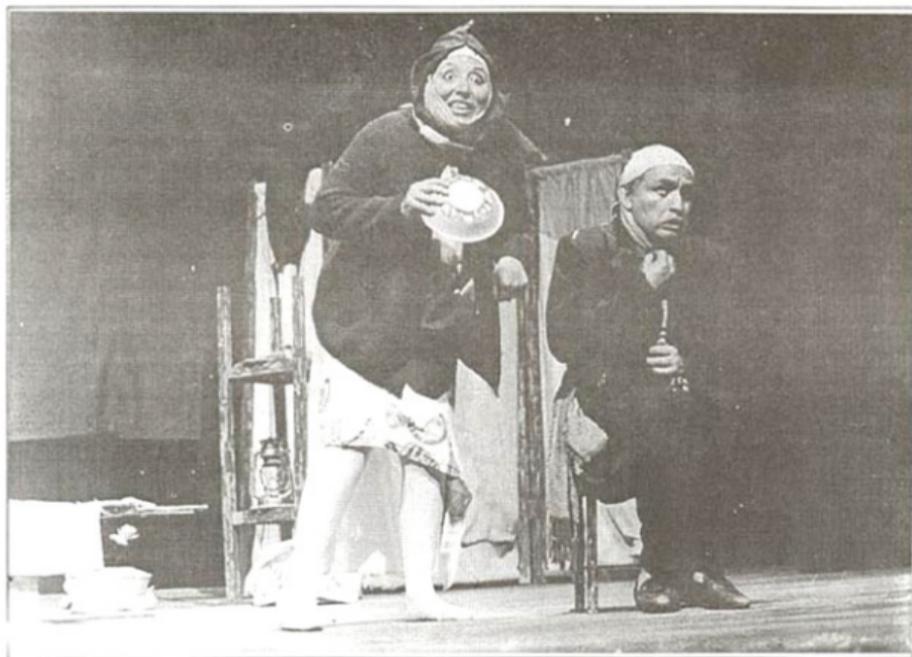
ZOELIA: Cuéntame la historia de las siete noches.

GRONELIO: No, ahora no.

ZOELIA: Está bien. Yo voy a contarlo. ¡Escucha, Gronelio!

GRONELIO: (DURMIÉNDOSE) Escucho...

ZOELIA: (CON VOZ MISTERIOSA) La noche despertaba el canto de los grillos. Los grillos despertaron el canto de la noche. Y el hombre se comió a la noche y se llenó el alma de negro. (MOLESTA) Gronelio sé que duermes, pero no importa. Yo escucho por no escuchar tu estómago. Siete



noches durmieron en el hombre, y él no sintió ni hambre, ni sueño, ni pena... pero los ojos del hombre crecieron como el mar, y lo vio todo. Vio nuestra mugre: tus libros, Gronelio, nuestros cuerpos, nuestros ojos... (GRITA) ¡Gronelio!

GRONELIO: (DESPERTANDO) Zoelia, soñé que eras toda de goma, de goma, mi pobre Zoelia (SE RIE Y SE VA DURMIENDO)

ZOELIA: (COMO SI ESTUVIERA SOÑANDO) Zoelia, pobre Zoelia. Mujer de goma, qué verdad tan estúpida. Sólo Dios sabe por qué soñaste eso. (RIE) ¡Solo Dios! Otra verdad estúpida! (RIE NERVIOSAMENTE. TODO LE EMPIEZA A ESTORBAR. LAS COSAS VAN CAYENDO AL SUELO ELLA SE ENCOLERIZA) Yo no sé para qué limpio. Yo no sé para que ensucio. Aquí no pase nada, siempre todo es igual. Zoelia, Zoelia, Zoelia, la crisis, la crisis... sentí un nudo en la garganta que atravesaba la Biblia que tanto leo... (MUY TRISTE) Y se fue la barca con todos los peces. Y yo me quedé en la orilla llorando. (LLORA) Porque no pude caminar sobre las aguas. ¿Y dónde Gronelio, dónde estaba tu buque nuclear? Te hubieras ido a la mar con ellos y yo me hubiese quedado tan sola. (MIRANDO LA FLOR ARTIFICIAL) ¡Hoy he crecido tanto como esto! (MIRANDO A LA LUNA) Luna, lunera con piel de vela ven a alumbrarme la noche entera, luna de día, luna de noche ¿qué tiene el sol que hoy se esconde? (MIRÁNDOSE EN EL ESPEJO). Yo soy Zoelia, la mujer de goma. La que aparece en los escaparates o en una simple foto de danificados. A mí me inyectaron la goma como a otros le inyectaron el mazo. A mí me amamantaron a punta de goma los grandes senos de mi dulce goma (EMPIEZA A MANIPULAR LA FLOR LA LANZA. LA PISA. LA DOBLA. LA ESCUPE). Me masticaron los maestros y me amasaron el alma. Ya no importaba si amasaban el hueso. El hueso y sangre en masa se volvieron. Y amasando, amasando, pisaban mi cabeza para estirar el seso. Cuando quise abrir la boca se metieron por ella mil sujetos. Nada es mío. (GRITA) Zoelia, Zoelia, Zoelia, qué bien se estira tu nombre, así como en el verano las olas crecen y se estrellan en las rocas, así tu nombre crece y se estrella en el aire (GIRANDO AL REDEDOR DE CORNELIO). Goma mis pies, goma mis manos, goma mis dientes, mis sueños, goma mi espalda, mi oído, mis ojos, y mi boca. Goma el aire y mi excremento, goma el grito y el silencio. Goma mi nombre que no es Zoelia, goma mi nombre...

GRONELIO: ¡Basta Zoelia, basta!

ZOELIA (MUY TRANQUILA) ¡Vaya, qué milagro, despierto y gritando!

GRONELIO: Grito y duermo lo que quiero.

ZOELIA: (COGIENDO EL DICCIONARIO) Gronelio, ¿sabías cuánta goma existe en el mundo? Jamás me dejaste hablar de ello. Te escondías bajo la cama o cerrabas los oídos. O buscabas en el Diccionario (IMITANDO). Goma, goma y gritabas todo engomado...

GRONELIO: (MATA A UNA PULGA) Sustancia viscosa, que fluye, fluye.

ZOELIA (RIENDO) Bueno, como siempre, despertamos riendo. Pero hoy fue mejor.

GRONELIO: (INCORPORÁNDOSE) Pero, siempre es lo mismo, fingimos dormir.

ZOELIA: ¿Qué tiene de malo? Hay gente que finge vivir.

GRONELIO: Tengo algo para ti. (LE DA LA MITAD DE LA PULGA).

ZOELIA: ¡Oh Gronelio! (CUANDO VA A COMER) ¡No, no debemos alimentar la gula! (LO COLOCA DENTRO DEL LIBRO). Hay que darle una muerte digna y una sepultura honrosa (CIERRA EL LIBRO).

GRONELIO: (CARGANDO EL LIBRO COMO UN FERETRO) ¿Sabías que la Biblia está escrita en todos los idiomas del mundo?

ZOELIA: Sí.

GRONELIO: ¿Y cómo habrá hecho Cristo para multiplicar los panes?

ZOELIA: ¡Muy fácil! Levadura.

GRONELIO: ¡Increíble, hay días que me sorprendes! (EMPIEZA A COMER DESESPERADAMENTE) ¿Y cómo llenó la barca de peces? ¿Y cómo convirtió las tinajas con agua en vino? Y cuando el hijo pródigo volvió, su padre mandó matar cinco mil reses, dos mil ovejas, hornéó veinticinco mil panes y... (LLORA).

ZOELIA: ¡Gronelio, cálmate! Aún es muy temprano, te va a dar una indigestión como la otra mañana.

GRONELIO: Y tú tienes la culpa de todo. Que la historia de las siete noches, que la mujer de goma, que la levadura...

ZOELIA: ¡No es cierto! Tú empezaste todo y sólo por no haberte puesto la corbata.

GRONELIO: ¿Hasta cuándo no vas entender que una corbata no tiene nada que ver con conseguir o no trabajo?

ZOELIA: ¡No puedo creerlo! Tú, tan instruido. ¿No sabes que una corbata es el símbolo del éxito? Y todo aquel que lo lleva puesto tiene un espíritu emprendedor. Las puertas se abren de par en par, cuando descubren a una persona con corbata.

GRONELIO: ¡Eso no es cierto! Lo único cierto es que cuando salgo a la calle con esa tira de lana colgada de mi cuello, nadie me mira a mi sino a la trapería que llevo puesta. Y para que lo entiendas de una buena vez, esa ridícula corbata sólo me sirve para ponerme una piedra al cuello y tirarme...

ZOELIA: ¡No, no lo vuelvas a decir! (LLORA Y COGE LAS TIJERAS) Hace tanto tiempo cuando nací, cortaron el cordón que unía mi vida a la libertad. Cuando fui creciendo cortaban mi cabello y mis uñas, cortaron los hojas de cuaderno mal escritas. Cortaron mis sueños y me prepararon para la guerra. Y cuando me casaron, mis sueños y la guerra se fueron a la misma mierda. ¿Y qué me queda hoy? Solo tiras, largas y revueltas tiras, rodeando mi cuerpo. Tiras dolorosas y viejas, de luto, que se arrastran, se arrastran, así que no me digas que es una ridícula corbata. Es una corbata digna que no se arrastra ni se acomoda en cualquier cuello. Es una corbata...

GRONELIO (TIRANDO LOS DOS LA CORBATA): ¡Vieja e inservible!

ZOELIA: ¡No es cierto!

GRONELIO: ¡Sucia y descolorida!

ZOELIA: ¡No es cierto!

GRONELIO: ¡Ridícula y vacía!

ZOELIA: ¡No es cierto!

GRONELIO: ¡Que no sirve para nada!

ZOELIA: ¿Cómo tú! (EL SUELTA LA CORBATA Y ELLA CAE).

GRONELIO: Levántate. No me gusta verte así. Me haces recordar a Dalila.

ZOELIA: (RIENDO) ¿La de Sansón?

GRONELIO: No la que murió de hambre tirada en la esquina.

GRONELIO: (PONIENDOSE LA LLANTA SOBRE EL CUELLO Y SIMULANDO ESTAR EN LA CALLE). A veces cuando salgo a la calle sin rumbo, pienso en ti. En todos estos años que no sales a caminar...

ZOELIA: Ni lo haré.

GRONELIO: Pienso en ti, vieja y sola, como un hongo enfermo, como un caracol estrado y completamente pálido. ¡Cómo una miserable! Murriendo de pena y ausencia. ... Bueno, este hombre se va. (SE COLOCA LA CORBATA) ¿Te acuerdas como era yo, cuando nos conocimos? Todos me llamaban Lucio.

ZOELIA: (AUSENTE) Sí, yo recuerdo que amaba a un Lucio.

GRONELIO: ¡Oh! mi pobre Zoelia, estás enferma, es el hambre de siglos.

ZOELIA: No, no estoy enferma, tengo ganas de joder. ¡Vete ya! (GRONELIO SALIENDO. TOCAN A LA PUERTA. GRONELIO SALTA Y SE PONE COMO EN UNA TRINCHERA)

ZOELIA: La puerta, Lucio... digo Gronelio, tocan la puerta.

GRONELIO: ¡Maldición! ¿Le debes a alguien?

ZOELIA: No, no sé. El mes pasado me presté un palito de fósforo de la vecina.

GRONELIO: ¿Y para qué querías el fósforo?

ZOELIA: Para quemar la basura, tenía mucho frío.

GRONELIO: ¿Quemar la basura dentro de la casa?

ZOELIA: ¿Casa? Pero si esto no es una casa.

GRONELIO: Cueva, madriguera, refugio, o lo que sea. ¡Quemar la basura! (VUELVEN A TOCAR) ¿Y no será la vecina que viene recolectando dinero para enterrar a su hijo?

ZOELIA: ¡Por favor, Gronelio!, ese niño murió hace más de un mes.

GRONELIO: ¿Y qué tiene? Ahora, los entierran por partes.

ZOELIA: ¡Dios mío!

GRONELIO: Quiero decir que ahora los entierros se pagan por partes. Bueno, hay otros que prefieren no enterrar a sus muertos.

ZOELIA: ¿Y como hacen?

GRONELIO: Simplemente los olvidan. (TOCAN CON MAS VIOLENCIA)

ZOELIA: (QUE SALE) ¿Si? (NO SE VE CON QUIEN CONVERSA) ¡Ah!, eres tú. Hola, pobrecito, estás tan flaquito. Anoche te oí llorar. Pensé que ibas a morir por tanto frío. No, no tengo nada, lo siento. Adios. (INGRESA MUY TRISTE).

GRONELIO: ¿Quién era?

ZOELIA: ¡Pobre, es el gato de la vecina!

GRONELIO: (SORPRENDIDO) ¿Un gato? ¿Y así toca?

ZOELIA: ¡Oh Gronelio! ¿Yo qué sé? Tu no sabes lo que puede hacer un gato hambriento.

GRONELIO: Y tú no sabes lo que puedo hacer yo. (SALIENDO)

ZOELIA: ¡Lucio!

GRONELIO: Y dale una vez más, dime Gronelio.

Bueno, estoy un poco nervioso, no sé si sería conveniente salir ahora.

ZOELIA: (ANIMÁNDOLO); Qué bien te queda la corbata, una planchada y listo!

GRONELIO: No puedes planchar una corbata de lana.

ZOELIA: ¿Por qué?

GRONELIO: Porque es de lana. Además si la planchas, la gente no podría saber si se trata de una corbata o de una simple chalina.

ZOELIA: No, no te voy a escuchar más. Y ahora vete, vete ya. (GRONELIO SALE LLEVANDO LA LLANTA Y LA CORBATA PUESTA) Ah, (SUSPIRANDO PROFUNDAMENTE); Por fin sola. Antes era Lucio, ahora es Gronelio. Antes fui Lucila y ahora Zoelia... Y desde ese cambio, no he vuelto a salir a la calle. Odio las pruebas, las bombas, las máquinas, odio, odio, todo eso. ¡Odio la ciencia, odio... el progreso, odio el progreso. GRONELIO INGRESA INTEMPESTIVAMENTE). Y, ahora, ¿qué pasó? ¿por qué regresaste tan pronto?

GRONELIO: Es que salí con el pie izquierdo. Tengo que volver a salir. (SALE)

ZOELIA: Me río o no me río (IMITANDO A GRONELIO). Odio esta corbata, no sé cómo pudiste ponerle semejantes colores. ¿Lo hice a propósito, Gronelio? No, eso no es verdad. Yo amaba esa corbata, pero el amor no significa nada. (MODIFICANDO EL ESCENARIO USANDO LOS MUEBLES HASTA QUEDAR COMO UN BALCON; SIMULA COMER UVAS). A Gronelio (QUE INGRESA BAILANDO) ¿Vendiste la llanta? ¿cuánto te pagaron?

GRONELIO: Me pagarán mañana. Toma (LE ENTREGA UNOS SORBETES). Nos ganamos en un concurso. Para enpezar, está bien. ¿No crees?

ZOELIA: ¿Pasó algo?

GRONELIO: No, nada. (SILENCIO) Sólo que ese imbécil que me dio los sorbetes, se burló de mi corbata.

ZOELIA: ¡Qué estúpido! Lo hubieses mandado a rodar.

GRONELIO: Claro que lo hice. Por qué crees que sólo nos ganamos unos sorbetes.

ZOELIA: ¡Maldita sea! ¿Recuerdas? Hace 20 años cuando el juez sentenció en mi contra.

GRONELIO: ¡Ah!, por el calzón.

ZOELIA: (COMO UN DISCURSO) Claro, era un calzón demasiado grande y no tenía elástico. Mi abogado demostró que la vendedora que media dos metros de circunferencia se lo había puesto antes de entregármelo. Y por lo tanto era un artículo defectuoso (GRONELIO SE ABURRE Y SE

VA AL BAÑO), fuera de circulación, inservible chatarra. Y aquí está (LO MUESTRA) ¡Un calzón de ventana! (SE DA CUENTA QUE GRONELIO SE RIE) ¡Animal de dos patas!

GRONELIO: ¡Gallina! ¡Acerté! ¡La gallina tiene dos patas!

ZOELIA: Sí, y nosotros también. ¿Qué haces?

GRONELIO: Buscó algo para vender.

ZOELIA: No creo que haya nada.

GRONELIO: Pues, sí lo hay. Señoras y señores, el último atraso de la humanidad. (SACA UNA LAMPARA VIEJA CON UNA VELA EN VEZ DE FOCO).

ZOELIA: (RIENDO) ¡Qué estupidez!

GRONELIO: (QUITÁNDOSE LA CORBATA) Hace mucho calor aquí.

ZOELIA: Ahí está nuevamente la luna. La explosión ha sido tan grande, pero no han podido moverla. ¿No te gustaría vivir, ahí? Mi madre decía que no debemos mirarle a la cara, porque se puede llevar tus sueños.

GRONELIO: (QUE HA ESTADO TRATANDO DE SUBIR PARA COLGAR SU CORBATA EN EL TECHO) Entonces no la mires.

ZOELIA: No te preocupes, es ella quien me mira a mí. (GOLPEAN LA PUERTA).

GRONELIO: Si es ese gato otra vez, bótalo. No soporto muertos de hambre en esta casa.

ZOELIA: No es el gato. Es el viento que golpea. (SIN DEJAR DE MIRAR.)

GRONELIO: ¡Quién entiende a las mujeres!. En los 70 las mujeres querían ser hombres. En los 80 querían acabar con ellos, en los 90 no sabían a donde ir. Después no sabían nada, y hoy da lo mismo. Definitivamente, los tiempos han cambiado. (SE CAE).

ZOELIA: (SIN MIRAR) ¿Sabías que es de mala suerte colgar cosas en el techo?

GRONELIO: Sí, lo sé.

ZOELIA: (VOLTEANDO Y VIENDO LA CORBATA EN EL TECHO) ¿Por qué la colgaste ahí?

GRONELIO: No la colgué, se enganchó cuando trataba de anudarme.

ZOELIA: (SIN CREELE) ¿Sí? ¡Qué tal anudada!

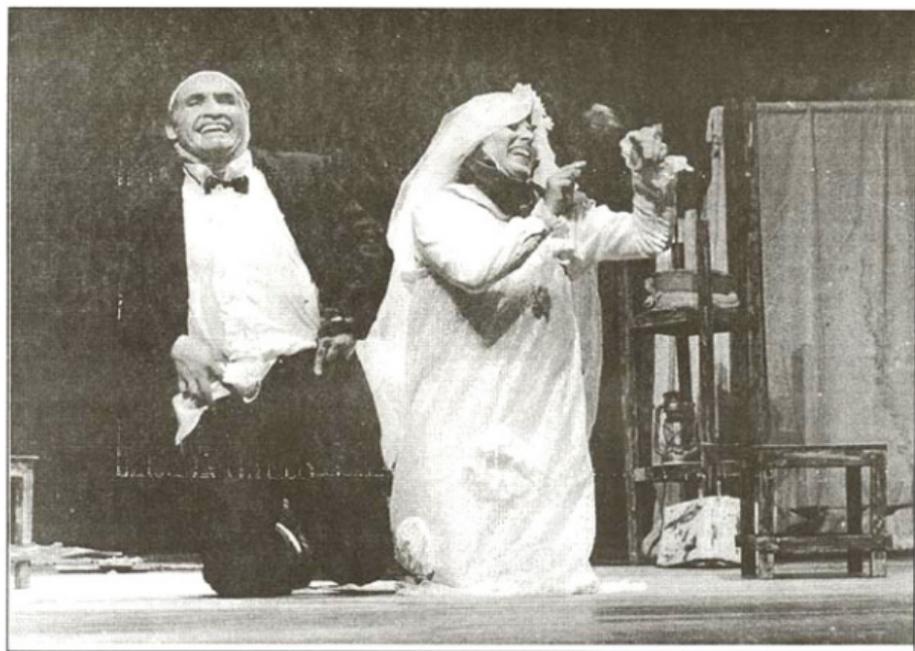
GRONELIO: (DISIMULADO) ¡Sí, grandiosa!

ZOELIA: (SARCASTICA) ¡Sí, muy especial!

GRONELIO: ¡Sí, única!

ZOELIA: (MOLESTA) ¡Muy estúpida!

GRONELIO: Sí. Una cagada.



ZOELIA: ¡La tuya!

GRONELIO: ¡La tuya también!

ZOELIA: Yo no uso corbata.

GRONELIO: ¡Yo tampoco!

ZOELIA: ¡Saca la corbata del techo!

GRONELIO: ¡No!

ZOELIA: ¡O sacas la corbata o saco el techo!

GRONELIO: ¡Tú elige!

ZOELIA: ¡Gronelio, nunca me habías hablado así!

GRONELIO: Si, si te hablo así, cuando nos cambiamos los nombres y tú no aceptabas. Te grité tanto que al día siguiente todo el barrio se vistió de negro. ¿Y sabes por qué, porque pensaron que te había matado. (COGE UN PERIODICO Y LO COME)?

ZOELIA: (FURIOSA) Ahora me sales con esas. Posiblemente ahí te digan todo. Posiblemente ahí encuentres muchas oportunidades. Pero te aconsejo que nunca leas después de los alimentos, podría ocasionarte un estreñimiento agudo. Que nunca olvides que yo acepté cambiarnos de nombre sin preguntar por qué y que acepté esconderme durante 15 años como una vil rata. Y que tu

prometiste ponerte siempre la corbata. ¿Me escuchas?

GRONELIO: SI. (ESCUPE EL PERIODICO)

ZOELIA: ¿Por qué haces eso, jamás me dejas leerlos?

GRONELIO: Es del 95 no tiene importancia

ZOELIA: (NO) ¡Te equivocaste, te equivocaste...!

GRONELIO: Como todos, el mundo se equivocó. El mundo gritó y el eco les escupió en la cara. Así que deja las cosas como están. (MIRA A ZOELIA DE RODILLAS).

ZOELIA: ¡Cobarde, mirate, mirame! Somos una moneda vieja. Cara o sello da lo mismo. Somos la misma moneda vieja.

GRONELIO: (HUYENDO) Esta vez no voy a escucharte. El mundo está que se muere afuera, el vecino siente que se le viene el techo encima, no, no se le está cayendo la casa. Es la vida la que lo aplasta. Y tú aquí dentro, muriéndote de la tristeza. Jamás me preguntas que es lo que pasa afuera. Como es mi vida ahí.

ZOELIA: Estoy resignada. Bienaventurados sean los resignados porque de ellos será el reino de los cielos. (AMBOS MIRAN UN PERICOTE O RATA. SE AVALANZAN. GRONELIO SE LLEVA AL ANIMAL DE LA

COLA Y LO MUESTRA TRIUNFADOR) ¡Tengo hambre! Bienaventurados sean los hambrientos porque de ellos será la salvación eterna. Yo sé, yo sé que nos tremos al cielo.

GRONELIO: (COMO UN ORADOR POLITICO) Basta Zoelia, no es tiempo de llorar. No me conmueven las lágrimas. Me conmueve lo que piensas. Lo que quieres Mi querida Zoelia. ¿Nunca te dije que conozco todos los edificios de esta ciudad? Todas sus oficinas, grandes y pequeñas, lujosas y desordenadas, desordenadas y lujosas, todos los ascensores y escaleras de salida, todas las salas de espera, ahí se ve mucha gente, no sé que mierda esperan, pero esperan. Todas las playas de estacionamiento, los garajes y las mecánicas, los colegios, las escuelas, los paraderos, los autobuses, las placas de los carros, los semáforos, los policías de tránsito, los vendedores, las prostitutas, los postes de luz, los parques, los mendigos, los locos, los puestos de comida, los carros de basura, los teléfonos públicos...

ZOELIA: ...los puestos de periódicos, los salones de belleza, las iglesias, las discotecas... (GRONELIO TIRA LA RATA POR LA VENTANA) ¡Nooo! (L.LORA).

GRONELIO: No, no. Ya no existen esas cosas. Si tú vieras cómo ha cambiado todo. Hay gente que los lentes de contacto lo llevan en los oídos, es una manera de ver y escuchar al mismo tiempo. Hay niños a quienes les hacen la vasectomía antes de nacer. ¡Cómo a mí! Claro que lo mío solo fue un experimento. ¡Pero resultó!

ZOELIA: Y yo como una cojuda esperando tener un hijo...

GRONELIO: Y si vieras los aviones, la gasolina ya no sirve. Hay hombres que nacen muertos, esos son los más peligrosos. Y los taxistas manejan sus carros a control remoto. ¡Es increíble todo lo que ha logrado la modernidad. Hay gente grande y pequeña, gente con sueño y despierta, gente con frío y con calor, gente de hambre y gente de hambre. Gente sin hijos y gente...!

ZOELIA: Y eso a mí que me importa. Nosotros también nos estamos muriendo y no hacemos nada por salvarnos. (SE ESCUCHA UNA EXPLOSION. AMBOS CAEN AL SUELO).

GRONELIO: Zoelia, Lucila. ¿Por qué dices todas esas cosas? Recuerdo el estallido de las bombas ¡Y mi madre tejiendo! ¡Los gritos de la fieras amenazando con sus colmillos! ¡Y mi madre tejiendo! Las mujeres llorando enterrando sus corazones ¡Y mi madre tejiendo!

ZOELIA: (GRITANDO DESESPERADA, GOLPEANDO) ¡Es que a tú madre no le importaban esas cosas! ¡Era insensible!

GRONELIO: (GRITANDO) ¡No, era sorda! ¡Después de la explosión, ella murió por dentro! (SE ABRAZAN. ELLA LLORA. EMPIEZAN A GIRAR JUNTOS)

ZOELIA: ¿Por qué subimos a ese tren juntos? ¿Por qué sueños que soy de goma? ¿Por qué perdimos los nombres? ¿Por qué ya no eres Lucio y yo Lucila? ¿Por qué no puedo ver a los taxistas con su control computerizado? ¿Por qué no consigues trabajo? ¿Por qué no tenemos nada? ¿Por qué, por qué? Dime Lucio ¿Por qué?

GRONELIO: Zoelia, Zoelia, tus huesos son los mismos, los mismos que conocí. Que nunca cambien tus huesos, Zoelia, mujer de Lucio. Corazón de mis aortas, aurícula de mis venas, te amo más allá de la modernidad... (SIGUEN GIRANDO EN SENTIDO CONTRARIO AL RELOJ. EL SE VUELVE UNA CRIATURA. ELLA HACE DE MADRE, SE VAN INTERNANDO EN LA ACCION A TRAVES DE UNA CANCION DEL CUNA).

ZOELIA (CANTANDO):  
 Duermee luna-duermee luna.  
 Duermee luna, duermee sol.  
 Duermee niño-duermee mucho.  
 que ya viene el león.  
 Duermee Lucio-duermee gato  
 que tu plato se rompió.  
 Lloraa lloraa lloraa mucho  
 tú corbata se mató.

GRONELIO: (DE NIÑO) No te quiero mami, no te quiero mami.

ZOELIA: (DE MADRE) No te quiero mami, no te quiero mami.

GRONELIO (CANTA LLORANDO):  
 Una mañanita yo le dije al sol  
 que duermee conmigo y él me contestó.  
 no seas maricón, duermee solito  
 si no quieres ser llorón.

ZOELIA: (MECIENDOLO) Mami no te quiere, no te quiere mami.

GRONELIO: (DE NIÑO) Mami, no quemee las papas que le hace un terrible daño al bigote de papá. Pero era mentira. El odiaba las papas quemadas. La última vez que comió papas quemadas fue en la Navidad, después del desarme. Por culpa de las papas quemadas se quemó mi casa, el gallinero y el bigote de papá. Fue un desarme total. Ahí perdí mi tanque de guerra. Y mi buque nuclear. Jamás olvidaré mi buque: Era todo de madera, yo mismo lo hice, tenía la nariz roja y el lomo amarillo, las

ventanillas blancas y el mástil verde, su campo de aterrizaje era naranja, después del bombardeo ya no se sabía de qué color era. Sólo el timón seguía negro. Media tres metros de largo y veinticinco centímetros de alto. ¡Yo dormía ahí!

(COMO GRONELIO) Zoelia, Zoelia, tengo miedo!

ZOELIA: Ya lo sabía.

GRONELIO: ¿Cómo sabías si nunca te dije nada?

ZOELIA: Me lo dijiste la otra noche cuando dormías.

GRONELIO: ¡Esto es el colmo, no hay privacidad en esta casa!

ZOELIA: ¿Cómo que no? ¡Si estamos privados de todo!

GRONELIO: ¡Sí! Hasta de nuestros nombres.

ZOELIA: ¿Cuéntame Lucio, explicame qué pasó con nuestros nombres?

GRONELIO: No me digas Lucio. Es peligroso. ¿Qué día es hoy? [BUSCA EN EL ALMANAQUE]

ZOELIA: Ya amaneció, es domingo siete del año dos mil...

GRONELIO: Debo encontrar trabajo es mi día de suerte.

ZOELIA: No irás a ninguna parte, al diablo con el trabajo, me debes una explicación. Después, después iré yo a buscar trabajo.

GRONELIO: ¿Tú? Hace más de 10 años que no sales de este hueco, no sabes hacer nada, no conoces nada...

ZOELIA: Puedo vender mi cuerpo a la ciencia.

GRONELIO: (RIENDO) No, no les serviría de nada.

ZOELIA: Y ¿por que no? Podrían estudiar mi miseria y quien te dice qué algún día descubran la causa de ella.

SILENCIO) Y ahora dímelo todo.

GRONELIO: No hay mucho que decir. El hombre vive para no ser un animal de presa. Y nosotros nos olvidamos de vivir, vivíamos como en una ratonera esperando el zarpazo. Y nos envejecimos esperando. Estoy cansado de vender llantas, de vender mi miseria al mundo, de salir con una corbata que es el centro de mi vergüenza y el final de

mi desgracia. Si Victor Hugo viniera a vernos lloraría por haber escrito tan poco de nosotros. Perdimos los nombres porque los vendi...

ZOELIA: ¿Qué?

GRONELIO: (GRITANDO) Los vendí por hambre.

ZOELIA: (TIRANDO LAS COSAS) Vendiste nuestros nombres por un plato de lentejas! (SE SIENTA Y RIE) Y yo que pensé que era por otra cosa. Pensé en algo terrible y me oculté todo estos años, y dejé que las pollitas comieran mis ropas... Mi madre tenía razón, no te cases con ese hombre, es capaz de vender a su propia madre... (LLORANDO ABRAZA A GRONELIO) No, no es verdad, no... yo no me equivoqué. Los tiempos no han cambiado tanto como tú dices. Si leemos en el Diccionario las palabras siguen significando lo mismo. Y de la Biblia ni qué decir... ¡Bienaventurados nosotros porque podemos ver la luz en medio de la oscuridad!

GRONELIO: Bienaventurados los que ¡Debo encontrar trabajo!

ZOELIA: Gronelio, ya no digas eso.

LOS DOS: (ALTERNAN LOS TEXTOS. PRIMERO GRONELIO) Como almas gemelas, como cuerpos fusionados por el hombre, Zoelia y Gronelio, Lucila y Lucio... juntos con sus cuerpos amarillentos, sus manos de tierra, sus pecados y sus noches de luna (AMBOS): Juntos para descubrir y conquistar la felicidad... Juntos en medio de la noche y la ciencia, juntos para no perderse, juntos, juntos, para sembrar, juntos para vivir... (TOCAN A LA PUERTA. TOCAN NUEVAMENTE. ZOELIA Y GRONELIO SE HAN QUEDADO QUIETOS MIRANDO AL PUBLICO)

VOZ: ¡Abran la puerta, abran la puerta! ¡Hace días que no salen! ¡Creo que están muertos! (ZOELIA Y GRONELIO SE MIRAN Y SONRIEN. EL TIENE LA LAMPARA EN LAS MANOS. ELLA UN MACETERO CON LA FLOR ARTIFICIAL SEMBRADA. MUSICA TRIUNFAL DE FONDO. SE VAN APAGANDO LAS LUCES). TELON

# Compañera / José Oregón Morales



o sabía que íbas a morir. Una noche vi salir al alma de tu cuerpo, irse en pena, se iba recogiendo los pasos que diste en la vida. Por eso

lloré aquella vez, arañé el cielo, fustigué la luna con el aullar de mis entrañas. No pude decir nada más; dios sólo me ha concedido el don de saber y callar, ver y llorar. ¿Te acuerdas de ese nauseabundo zorrino que nos cruzó en el camino a Potrero.

-¿Para quién será este anuncio? -murmuraste preocupado por tu padre anciano.

Era para ti. Vi que la tierra te llamaba y ya te estaban volviendo tierra. Sin embargo te reías de la muerte. En el entierro de Cupí te preguntaron si serías tan valiente de matarte como él, brindando un vaso de aguardiente con veneno para desaparecer del mundo, por el solo deseo de ver a su mujer padecer de hambre; para que así, aprenda a quererlo aunque sea después de muerto.

-¡Noqapa ricukuymancha! (1) -respondiste riéndote a carcajadas.

Era verdad, todavía soportabas la ausencia de tus tres hijos que se llevó tu mujer. Pero ya no soportaste el dolor cuando apareció embarazada y declaró que el niño recién nacido era hijo tuyo. Astuta, no quería perder la pensión alimenticia que religiosamente les enviabas cada mes.

-¿Cómo puede ser hijo mío, si hace cuatro años que no la veo? -denunciaste ante el juez, pero no te creyeron.

Entonces seguiste la determinación de quien te habías reído a carcajadas. Igualito que Cupí brindaste con medio vaso de

aguardiente y medio de veneno, exactamente.

Antes de matarte debías haber tenido compasión de mis viglias en los caminos, cuidando que los ladrones no se lleven nuestras mulas, nuestras carguitas, mientras tú dormías acurrucado en algún hueco de la tierra. Deberías haber tenido compasión de mis interminables esperas, sentada entre aperos y costales vacíos, mientras tu brindabas cuartillas de aguardiente celebrando las buenas ventas en la feria.

Cuando lloré arañando la tierra que te cobijaba, los hombres decidieron que yo también debía morir. Aún me dejaron retornar al velorio del "lata muñeco" (2). Mirándolo, hasta me olvidé que habías muerto; estabas allí, sobre la mesa con tu pantalón azul marino, tus medias blancas de oveja y tu seccoy (3) ¡Qué elegancia y tu sombrero negro con cinta satinada! ¡Tu sillhu manta (4) con un jardín repleto de colores.

Todavía estuve viva cuando quemamos carne de llama, maíz tostado y aguardiente de caña; era para que tu alma se nutra con sus aromas. Pero antes que se extinga el fuego cayeron sobre mí, apretando a mi cuello un lazo corredizo, besuqueándome se recostaron sobre mí, aullando a los cuatro vientos acariciando mi cuerpo que se despedía de la vida. Golpeaban sus cabezas contra el suelo implorando que no los abandone. ¡Viles cocodrilos hacían duelo después de matarme!

-¡Kuskam ripukusunchik! ¡Ama saoccehuaychu! ¡Ama kachahuaychu! (5) ¡Ama huañuychu, kuyaykim! (6)

Los demás, sentados alrededor y masticando coca, observaban riéndose a carcajadas de lo que hacían los sicartos. Pagan dos peones para que

abran mi sepultura, los agazajan con abundante coca y aguardiente, invocándoles:

-¡Allintan kichapuhuaniki. Iskayniykum huarmiyanca pampakusacc. (7) -clama uno.

-¡Noccam kani puntacca! ¡Aman dejahuancachu ni saccasacchu! (8) -reclama el segundo.

Y cuando la fosa ya está abierta ellos son los que se arrojan primero y claman desde adentro:

-¡Nocca puntatacca! ¡Cchahuayman chojapuhaychik! (9) -pide uno-

-¡Jahuan ukulan pampaykullahuaychik! ¡Kuskam pasacucunchik! (10).

Al fin, me enterraron. Recién comprendo que tenían razón. Era para darte alcance.

Ahora, caminamos como antes entre recodos de esperanza; te sigo atrás husmeando tus huellas, percibiendo a la distancia la luminosidad de tu manta. Troto senderos ardientes que muerden mis cuatro patitas.

-¡Jikutay Compacha! (11) gritando me llamas y no te das cuenta que ya te estoy esperando, aquí arriba, ladrando en el próximo recodo del camino.

## Notas:

- (1) En vez de ello me volvería rico.
- (2) Mañico confeccionado con las ropas del difunto.
- (3) Ojotas de cuero de llama.
- (4) Manta de carga tejida al pecho.
- (5) ¡Los dos nos iremos, no me dejes, no me sueltes!
- (6) ¡No te mueras, te amo tanto!
- (7) Una buena fosa nos la ebrizás. Los dos con mi mujer debernos enterrarnos.
- (8) Yo he sido el primer huzirre que tuvo! ¡Ella no me dejará ni yo la abandonaré!
- (9) Yo debo ser el primero!
- (10) ¡Uno encima de otro entérrennos! ¡Los dos nos debernos ir!
- (11) ¡Aprúate compañera!

# Laboriosidad y ociosidad en dos relatos andinos / Néstor Godofredo Taípe y Rita Amparo Orrego<sup>1</sup>



En el presente estudio abordamos la visión que los campesinos de los Andes tienen sobre la laboriosidad y la ociosidad<sup>2</sup>. Vamos a tomar como referencia de análisis dos relatos: el primero es una fábula sobre *La pericotita del campo y su comadre pito* y el segundo un mito *De un hijo ocioso que se transforma en Qala Runtu (Venus)*. Partiremos presentando y analizando el texto de la fábula:

## La pericotita de campo y su comadre pito<sup>3</sup>

«Les voy a contar sobre la pericota del campo y del pito hembra.

Dicen que fue así:

Dicen que la pericotita reunía alimentos. Los maicitos y los triguitos de las chacras. Como cualquiera pues. Ropitas y lo que sea, pues.

Entonces, las provisiones del pito se habían acabado; por eso, había enviado a su hijo donde su comadre:

-Que mi comadre me venda, pues, su comida. Mis hijos se están muriendo de hambre. No hay nada para que coman -diciendo.

Por eso, su ahijado había dicho a la pericotita:

-Que no sea así por favor. Tu comadre te ruega: Mi comadre de mantilla gris, cola de sogá, cejas desnudas, dientes de estaca y de barbas ralas te dará su comida -había dicho.

Su madrina la pericota siempre le hacía cargar abundantes alimentos. Por eso dice que su comadre pito siempre mandaba a su hijo por comida donde la ratoncita. Ésta un día respondió:

-Con cuanta dificultad habré reunido los comestibles para mis hijos. En ese y este morro: ¡Ajay, wajay! ¡Ajay, wajay! en vez que ande diciéndo, debió provisionarse. Picoteando al suelo, votando el trasero para arriba: ¡Mochqet! ¡Mochqet! en vez que picotee, debió reunir viveres. No puedo darte.

Encolerizada, la pericotita no dio nada a su ahijado. Por eso dicen que éste retornó entristecido.»

Los personajes de la fábula son:

a. El *mio ukucha* o *purun ukucha* en quechua, *haapa ukush* o *aysha ukush* en huanca, pericote del campo en su nombre común y *Mus musculus* en su acepción científica (Lara, 1981).

b. El *akallu* o pito en quechua (Soto, 1976), *akalluy* o pito en huanca (Cerrón, 1976), pájaro carpintero en su nombre común y *Colaptes rupicola puna* en su acepción científica (Lara, 1981).

La construcción de estos personajes es consecuencia del pensamiento analógico del andino (ver Guiraud, 1989; Torres, 1995), analogía mediante la cual compara, funcional y sustancialmente, al hombre laborioso con una pericota del campo, al hombre ocioso con un pito. Así surge la distinción y oposición entre laborioso/ocioso y pericota/pito. Mas la pericota y la laboriosidad, el pito y la ociosidad pertenecen a contextos culturales diferentes: entre éstos no existe relación intrínseca previa alguna:

Pericota = contexto Zoológico	Laboriosidad = contexto productivo
Pito = contexto Zoológico	Ociosidad = contexto productivo

Pero la convención cultural establece arbitrariamente entre estos contextos disímiles una relación metafórica o de representación simbólica (Leach, 1989), entonces:

La pericota: símbolo de laboriosidad / El pito: símbolo de ociosidad

Relatos semejantes han sido registrados por Oregon (1984), Gutiérrez (s.f.), Pardo (1992) y Granadino/Jara (1996). Identificamos la misma analogía y representación en las fábulas de la hormiga (*Formica rufa*) y la libélula (*Libellula*); y en el de la vizcacha (*Lagidium peruanum*) y el pito:

La hormiga	La Vizcacha	Libélula	El pito
┌ simboliza la laboriosidad ┐		┌ simboliza la ociosidad ┐	

La construcción de los personajes en los relatos referidos, también, está asociada con el rol femenino vigente en los Andes. La mujer administra los recursos alimentarios en la economía doméstica; por tanto, de su cálculo dependerá la escasez o presencia constante de alimentos en sus hogares.

Por otro lado, la pericota, la hormiga y la vizcacha no tienen alas, en cambio, el pito y la libélula tienen alas y están en el aire o en el cielo; entonces todo lo que vuela simboliza la ociosidad.

En los cuentos de la Isla Taquile en el Lago Titicaca (ver Granadino/Jara, 1996), la laboriosidad está asociada con algunas cualidades del orden natural: así la piedra, aún sin moverse, da musgo; la araña teje su tela y nido. En los cuentos taquileños, estas cualidades son construidas en oposición al hombre ocioso, pijo, puerco, gletón, dormilón, mendigo y antropófago que, después de su muerte, se transforma en diablo.

En seguida presentamos un mito acopiado por Amparo Orrego a partir del cual continuamos analizando la laboriosidad y la ociosidad:

### De un hijo ocioso que se transforma en Qala Runtu (Venus)<sup>1</sup>

-Dicen que una madre criaba a su hijo joven. Este era un ocioso, ocioso en extremo. En unos años más se hizo un hombre adulto, pero totalmente dependiente y ocioso que no sabía hacer nada. Incluso su madre tenía que llevarle la comida hasta su boca.

Por eso, los demás miembros de la comunidad habían dicho a esa madre:

-¿Cómo puedes estar haciendo comer todavía a semejante hombre?

-Estás haciéndole inmenso daño a ese tu hijo -habían criticado otros.

-Mejor lo voy llevar al cerro -dijo-, la madre llevó a su hijo a la puna.

Así dejó a su vástago en el cerro. Entonces el ocioso se mantuvo sentado durante todo el día. No se movía para nada. Cuando atardeció seguía inmóvil. Cuerdo empezó a caer la noche apenas se movió un poco. Según la noche avanzaba se movió un poco más. Luego terminó por levantarse y empezó a caminar con mucho esfuerzo. Así llegó con inmenso sacrificio hasta una casa, cuyo dueño le invitó a pasar y luego le sirvió alguna comida caliente.

-Comiigo trabajarás desde mañana -propuso el anfitrión al ocioso.

-Bueno -aceptó éste.

Así pues, por vez primera, solo comió la comida invitada.

-Mañana arrojaremos *qollotas* (majadores: piedras redondas que sirven para moler ciertas cosas) detrás del cerro -dijo el dueño.

-Bueno -aceptó.

Sin embargo, por la noche, el ocioso pensó:

-¿Como vamos arrojarnos *qollotas* detrás de ese cerro? Ese cerro está, pues, muy lejón. Que voy poder hacerlo -pensando buscó a las perdices toda la noche. Encontrando muchas perdices los amontonó para el día siguiente y esperó listo para la tarea que le había contratado el otro. Las perdices, pues, por su color se asemejan mucho a las piedras y con ellas había planeado engañar al hombre.

Al día siguiente, el que contrató para que trabajase el ocioso dijo:

-Haber, yo empezaré -dijo- dio el ejemplo y arrojó muchas *qollotas* detrás del cerro.

-Haber, tu arrojárs ahora -dijo al ocioso.

-Bueno -dijo-, él también arrojó. Entonces las perdices, con el impulso, levantaban vuelo y se iban detrás del cerro.

Así trabajó todo el día y regresó más laborioso ya. Después se fue a la casa de su mamá convertido en un hombre supuestamente muy trabajador.

-Ya aprendí a trabajar -dijo.

Su pobre madre se alegró. De alegría mató una gallina y un cuy, y le preparó una comida, un caldo y un picante.

Posteriormente, la madre pidió a su hijo:

-Anda a sembrar papas -diciendo le hizo cargar semillas y le hizo empujar una herramienta.

Sin embargo, el ocioso en vez de sembrar, con la semilla, hizo uotya (papas asadas en un horno ocasional con terrones caldeados) y, entrada la noche, regresó a su casa.

-Ya he sembrado las papas -diciendo hizo creer a su madre.

Ella muy contenta dijo:

-Ahí está pues, ya pudiste sembrar -diciendo se alegró mucho.

Luego fue pasando el tiempo, hasta que llegó la época de cosecha.

-Iré a la sementera de mi hijo -diciendo fue a cosechar las papas.

Cuando estaba cosechando, llegó el verdadero dueño de la siembra y dijo a esa mujer:

-Tu hijo no ha sembrado nada. De tu semilla hizo uotya y no sembró nada. Lo que vienes cosechando son mis papas.

Por eso, su madre regresó encolerizada. Luego dijo:

-A esta mi pierna lo haré comer -diciendo preparó una sopa con su propia carne y le dio de comer.

Apenas terminó de comer, el hijo ocioso se transformó en el *Qala Runtu* (Venus: «lucero del amanecer» o «lucero del anochecer») y ahora lo vemos, cuando el cielo está despejado, por las mañanas o por las tardes.

En este mito, un mitema presenta la transformación del hijo ocioso en Venus que popularmente se le denomina como «lucero del amanecer» o «lucero del anochecer». En el mito «El Sol, la Luna y las Estrellas» (ver Taipe/Orrago, 1997), igual que en otros del valle del Mantaro, uno de los mitemas presenta la transformación de los hermanos ociosos en estrellas (ver Solís, 1992). Otros mitos presentan algunas variantes; por ejemplo, en los mitos del sudoeste y este del valle del Mantaro (en Chongos Bajo, Viques, Cochabamba, Cochabamba Grande y Quilcas) los ociosos se transforman específicamente en estrellas de la constelación Pléyades (esto es cuando los hermanos son siete) (Taipe, 1992).

En cambio, en otras variantes del mito, en el valle del Mantaro y otras regiones del Ande, los ociosos se transforman en helada, granizo y viento (esto es cuando los hermanos son tres) (ver Córdova, 1979 y 1986; Matayoshi, 1982; Gutiérrez, s.f.; García, 1991; Granadino/Jara, 1996). En otros, los ociosos sólo son expulsados del hogar y no sufren transformación alguna (ver Ramos, 1992). He aquí un cuadro que resume esquemáticamente al mito de los hermanos ociosos:

REF. BIBLIOGRAFICA	TITULO/RELATO	N° DE HNOS	TRANSGRESION	TRANSFORMACION
M. Solís (1992)	Los hijos haraganes	Siete	Ociosidad y antropofagia	Estrellas
N. Taipe/A. Orrago (1997)	El Sol, la Luna y las Estrellas	Indeterminado	Ociosidad, mentira y antropofagia	Estrellas
A. Orrago (1997)	De un hijo ocioso que se transforma en Venus	Uno	Ociosidad, mentira y antropofagia	Venus
N. Taipe (1992)	Antish	Siete	Ociosidad, mentira y antropofagia	Pléyades
C. Villares (En Córdova 1979 y 1986)	La madre tierra y los hermanos haraganes	Tres	Ociosidad, robo, mentira y antropofagia	Helada, granizo y mal viento
N. Matayoshi (1982)	Los hermanos Ayantupa	Tres	Ociosidad, mentira, robo y antropofagia	Helada, granizo y viento
E. Cisneros (Gutiérrez, s.f.)	Los tres hermanos Ayantupa	Tres	Mentira, robo y antropofagia	Helada, granizo y viento
L. López y otros (en García, 1991)	Hermanos ociosos	Tres	Mentira, robo y antropofagia	Helada, granizo y viento
Granadino/Jara (1996)	Historia de los tres ociosos	Tres	Robo y antropofagia	Helada, granizo y viento
C. Ramos (1992)	La suerte de los tres perezosos	Tres	Mentira y robo	Ninguna (sólo son expulsados del hogar)

Como síntesis del trabajo productivo de las sociedades agrarias, la agricultura implica la laboriosidad y es construcción y realización humana, por tanto, pertenecen a la categoría cultural:

La agricultura parte de la condición humana = categoría cultural

En cambio, la ruptura implícita de las reglas sociales de la laboriosidad, la veracidad y la honradez conducen a la muerte y destrucción, de ahí que la antropofagia, como efecto de la ociosidad, conduce a la transformación de los transgresores (el hijo o los hermanos ociosos) en elementos naturales, por tanto:

La ociosidad: antropofagia = categoría natural  
pérdida de la condición humana  
(transformación en estrellas,  
helada, granizo y viento)

En consecuencia, como ya advertíamos en un trabajo anterior (Taipe/Orrego, 1997), el análisis precedente lleva a establecer la diferencia entre cultura y naturaleza. No obstante, la antropofagia surge del consumo cocido de la carne de la madre por sus hijos. Aquí tenemos una aparente contradicción, porque lo crudo pertenece a la categoría natural, mientras que lo cocido pertenece a la categoría cultural (Lévi-Strauss, 1986). Sin embargo, la antropofagia, porque hace del hombre un alimento en vez de consumidor (Lévi-Strauss, 1987), hace perder la condición humana del o de los hijos y los transforma en estrella o estrellas que irá o irán «vagando en el espacio», «sin hacer nada» (Solis, 1992); o en helada, granizo y viento que destruyen total o parcialmente a la agricultura; por tanto, estamos ante una regresión metafórica del orden cultural al orden natural.

La ociosidad se asocia con la escasez y coloca en peligro la producción y reproducción familiar. De ahí la existencia de una red de relaciones analógicas y metafóricas entre la ociosidad, Venus, las Pléyades (en cuanto indicadores de heladas), la helada, el granizo y el viento (en cuanto fenómenos naturales de alto poder destructivo) asociados con la escasez productiva y el peligro de la reproducción doméstica (ver Taipe, 1993 y 1996).

¿Porqué es substancial la cualidad de la laboriosidad en los relatos? Es un principio axiomático que el trabajo es la condición primera y fundamental de la existencia humana y hace posible la interacción humana en la producción, en la distribución, en el intercambio y en el consumo de bienes materiales y servicios (ver Guerrero, 1979; Shanin, 1974). En efecto, sólo mediante el trabajo es posible la ejecución de un conjunto de actividades institucionalizadas que combinan recursos naturales y tecnología para adquirir, producir y distribuir bienes materiales y servicios especializados de una manera estructurada y repetitiva (Dalton citado por Harris, 1971).

En las comunidades domésticas, los adultos (o productores presentes) aseguran siempre el consumo de

productos de los infantes (o productores futuros) y de los viejos más los incapacitados (o productores pasados). Es decir, la producción y reproducción de las comunidades se realizan mediante la circulación de bienes que se presenta como un adelanto y restitución del producto (en forma de bienes materiales o servicios). El producto circula desde el productor hacia el gestorario y vuelve a él, a plazo fijo, bajo la forma de un producto consumible idéntico (Meillassoux, 1989). En consecuencia, la ruptura de la circulación de este proceso haría peligrar la producción y reproducción de las familias campesinas. De ahí que los miembros de estas comunidades, como diría Veblen (1974), en ningún caso pueden eludir el trabajo, salvo aquellos individuos dedicados a actividades de shamanismo y curanderismo o aquellos dedicados a tareas de administración (comunal, municipal, políticas, judiciales), dando origen al desvinculo del trabajo productivo directo de un sector de la población que, más bien, pugnan por conseguir ingresos económicos extraproductivos, gestándose lo que Veblen (1974) llamó la «clase ociosa».

Este es el contexto en el que los miembros de las sociedades andinas incorporan la cualidad de la laboriosidad, o ética del trabajo, como un *habitus* que se constituye en componente de su *capital cultural* (ver Bourdieu, 1987). Incorporación que se efectúa mediante dos sentidos complementarios de un solo proceso, la coacción desde la sociedad hacia el individuo y la aprehensión y asimilación del individuo respecto a la sociedad; este proceso comprende la totalidad del tiempo de socialización. Así, la laboriosidad llega a constituirse en «...una manera de obrar obligatoria, es decir, sustraída, en cierta medida, al libre arbitrio individual» (Durkheim, 1994), porque la ética al trabajo en estas sociedades expresa la necesidad social a nivel de la producción y reproducción de las comunidades domésticas.

En la lógica anterior, la laboriosidad es inculcada por la sociedad andina a sus miembros, porque ella garantiza la circulación del proceso productivo, asegurando la pervivencia y reproducción de sus componentes:

laboriosidad: abundancia: garantía de la reproducción familiar

En cambio, la ociosidad pone en peligro de ruptura a la circulación del proceso productivo y pone en riesgo la reproducción familiar:

ociosidad: escasez: peligro de extinción de la familia

Por consiguiente, como mecanismo de control, surge la censura colectiva contra la ociosidad. Censura que se objetiva simbólicamente en los relatos orales, mediante los cuales la sociedad coacciona sobre el individuo la incorporación de la laboriosidad. De ahí que estos relatos tienen un profundo contenido normativo y formativo; y, al mismo tiempo, ponen de manifiesto lo teleológico o propositivo al expresar los deseos y esperanzas presentes y futuras de seguridad de pervivencia y reproducción, pero

también expone los temores de peligro de extinción de la familia. Por estas razones, resulta de vital importancia lograr que los miembros de la familia y la comunidad sean laboriosos, para asegurar permanentemente la circulación del proceso productivo:

**Notas:**

<sup>1</sup>Los colaboradores son, respectivamente, antropólogos por la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) de México y la Universidad Nacional del Centro del Perú; son investigadores del Centro de Apoyo Rural (CEAR) y miembros del Comité Permanente de Conceptuación del Folklore.

<sup>2</sup>Los autores expresamos nuestro reconocimiento a los comentaristas de Juan José García Miranda, de Osvaldo Torres Rodríguez y Ferrer Mayzondo Saldana.

<sup>3</sup>Tábula narrada por Feliciano Palomino (quechuoahablante, analfabeto, de 58 años de edad, natural de la comunidad Santa Cruz de Pueblo Libre, del distrito de Salcahuasi, en la provincia de Tayacaja, del departamento de Huancavelica, en los Andes Centrales del Perú), registrado mediante una grabación. Este texto hispano es resultado de la traducción libre de su versión original en quechua.

<sup>4</sup>Mito relatado por Maximiliano Campos Zúñiga (quechuoahablante, de 54 años de edad, natural de la comunidad Miraflores, del distrito de Salcabamba, en la provincia de Tayacaja, del departamento de Huancavelica, en los Andes Centrales del Perú), registrado mediante una grabación. Este texto hispano es resultado de la traducción libre de su versión original en quechua. Esta versión fue presentada al IV Concurso de Cuento «Magda Portal», convocado en 1997 con motivo del aniversario del Centro de la Mujer Peruana «Flora Tristán».

**Bibliografía:**

Bourdieu, Pierre  
1987 «Los tres estados del capital cultural». En Sociología. Año 2, N° 5, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Azcapotzalco, México.

Cerrón, Rodolfo  
1976 *Diccionario quechua Junín-Huancra*. M. de E./IEP. Lima, Perú.

Córdova, Isabel  
1979 *Narradores de Junín*. UNCP, Huancayo, Perú.  
1986 *Nueva literatura de Junín*. Gráfica Santa Inés, Lima, Perú.

Durkheim, Emile  
1994 *La división del trabajo social*. Planeta Agostini, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo N° 46, Vol. 1, España.

García, Juan José  
1991 «Lo holístico, histórico y proyectivo en las tradiciones populares». En *Folklore: Bases teóricas y metodológicas*. CFCF/Luxta Editores, Lima, Perú.

Granadino, Cecilia y Cromwell Jara,  
1996 *Las ranas embojadoras de la lluvia y otros relatos: Cuatro aproximaciones a la isla de Taquile*. Minka/Embajada Real de los Países Bajos/Kollino Taquile. Lima, Perú.

Guzmán, Javier  
1979 «Algunas consideraciones en torno al estudio de las economías primitivas». En *Algunas consideraciones sobre las economías primitivas*. Taller Abierto, México.

Guiraud, Pierre  
1989 *La semiología*. Siglo Veintiuno Editores, México.

Gutiérrez, Benjamin  
s.f. *Lecturas huancas*. Tierra Adentro, Lima, Perú.

Harris, Marvin  
1971 *Introducción a la antropología general*. Alianza Universidad Textos, Barcelona, España.

Lara, Edilberto  
1981 *Adiunanzas quechuas (Contribución al Estudio de la Literatura Oral Quechua)*. Ediciones Investigación Universitaria, UNSCH, Huamanga, Perú.

Leach, Edmund  
1989 *Cultura y comunicación: La lógica de la conexión de los símbolos*. Siglo Veintiuno Editores, España.

Lévi-Strauss, Claude  
1986 *Mitológicas I: Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica, México.  
1987 *Mitológicas II: De la miel a las cenizas*. Fondo de Cultura Económica, México.

Matayoshi, Nicolás  
1982 *Los tesoros de Catalina Huanca*. Grupo Talpuy, Huancayo, Perú.

Meillassoux, Claude  
1979 *Mujeres, graneros y capitales*. Siglo Veintiuno Editores, México.

Oregón, José  
1984 *Kullmarico y otros cuentos*. Taky, Lima, Perú.

Pardo, Mauro J.  
1992 «Textos de lectura en la enseñanza». En *Amazío Escolar*, N° 1, año 1, diciembre de 1992. Huancayo, Perú.

Ramos, Crescencio  
1992 *Relatos quechuas: Kichwepi Unay Willakuykuna*. Horizonte, Lima, Perú.

Sharlin, Teodor  
1974 *Naturaleza y lógica de la economía campesina*. Anagrama, Barcelona, España.

Sois, Mario  
1992 *Cuentos andinos peruanos y poemas*. Dolérier Editores, Lima, Perú.

Soto, Cloodoaldo  
1976 *Diccionario: Quechua: Manual de enseñanza*. IEP, Lima, Perú.

Taipe, Godofredo  
1992 «La papa: Relatos, costumbres, prácticas y creencias mágico-religiosas». En *Actas y Memorias Científicas: XI Congreso Nacional de Folklore y I Congreso Internacional Andino de Folklore*, Vol. II. SEPAP/IRINEA/CPCF/UNSC, Huancayo, Perú.  
1993 «Concepciones campesinas sobre los fenómenos naturales de alto poder destructivo». En *Blanco y Negro*, revista bimensual del Instituto Democracia y Trabajo, año 1, N° 3, agosto-septiembre 1993, Huancayo, Perú.  
1996 «Procesos elementales de socialización andina». En *Debates en Sociología* N° 20, 21, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú.

Taipe, Godofredo y Amparo Orrego  
1997 «El Sol, la Luna y las Estrellas». En *La Gaceta*. Boletín informativo del Comité Permanente de Conceptuación del Folklore N° 5, Huancayo, Perú.

Torres, Osvaldo  
1995 *Justicia andina: hacia una antropología jurídica*. Centro Cultural José María Arguedas, Huancayo, Perú.

Veblen, Thorstein  
1974 *Teoría de la clase ociosa*. Colección Popular N° 50, Fondo de Cultura Económica, México.

# El mundo de los niños de papel / Abel A. Montes de Oca P.

A Kimberly N. que duerme y sueña,  
que juega y sonríe, y a veces llora y  
me desespera.



Don Nicolás es un anciano viudo y abandonado por sus hijos, que camina por las calles de la ciudad acompañado siempre de su hermoso perro «Tifón». Los niños lo ven por los parques y mercados, llevando papeles en la mano. Viste en forma elegante y es de andar presuroso. Nadie imagina que lleva dentro un gran dolor que lo va consumiendo.

Vive en una casa grande y hermosa donde impera la soledad y el silencio; donde se respira aire puro y fresco; en el interior hay cipreses, manzanos, duraznos; y, un jardín con flores de multitud de colores rebosantes de vida. Al lado se ve una chacra inmensa, cultivada de hortalizas; papas, maíz, arvejas; y, una pequeña granja, donde cria conejos, cuyes, gallinas y patos.

Don Nicolás trabajó desde niño en diferentes oficios para ayudar a su familia; pero, en los últimos tiempos, por su avanzada edad, había dejado estas labores, para dedicarse solamente a la compra y venta de revistas y periódicos pasados. Los mismos que adquiría de casa en casa y vendía en los mercados y tiendas de abastos. Lo poco que ganaba lo ahorra. El mismo prepara sus alimentos. Es un buen cocinero. Siempre anda muy elegante y limpio. Es muy caritativo, ayuda a los niños abandonados y a los más necesitados, sobre todo a los que no tienen qué comer ni dónde dormir.

La niñez de él también fue triste, sin padres ni hermanos; sin embargo, supo salir adelante y adquirir lo que hoy tiene.

Cuando los niños lo ven venir a distancia, corren y se acercan a él, ganándose unos a otros. «¡Hola don Nico!», lo saludan y le extienden la mano, lo abrazan fuertemente. El anciano les responde el saludo con afecto.

Cierta día, agobiado por la fatiga y la tristeza, cayó repentinamente enfermo y nadie supo de él, ya no se le veía pasar como antes, acompañado de su perro. Todos los que lo conocían de vista se preocuparon por él. La última vez lo habían notado enfermo y más delgado, había ingresado a una botica a comprar medicamentos.

Después de varios días los niños se preocuparon, empezaron a buscarlo por los parques, mercados y en los lugares más alejados de la ciudad.

Cansados de buscarlo, decidieron descansar a orillas de un río y mientras observaban el caudal y los pecesillos que se deslizaban en sus aguas, a la distancia, en las afueras de un portón, sintieron aullar a «Tifón».

Rápidamente se dirigieron al lugar. Tocaron insistentemente la puerta y nadie les contestó. «Derrepente ha muerto» -dicen-. Los muros de la pared son altos, y no pueden trepar, hacen un esfuerzo y ayudándose entre sí, logran ingresar. Una vez adentro, en un cuarto, encuentran al anciano, postrado en su cama. Está flaco y demacrado, apenas puede hablar; tiene el rostro pálido y sudoroso. Los niños tratan de ayudarlo, preparan remedios y al ver que no se repone, van a buscar un médico. Este lo examina, le receta unos remedios que los niños compran con sus propinas.

A los pocos días, el anciano se va reestableciendo y poniéndose animoso. El encuentro fortuito -pero oportuno- será el comienzo de una aventura llena de alegría y, desde ese momento, Don Nicolás, en agradecimiento y recompensa por haber sido ayudado a recuperar su salud, les pide que vivan con él. Los niños aceptan gustosos.

El anciano, una vez curado, les muestra las habitaciones donde anteriormente habitaban sus hijos; están cerradas desde hace mucho tiempo y debido a ello, llenas de polvo y telaraña. También les enseña la huerta, la chacra y el jardín alfombrado con hermosas flores de primavera.

Desde ese momento, Don Nicolás es un padre para ellos, un amigo y un niño más, porque con ellos comparte inquietudes y vivencias en una armonía sin par; es un buen educador, pues les enseña con maestría a trabajar unidos y a superar la soledad y la tristeza.

«Niños, ustedes llenarán el vacío que dejaron mis hijos-les dice. Esta será la casa de ustedes, ahora tendrán dónde dormir y comer, ya no lo harán en las calles, mercados y parques. Aquí, no sentirán frío, hambre ni miseria, porque, trabajaremos juntos y haremos de este planeta algo mejor; comenzaremos una vida llena de amor y alegría, donde reine por siempre la paz. Nuestro pasado será como una pesadilla; ahora, será un sueño hecho realidad».

Los niños expresan su agradecimiento; lo abrazan fuertemente, entre sollozos y llantos. Ellos no estudiaban, habían dejado la escuela contra su voluntad o simplemente porque eran huérfanos; habían venido de lejos, dejando su pueblo y su hogar. No tenían familia. Sus padres habían muerto por actos de violencia. Eran miedosos, tímidos, inocentes; huidizos, humildes y tristes. Su pasado los martillaba, no olvidaban su dolor ni el sufrimiento. Ese encuentro entre el anciano y los niños, será un hecho providencial. El anciano les orienta, les educa y les cuenta

los mejores pasajes de su vida; siente alegría y también tristeza, porque es viudo y sus hijos lo han abandonado hace mucho tiempo. Los niños venían de lejanos pueblos andinos y de diferentes familias. Buscaban trabajo inútilmente. Deambulaban por las calles pidiendo limosna. Don Nicolás les dice:

-Trabajaremos juntos. Conozco muchos oficios. Hice de todo para educar bien a mis hijos, para que nunca les falte un pan.

Tenía herramientas de carpintería y les enseñó a manejarlas. Había dejado de trabajar hace mucho tiempo; pero, ellos aprendieron fácilmente a construir mesas, sillas, bancas y colgadores de ropa. Le daban un buen acabado. Cada domingo, muy temprano, lo llevaban a la feria y lo vendían rápido como *pan caliente* y regresaban muy contentos a casa. Con el producto de la venta, compraban otros materiales y víveres.

Todos trabajaban muy unidos y según pasaban los días, no sólo aprendían a armar, sino también a diseñar, pintar y charolar los muebles y, en poco tiempo, se convirtieron en pequeños maestros.

No todo era trabajo para ellos; había momentos de diversión, quehaceres domésticos, paseos y estudio.

El anciano les muestra una habitación repleta de periódicos y revistas que había coleccionado. Y les dice:

-Hijos, este es mi tesoro. Aquí está mi fortuna. Con estos papeles cambiaremos el mundo, haremos otro diferente al que actualmente vivimos.

Los niños empezaron a ordenar los periódicos, los seleccionaron por el tamaño, el color y la forma; luego, los cortaron y se Ingeniaron haciendo árboles, animales, juguetes, armando jardines y parques; diseñaron casas, automóviles, puentes y todo lo imaginable para sus

edades; todos exponían su creatividad e inquietudes. En tanto, don Nicolás, diseñaba con gran maestría una gran urbe en el patio principal de la casa. Les dice:

-Aquí estarán el parque, la iglesia y el municipio, a este lado, las casas, la escuela y la avenida principal con sus automóviles, el hospital y otros edificios públicos.

Los niños, guiándose por el diseño, empiezan a armar el mundo de papel; colocan cuidadosamente las casas, la escuela, el hospital; y así, van edificando poco a poco una ciudad.

-Falta algo de calor, alegría y movimiento. Este mundo está triste, comenta don Nicolás.

Entonces, los niños lo pintan con muchos colores tratando de darle vida y alegría.

-Está muy bien, pero falta movimiento, parece inanimado -insiste el anciano.

-Nosotros le daremos movimiento y vida, porque viviremos dentro de este mundo... -dice Zenón-

-Bueno, que sea así -apruha el anciano.

Cada día había algo que modificar, a veces lo hacían de acuerdo a lo que ocurría en el mundo real; pero, don Nicolás estaba cansado de ver lo mismo de siempre.

El anciano y los niños seguían trabajando arduamente. Zenón, Rayner, José María y Eustaquio, dominaban el oficio y se defendían por sí solos. Cuando caminaban por el medio de los parques, el anciano les decía:

-Orientemos nuestra mirada hacia este parque. Observemos detenidos y compáremoslo imaginariamente con el nuestro. Como podrán apreciar, tiene color natural, movimiento y alegría.

Los niños dicen en coro:

-Nuestro parque es mejor, tiene juegos para que los niños se diviertan.

-Este parque está abandonado, no hay niños que jueguen. Está triste y solitario como en mi pueblo...

Este parque está sucio, sus árboles y flores están secos y marchitos, no tienen vida...

-Este parque es como una calle, sólo se ve pasar a la gente, no se detienen ni siquiera a descansar...

Don Nicolás, pregunta:

-Y... nosotros ¿qué hacemos aquí?

Luego, prosiguen su marcha, observando las avenidas, las casas y todo lo que encuentran en su contorno, para luego trasponerlo a su mundo.

Llegando a casa, lo primero que hacen, es dirigirse al patio, para realizar algunas modificaciones en el mundo de papel. Lo que es bueno lo dejan y lo que es malo lo sacan. En el mundo real, lo que más se veía era lo malo y no lo bueno; robos, accidentes, matanzas, drogadicción; pobreza, tristeza; niños abandonados y mendigos; egoísmo, avaricia; en cambio en el mundo de los niños de papel todo es bondad y solidaridad.



El anciano les dice: «Nuestro mundo es el mejor e irá mejorando cada día más y más. Habrá un momento en que la sociedad tomará conciencia de ello y nuestro mundo servirá como modelo para el mundo real».

Don Nicolás cada día estaba más anciano. Habían pasado ya más de dos años junto a él, trabajaban por sí solos, sabían enfrentarse a la vida. La fuerza de don Nicolás ya no era la misma; su caminar más lento y, a veces, no salía con ellos, se quedaba en casa. Los niños ayudaban a cocinar, lavaban la ropa, arreglaban la casa y todo lo tenían en orden y limpio como don Nicolás quería y les había enseñado.

El mundo crecía más y más en el patio principal e iba cambiando como un juego de ajedrez; lo habían modificado totalmente. No lo hacían de acuerdo al diseño de don Nicolás. Ahora, se veían más cárceles, soldados y policías que transitaban por las calles e incursionaban en las casas, buscaban gente de mal vivir. Habían prostitutas y delincuentes; había más movimiento que antes; los hospitales recibían heridos, accidentados y muertos. Ya no habían niños que jugaran y corrieran alegremente, no salían de sus casas; pocos iban a las escuelas, iglesias y parques.

El mundo de papel era igual al que se veía en la realidad; o lo que había ocurrido en sus pueblos; pero, los niños seguían trabajando con el mismo entusiasmo. Ahorran y tenían dinero. Ayudaban al anciano.

El anciano, haciendo un esfuerzo, se levantó un día, se dirigió al patio y grande fue su sorpresa cuando vio que el mundo de papel era una calamidad, y una desgracia. Enfadándose, les dice:

-Hijos, este mundo está mal. Así no debe ser. Debemos hacer otro, donde haya paz, amor y alegría. No quisiera morir viendo este mundo horrible.

Rayner la replica:

-Para que haya paz, amor y alegría, no debe haber miseria y desocupación ni injusticia.

-Tienes razón hijo, pero... nosotros debemos dar el ejemplo, trabajando, amándonos unos a otros.

Al momento, empiezan a modificar el mundo de papel, hay más niños que juegan, que van alegres a su escuela; niños que corren por los parques; que trabajan, que se ayudan. Es un mundo feliz, donde a nadie le falta un pan que comer, no existe la pobreza; no hay niños que

duermen en las calles y parques.

Don Nicolás, viendo ese mundo, se siente feliz. Ese es el mundo que él quiso construir.

Pasados los días, don Nicolás cae gravemente enfermo. Los niños lo llevan al hospital y a los pocos días muere a consecuencia de un derrame cerebral. Por su corta edad, no saben qué hacer; lloran, sufren por él, lo habían llegado a querer y lo extrañaban. Al día siguiente de su muerte, aparecen los hijos con sus esposas e hijos, elegantemente vestidos, llegan en vehículos lujosos y modernos. Se dirigen a la casa, hacen el gasto de sepelio y, a los niños le dicen:

-¿Quiénes son ustedes? ¿qué hacen aquí? Ah!... Uds. son los que han matado a nuestro padre para quedarse con la casa. Uds. son los responsables y van a pagar por esto...

Los niños asustados lloran desconsoladamente e inmediatamente son desalojados y despojados de sus cosas. Otra vez, irán a la calle, a encontrarse con el mundo de antes. En eso se hace presente el albacea de don Nicolás. El habla con los familiares del extinto y les dice:

-Esta casa no les pertenece, los verdaderos herederos son los cuatro niños a quienes acaban de desalojar.

Los familiares se sorprenden y se miran unos a otros.

-No puede ser, esta casa fue de nuestro padre y por lo tanto, nos pertenece.

Para mayor constancia, el albacea les lee el testamento... y no tienen otra alternativa que retirarse.

Luego, el albacea busca a los niños y los devuelve a la casa y les dice:

-Esta casa les pertenece a los cuatro. Don Nicolás fue el padre de ustedes y les ha dejado como legatarios. Aquí está una copia del testamento, guárdenselo bien y vivan felices como antes; cualquier inconveniente, me avisan. Yo soy el apoderado de ustedes, hasta que cumplan la mayoría de edad...

Los niños continúan trabajando, les queda poco papel en el cuarto; cuando terminan de sacar todos los periódicos, en el fondo de éstos, encuentran un pequeño cofre que contiene antiguas monedas de oro y plata. Don Nicolás los había guardado celosamente para sus hijos que finalmente fueron ellos.

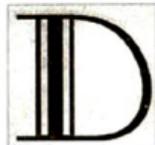
Desde ese momento, los niños siguieron construyendo otro mundo, como don Nicolás quería... el mundo de los niños de papel.

## VII MUESTRA DE TEATRO DE LA REGION CENTRO

Llactaymanta convoca a la VII Muestra de Teatro. El evento se realizará los días 29, 30 y 31 de enero de 1998, en el Teatrín del C.E. María Inmaculada. Concurrirán grupos de Huánuco, Pucallpa, Cerro de Pasco y Huancaayo. Paralelamente, se efectuará un taller de teatro. La Mesa de críticos estará integrada por Alfonso La Torre, Santiago Soberón, Manuel J. Baquerizo y César Scuza.

## Sin salida /

Carlos Rengifo



Desde lo alto del tejado, Casandra se sintió tan pequeña, tan frágil y

tremolosa, que cerró los ojos para tapar la realidad. Pero el viento soplando contra su cuerpo le hizo reparar que era víctima de una equivocación. Volvió a mirarse, indignada, y quiso gritar al cielo su enérgica protesta; pero sólo abrió la boca sin que del fondo de la garganta surgiera la voz que esperaba. Con angustia, con íntima desesperación, se detuvo sobre la cornisa, sabiendo de antemano que debía repetir aquel acto que apagó su última forma de vida.

Si, como sospechaba, era cierto lo que decían acerca de los de su especie, ella tendría que hacerlo siete veces para enterarse por fin qué otro perfil le deparaba el destino. Sin embargo, esto no la contuvo; era como dar vueltas interminablemente a un manubrio, algo que siempre había hecho ella y que haría también en la fase ulterior. Entonces, ya resignada, inclinó lentamente la cabeza y mientras caía apenas si pudo mostrar un apagado maullido.

## Tres historias de Córdich / Juan Alberto Osorio



En estos tiempos de primacía de la narrativa, muchos son los poetas que recalcaron en sus predios. Por el contrario, difícil encontrar narradores que se hayan tornado poetas. Así, es pertinente hablar de la narrativa de los poetas. El caso de Samuel Córdich es diferente: se trata de uno de los escasos escritores peruanos que alterna, con eficacia, las escrituras poética y narrativa. Repitiendo, y no parodiando, a ciertos escritores españoles del siglo XVI, de quienes se decía que tomaban "ora la pluma, ora la espada", díramos que Córdich toma ora el verso, ora la narración. Y así, en ese orden, ya van cuatro libros editados: *Hora del silencio* (poesía, 1986), *Malos tiempos* (cuentos, 1987) *De lo claro a lo oscuro* (poesía, 1995) y *Tres historias de amor* (cuentos, 1996).

El último de los tres libros reúne tres relatos: *El hombre que lo arreglaba todo*, *Nati y los gorriones* e *Historia de un feo que fue a morirse en un pueblo de bellos*. El primero toma parcialmente los recursos del relato oral, y es la historia de un hombre que recorre incansable y sin rumbo fijo, pequeños poblados de la sierra. Permanece en cada lugar el tiempo justo para realizar reparaciones de todo tipo, y marcharse en su caballo esmirriado. Nadie conoce su nombre, ni sabe nada de él, tampoco el porqué de sus servicios gratuitos, por lo que sólo acepta un plato de alimentos o un rincón donde pernoctar. Tampoco se sabe lo que lleva en su maleta, pues nunca la abre. Al final, es invitado a visitar un pueblo en el que es rechazado, y donde abre su maleta, y de ella emergen dos marionetas, que representan a él y a su caballo. Ante niños absortos representa su breve historia en ese pueblo, que concluye con su salida del mismo. En este punto, la historia coincide con esa otra que se cuenta dentro de ella. Y así, se marcha como vino, este hombre que arreglaba todo, pero que al parecer no podía arreglarse a sí mismo.

*Nati y los gorriones* es la tierna historia de una mujer de cincuenta años, que ama desmesuradamente a los gorriones. Vive en soledad y frecuente sólo a estas aves, a las que alimenta y comprende mejor que nadie. De ellos conoce la gratitud, como del gorrion que ella llamó Tico, que un día encontrara herido, y una vez curado y dejado libre, retornó para acompañarla varios años. Una fuerte voluntad realista anima al narrador-personaje, que es además el propio autor. Desde que trabajó amistad con Nati, penetra en su universo poblado de ternura casi infantil y de gorriones.

El ruido de las motosierras que demoran las moradas de los gorriones y provocan un éxodo, como el del motor del vehículo que transporta a Nati, quebrantan un orden, alteran una armonía con paciencia establecida. Pero más allá de ello,

adquieren niveles simbólicos interesantes. Los gorriones se marchan, Nati también; en ambos casos, queda la promesa del retorno incierto. Los tapices que Nati tejó, con paciencia y demora, adquieren finalmente otro valor. Ya no serán los pisos de macetas, sino sargas de historia en su vida ausente. En este relato, como en otros, se establece la fijación temporal: es, por lo mismo, el espacio, y sobre todo las acciones, los elementos que activarán la ficcionalidad.

*Historia de un feo que fue a morirse en un pueblo de bellos* trata de un hombre joven, calificado como feo, aunque sin precisar sus rasgos. Hastiado por la rutina diaria entre el trabajo, la pensión y su habitación de hombre solo, desea viajar. Lo hace, aprovechando los días de vacaciones, y es bajado en una estación desierta y nocturna. Al amanecer, descubre maravillado un lugar idílico, habitado por personas bellas, del que será primero rechazado, y luego aceptado por una acción temeraria que lleva a cabo. Desde el inicio asiste al nacimiento del amor por una joven y que alimentará hasta el delirio. Al cabo de varios años, logra leves avances en sus propósitos amorosos, los que sugieren el logro de la felicidad a largo plazo o tal vez de manera súbita.

Todas las acciones parecen ubicarse en el nivel escatológico, en ese "reducto edénico", que es una especie de paraíso, en el que también es discriminado y escarnecido. Desde esta perspectiva, el viaje emprendido y la llegada a este extraño lugar, adquieren otra significación, junto a la soledad, al aislamiento deliberado del personaje, y la marginalidad consiguiente. Desiste de su retorno a su ciudad (realidad) y prefiere quedarse en ese lugar (fusión), alimentando el obsesivo amor por esa muchacha, hermosa en grado sumo, que lo deslumbró. Los linderos entre vigilia y sueño son transpuestos con naturalidad, tanto para continuarse, como para confundirse.

Estos relatos muestran a un narrador que maneja con naturalidad su discurso, además de una sensibilidad y una visión casi poética, y expresadas con sentimiento auténtico. Existen en los relatos elementos comunes, como el desconocimiento de la vida anterior de los personajes, de los que apenas de desliza una que otra referencia; la soledad que posee a los protagonistas; el viaje incierto o sin término que marca sus vidas; la búsqueda o el asomo de paisajes idílicos; vidas que indagaban algo, a veces de modo febril, pero que casi siempre terminan cerrándose en sí mismas.

Córdich es un narrador que con habilidad maneja estos elementos y creo que con adecuados recursos técnicos, confirmando la calidad que se le reconoce. Córdich, narrador huanuqueño, estuvo en Arequipa a fines de noviembre, y asistió al Coloquio sobre Narrativa y Realidad Nacional, efectuado en la UNSA.

## Un testimonio de la generación del cincuenta / Esperanza Ruíz



Desde los años cincuenta, cuando era alumna de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional de San Marcos, conocí a un grupo de estudiantes, con quienes me hice muy amiga; acostumbábamos reunirnos en el Patio de Letras de la antigua Casona de San Marcos, para sostener amenas pláticas, alrededor de la píleta. El grupo se había formado espontáneamente; todos sus integrantes tenían inquietudes literarias, filosóficas y sociales comunes. Solían desarrollarse diálogos agudos y profundos; a veces, también discusiones acaloradas, a propósito de algún libro o autor. Así, íbamos estableciendo relaciones bastante afectuosas. La mayoría de ellos provenía de las Facultades de Letras y Derecho. Recuerdo a Pablo y Julio Macera, Alberto Escobar, Raúl Galdó, Luis Alberto Peláez, Rómulo Cafferata y Tullo Carrasco que eran los más locuaces; a Manuel Velásquez, Oscar Franco, Antonio y Raúl Peña, Manuel Valera, Alfonso Barrantes, al filósofo Víctor Li Carrillo, siempre muy alegre y bromista. Entre todos, quien más nos impresionaba, era Carlos Eduardo Zavaleta, porque ya había publicado algunos cuentos y había sido ganador de los Juegos Florales de la Universidad de San Marcos. El acababa de trasladarse de la Facultad de Medicina a la de Letras.

También estaban integrados al grupo Julio Ramón Ribeyro, Manuel J. Baquerizo, Washington Delgado y Pablo Guevara, quienes procedían de la Universidad Católica. También formamos parte algunas mujeres, entre ellas, recuerdo a la espectacular Rosita Zavelles, que mucho tiempo encandiló a Sebastián Salazar Bondy, Linda

Ibáñez, Pinucha Pipoli, la musa de Paco Bendezú, a Leonor Avalos, Frida Manrique y otras más que asistían en forma eventual. Las amigas que siempre estábamos en el grupo éramos Lola Thorne, Evelina Galoso, Nicida Coronado y yo.

A golpe de doce del día, la mayoría de los poetas y escritores bien trajeados y con sus infaltables corbatas estaban ya congregados en el Patio de Letras. El último en llegar era Carlos Eduardo Zavaleta, quien por entonces, andaba detrás de una chica, sabía que su nombre era Nélida y que estudiaba en la Facultad de Pedagogía. Carlos se acercaba al grupo muy airoso y desenvuelto, con bastante afabilidad y una amplia sonrisa. A veces, se ponía muy suspicaz e irónico, para terminar con una carcajada burlesca. Conocíamos los amores de todos. Los más impresionantes eran los de Paco Bendezú, porque eran amores imposibles y utópicos.

Carlos hablaba siempre con entusiasmo de la próxima publicación de la revista *Letras Peruanas*, invitando a todos a escribir. Nos llevaba igualmente invitaciones para los recitales, conferencias y lecturas de cuentos, en la ANEA, en *Insula de Miraflores* y en el Negro-Negro, un club nocturno, situado en la Plaza San Martín, donde se realizaban animadas veladas literarias. Cuando se instaló la nueva directiva de *Insula*, formada en su mayor parte por los jóvenes escritores del grupo, bajo la dirección de Jorge Puccinelli, solíamos reunirnos también en ese lugar.

Las sesiones más bulliciosas y fogosas eran, desde luego, las de *Patio de Letras*. Allí se comentaba y se discutía sobre libros y autores. No habla por entonces muchos libros en Lima. A consecuencia de la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo, por la dictadura de Odría, que



Bar Palermo, 1961. De izquierda a derecha: José María Arquedas, Oswaldo Reynoso presentando su libro *Los inocentes*. Manuel J. Baquerizo, Eleodoro Vargas Vicuña, Carlos Thorne y Luis Alberto Peláez. Al fondo, César Franco, Oscar Franco, Alfredo Ponce Chirinos, entre otros más.

imponía una férrea censura, los libros eran muy escasos. Quien siempre estaba al día con las últimas ediciones era Manuel Baquerizo, él nos hablaba de *El lobo estepario* de Herman Hesse, de *La metamorfosis* y *El proceso* de Kafka, que luego todos leíamos con pasión. Carlos Zavaleta hacía comentarios muy académicos sobre Joyce y Faulkner. Por entonces, estaban de moda los autores existencialistas como Jean Paul Sartre y Albert Camus, cuyas novelas *La náusea* y *El extranjero* leíamos fervorosamente. Igualmente nos emocionaba la poesía de Paul Eluard y Nazim Hikmet. Se hablaba de Bertolt Brecht, quien empezaba a ser conocido. Se comentaba las películas italianas que acababan de llegar a Lima: "Roma, ciudad abierta" de Roselline, "Ladrón de bicicletas" de Vittorio de

Sica y "Los olvidados" del español Luis Buñuel, la más desconcertante. Estas películas eran exhibidas en el cine San Martín. En el cine Le Paris, recién inaugurado, se estrenaban películas francasas, como "La bella y la bestia", "Orfeo" y "Manon".

Después comentábamos sobre los temas del día: la invasión de Lima por los provincianos, el surgimiento de la primera barriada que llevaba el nombre "27 de Octubre" y las conspiraciones contra el régimen de Odría. En voz baja nos enterábamos que Nadeira Barahona había perdido los cabellos en la prisión y que varios dirigentes estudiantiles amigos estaban con órdenes de prisión. Nosotros ayudábamos a llevarles provisiones y atender sus necesidades. Los comentarios políticos lo hacíamos

sólo a media voz. Sabíamos que había soplones infiltrados. Por otra parte, estábamos enterados que existían grupos de estudios de las obras de Marx y Lenin, entre los que formaban parte, Washington Durán Abarca, Félix Arias Shreiber y Anibal Quijano.

Después de varias horas de charla en el patio de letras, el grupo se dispersaba por la avenida Colmena. Entonces nunca faltaba alguno que me acompañara hasta el paradero del tranvía. De tiempo en tiempo iban a visitarme a mi casa en El Calbo, Carlos Eduardo Zavaleta, Alberto Escobar, Alfredo Castellanos, Julio Ramón Ribeyro, Manuel Baquerizo y Perucho Buckingham, entre otros más. Con algunas amigas del barrio, salíamos a

recorrer las calles en un "urbanito". Llegábamos hasta el Malecón del Callao a contemplar el mar y los barcos. Las noches y el paisaje marino inspiraban la creación poética de Alberto Escobar y el idilio de Carlos Eduardo con una de mis amigas.

Pronto, el centro de nuestras tertulias se trasladó del Patio de Letras al Palermo, una cafetería que estaba situada en La Colmena. Allí éramos acogidos por sus propietarios, los hermanos Cuniyoshi y allí también encontrábamos casi siempre a Hugo Bravo, bebiendo una copa de pisco. Otras veces, aparecía Livio Gómez, entonces empleado bancario que se dedicaba a la poesía.

Pocos años después llegaron al Palermo Eleodoro Vargas Vicuña, Oswaldo Reynoso y Edgardo Pérez Luna, quienes nos referían con bastante detalle los sucesos del levantamiento de Arequipa en 1950: la muerte de varios estudiantes, el resonar de las campanas de la Catedral, la marcha multitudinaria de la población para protestar por los estudiantes muertos. Nosotros analizábamos los hechos, pensábamos que estos podían debilitar a la dictadura.

Las únicas mujeres que continuábamos en el grupo éramos Nicida Coronado y yo. El bar y cafetería era mayormente frecuentados por hombres. Las reuniones aquí eran muy bulliciosas y se prolongaban hasta altas horas de la noche. Evelina, la angelical belleza huanuqueña, por la que suspiraban todos los amigos, sólo podía quedarse hasta la ocho de la noche, a esa hora, partía apresurada al Convento de Monjas, donde la había hospedado su padre. Nicida ingresaba al Palermo, acompañada siempre por más de un amigo. Ella estudiaba en la Facultad de Farmacia y era una brillante dirigente estudiantil.

En el Palermo nosotras éramos muy respetadas. Nos sentíamos muy seguras y protegidas por nuestros jóvenes compañeros, quienes nos trataban de igual a igual, y con quienes aprendíamos mucho más que en las aulas

universitarias. La mayoría de los muchachos tomaban cerveza, en forma moderada. Muy pocos bebían hasta embriagarse o llegar al alcoholismo. Sin embargo, en el grupo no faltaron algunos que, vencidos por alguna angustia existencial, se valieron del alcohol para autoeliminarse.

El Palermo se animaba intensamente, cuando en medio del jolgorio, resonaban los debates en que competían Pablo Macera, Carlos Aranibar y Victor Li Carrillo, o cuando empujado sobre una de las mesas Eleodoro Vargas Vicuña leía uno de sus poemas o cuentos. Entonces, toda la clientela del Palermo escuchaba, con bastante atención e interés.

Por muchos años, el Palermo continuó siendo frecuentado por numerosos intelectuales, escritores, artistas y políticos que iban conformando los "nuevos palmelistas", esta vez ya perseguidos por "Bola" Aguirre. Por el Palermo pasaban también los que venían de provincias o del extranjero, sabiendo que encontrarían allí a la mejor intelectualidad del país, con la cual intercambiar inquietudes, novedades y unas buenas cervezas.

A veces también las tertulias las convertíamos en bohemia, cuando se trataba de celebrar algún acontecimiento como el onomástico de los amigos. Otras veces organizábamos fiestas en algunas casas particulares, donde se comía, se bebía y se bailaba. Así por ejemplo nos movilizábamos en el viejo Chevrolet de Carlos Castillo hasta Atocongo, donde Eleodoro tenía unos parentes. O también a la casa de Carlos Castillo donde Enedina preparaba una sabrosa carapulca. En la casa de Oswaldo nos acogía su mamá y su hermana con sus hijos; en casa de Manuel Jesús Orbegoso, la anfitriona era Betty. En mi casa preparábamos todos el espesado a la chichlayana. Poco tiempo después, las reuniones que organizamos eran ya de despedida. Despedimos a Juan Gonzalo Rosé,

quien se había visto obligado a emigrar a México por el acoso de la dictadura. Otros viajaban, uno tras otro, rumbo a Europa. Las celebraciones las hacíamos casi siempre en algún chifa recomendado por don Emilio Choy, quien era muy amigo de todos nosotros, pero que muy raramente frecuentaba Palermo.

Los primeros en embarcarse fueron Carlos Eduardo Zavaleta, Victor Li Carrillo, Alberto Escobar y Julio Ramón Ribeyro. Yo no tardé mucho en seguirlos. En uno de mis viajes de retorno al Perú, para mi sorpresa, me encontré con Carlos Zavaleta en el Reyna del Pacífico. Carlos viajaba con Tita, su abnegada y fiel amiga. Allí hicimos evocaciones del Patio de Letras, del Palermo, donde pasamos de la adolescencia a la juventud. Recuerdo que entonces le escuché decir que siempre regresaría al Perú y que alguna vez se compraría una casita en Caraz, para quedarse a vivir allí. Muchas veces seguimos viéndonos en el Patio de Letras. Por esa época, lo veía andar con Nicida, la extraordinaria amiga que sin duda inspiró uno de los personajes más sobresalientes de su novela *Los aprendices*. Nicida sufrió en el año sesenta un accidente automovilístico que la dejó lamentablemente postrada en una silla de ruedas. Carlos siempre le brindó su apoyo y su leal amistad. En otra ocasión hace muy pocos años, me presentó a Nélida. La chica de ojos negros y profundos.

Sabemos que Carlos Eduardo ha publicado muchos libros de cuentos y novelas, en el Perú y en el extranjero. En 1958 ingresó a la docencia de la Universidad de San Marcos, donde continuó orientando a los jóvenes escritores. Ha viajado innumerables veces al extranjero, primero por estudios y luego por el desempeño de cargos diplomáticos. Desde muy temprano logró un gran prestigio. Nadie pone en duda su enorme contribución a la modernización de la narrativa peruana, todo esto, debido en gran parte a sus disciplina en el trabajo.

## Entrevista a Jorge Miranda de Expresión / Fabiola Bernardo

Expresión nació en 1986. Los creadores de este grupo de teatro fueron Jorge Miranda (Lima, 1956) y María Teresa Zúñiga (Huancayo, 1962), quienes estudiaron en la Escuela de Formación Profesional Santiago Antúnez de Mayolo, donde reciben enseñanza teatral del profesor Victor Hugo Arana, egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático; luego, conformarán el grupo La Murala, bajo la dirección de César Scusa, en 1980.

Expresión tiene dos etapas muy definidas, en su breve historia: en la primera, interpreta obras de autores peruanos y extranjeros y en la segunda, representa los textos escritos por María Teresa Zúñiga Norero: «Corazón de Fuego» (1989), «Santiago» (1990), «El Organillero» (1992), «Zoelia y Gronelio» (1995), y «Pinocho: el último viaje» (1987).

En la Muestra Nacional de Teatro, efectuada en Huancayo en 1996, Expresión puso en escena «Zoelia y Gronelio», destacando nitidamente entre todos los grupos participantes. Así lo expresaron Santiago Soberón, Hugo Salazar de Alcázar, Mary Soto, Sara Joffré y Mario Delgado, tanto en la mesa de crítica, como en los comentarios

periodísticos. Cabe resaltar igualmente que en ese mismo evento se presentaron dos obras escritas por María Teresa Zúñiga, «El rescate del Wawa» y «El lirio negro».

Expresión participó, con «Zoelia y Gronelio», en la ETUC (ESCUELA DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA, en el III Encuentro Nacional de Teatro, organizado por el Teatro Nacional, y posteriormente en el XXII Festival de Teatro del Oriente de Venezuela.

Antes lo había hecho en festivales teatrales internacionales, con «Corazón de Fuego» en Venezuela, Bolivia y ARHUS-Dinamarca.

Expresión ganó hace unos meses el Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Dirección del Teatro del Instituto Nacional de Cultura, a cargo de Ruth Escudero, con «Pinocho: el último viaje» de María Teresa Zúñiga Norero, obra que será estrenada el 13 de febrero en nuestra ciudad, para luego presentarla en Lima.

A continuación, nos es grato transcribir la primera parte de una larga conversación sostenida con Jorge Miranda y María Teresa Zúñiga. La segunda parte será publicada en la próxima edición de esta revista.

### ¿Cómo te iniciaste en el teatro?

Fue en 1975, con el profesor Victor Hugo Arana, con quien montamos obras teatrales de diferentes autores y realizamos algunos intentos de obras de creación colectiva.

### ¿Qué edad tenías cuando te iniciaste?

-18 años.

### Hablemos un poco sobre Expresión: ¿Cuándo surge?, ¿En qué momento?, ¿Cómo se inicia?

- En 1984, surge una experiencia, que posteriormente dará inicio a la vida formal de Expresión. Nos juntamos un

grupo de amigos, y realizamos la obra de Alejandro Casona: «Los árboles mueren de pie», bajo mi dirección. Esto fue el preámbulo para fundar el Grupo de Teatro Expresión de Huancayo.

### ¿Quiénes conformaban el grupo en esa época?

-Los fundadores fuimos María Teresa y yo.

### ¿Consideras que tu relación de pareja con María Teresa tenga algo que ver con ese compartir la misma actividad?

-Definitivamente no, ella y yo nos conocimos dentro de la actividad teatral.

Nuestras aspiraciones estaban definidas. Diría más bien que nos complementamos, ella en la actuación y la dramaturgia y yo en la dirección y la actuación.

### ¿Tu y María Teresa son en cierto modo autodidactas?

-Definitivamente. Las escuelas de teatro no siempre son un buen espacio para la formación de actores y directores, sobre todo en nuestro país. Aún se siguen manteniendo propuestas tradicionales; en algunos casos, se innova, pero no se profundiza. En nuestro caso, hemos asistido a

talleres nacionales e internacionales. pero creo que la mejor escuela que tiene Expresión es el proceso, somos un teatro de grupo y nuestra existencia se rige de acuerdo a nuestro propio desarrollo. Tengo más de 20 años haciendo teatro, y aún no termina mi formación, lo que menos me preocupa es el título.

**-¿Con qué autores u obras teatrales se iniciaron?**

-Con dramaturgos peruanos, como Estela Luna y su obra «Eva no estuvo en el paraíso»; Sebastián Salazar Bondy y «En el cielo no hay petróleo»; luego, dramaturgos extranjeros, como Alejandro Casona, Eugene Ionesco y otros.

**-¿Qué dramaturgos del siglo xx han logrado llamar tu atención?**

-Inicialmente, Casona, Ionesco, con su teatro del absurdo, luego Federico García Lorca y Bertolt Brecht. Uno se queda siempre con algo de estos autores, es parte de tu formación, son inolvidables. Cada puesta en escena tiene su magia. No importa si es naturalista o épica.

**-¿Ahora hablemos un poco de autores del siglo xx que han influido en el teatro que has hecho o vas a hacer?**

-Más que de autores yo hablaría de directores. Nuestra experiencia se inicia desde que conocimos a Victor Hugo Arana, nosotros desarrollamos con él la técnica de Stanislavsky, quien marcó todo un cambio en el teatro universal, por que a partir de él se trabajó lo que es la formación actoral, que no existía o, mejor dicho, aún no se había sistematizado. Luego trabajamos Brecht y su realismo épico, y ahora último estamos estudiando a Eugenio Barba y su teatro antropológico.

**-¿Expresión ha recibido influencia de algún grupo teatral a nivel nacional o tiene su propia individualidad?**

-Yo más bien hablaría de personas, de experiencias personales, de alguna gente que considero vital dentro de mi desarrollo y del grupo. Victor Hugo, César Scuzza, Miguel Rubio, Stanislavsky, Brecht y Barba, nos han influido perseverancia y sobre todo el hecho de encontrar más que una

individualidad, una particularidad, una manera de abordar y de vivir el teatro.

**-¿Cuáles son las obras de mayor trascendencia que Expresión ha logrado representar?**

-«Clave 2 Manan» de Gregor Diaz. Ahi empezó un camino interesante, una cuesta difícil, que creo supimos asumir. «Corazón de Fuego» nos abrió las puertas a un futuro que no imaginábamos alcanzar. Además fue la obra en donde mi trabajo de dirección se reveló de una manera clara. «Zoelia y Gronelio», obra dirigida por César Scuzza, que alcanzó los mejores elogios de la crítica especializada, nos sigue dando grandes satisfacciones,

**-¿Háblanos de los viajes del grupo y de las obras que han llevado al extranjero?**

-Bueno, la invitación para Venezuela nos la hizo llegar Kiddio España, Presidente de FUNDESBA (FUNDACION PARA EL DESARROLLO DE LAS BELLAS ARTES). El vino al Perú con la finalidad de escoger obras de teatro para el festival, vio los videos de nuestra participación en la Muestra Nacional de Cajamarca en el año 1990 y nos seleccionó para representar al Perú. Y viajamos al Festival, con «Corazón de Fuego». La experiencia fue provechosa lo mismo que en Bolivia, en ambos países enfrentamos a un público diferente al nuestro, pero lo mejor de todo fue la aceptación de nuestro trabajo. La crítica nos consideró junto a Ecuador y Cuba como las tres mejores propuestas del Festival, en donde participaron más de 60 grupos.

**-¿Qué premios importantes han ganado con las obras que pusieron en escena?**

-En cuanto a premios, debo decir lo siguiente: en el país no existen concursos de teatro como en el caso de las danzas. Existen más bien las Muestras Regionales y Nacionales donde se selecciona a los mejores grupos del país. En la Muestra Nacional de Cajamarca, nuestro trabajo fue considerado por Alfonso La Torre como la mejor propuesta teatral; y en la última Muestra Nacional de Huancayo, con «Zoelia y Gronelio», también la crítica, nos fue favorable. Hugo Salazar escribió que

estaba dentro de lo más destacado de la Muestra. El único premio que hemos ganado es por el proyecto que presentamos al Concurso de Dramaturgia Peruana, convocado por la Dirección de Teatro del Instituto Nacional de Cultura; la obra es «Pinocho: el último viaje» de María Teresa y la estrenaremos en febrero de este año.

**-¿Nos puedes dar algunos alcances más de la obra?**

-Prefiero que el público vaya a verla, antes. Ahora estamos ultimando los detalles, porque hemos tenido algunas dificultades por la demora de la entrega del premio. Sin embargo, las cosas se han ido solucionando gracias al empeño y perseverancia de la Sra. Ruth Escudero, Directora del Teatro Nacional. Todo está en marcha y el 13 de febrero esperamos la respuesta del público para nuestra primera temporada.

**-¿Podrías decirnos quienes son los actores de «Pinocho: el último viaje»?**

-Son 8 los que trabajamos en la obra. Pinocho lo hará Jorge Luis Miranda, Pepe Grillo es Marco Miranda, el anciano es Manuel Rojas, la anciana, María Teresa; Cocorocó, Hernán Fulaida y Maluco Fred Tapla, dos personajes muy simpáticos; el muñeco es Marco Rios y yo hago el papel de Gepetto y también tengo la dirección de la obra.

**-¿Si te preguntan qué tipo de teatro hace Expresión podrías definirlo?**

-Es muy difícil definir. Somos un teatro de grupo, como te dije anteriormente. Nuestro crecimiento está en el proceso, y es ahí donde se perfila el tipo de teatro que hacemos. Pertenecemos a una corriente teatral que va afirmando su estilo. Aún no podemos definirlo, porque aún no ha terminado nuestra búsqueda. En «Zoelia y Gronelio» y «Pinocho, el último viaje» hay una constante, si se quiere una secuencia: «Pinocho...» es la continuación de «Zoelia...» Somos parte del desarrollo histórico de nuestro entorno y nuestro trabajo expresa eso. Siempre tratamos de que nuestras obras de teatro tengan sentido y hablen de algo y no sean obras vacías que no signifiquen nada, que solamente diviertan al público, sino que también hagan pensar al público. Nosotros

vamos más allá de la dirección pura.  
**¿Qué dificultades han tenido los actores para adaptarse a la obra que están preparando?**

Algunos actores tienen bastante experiencia en el trabajo teatral. A los actores que vienen de una experiencia diferente les está costando adaptarse a nuestro sistema. Nosotros abordamos el montaje de una obra a partir de las acciones físicas y no del texto. Creo que toda experiencia nueva tiene sus dificultades, como en este caso. Inclusive al referirme a acciones físicas, los actores lo entendieron de acuerdo a sus experiencias anteriores; al final ellos han descubierto un sistema que tan sólo le pertenece a Expresión. En este caso, las condiciones no se dan como antes. Hemos recurrido a nuevos actores para que integren este Proyecto, con objetivos e ideales específicos. Ahora, los actores participan en este montaje, algunos quizá continuarán para los próximos montajes, otros ya no, es parte del proceso.

**¿Qué problemas ha tenido Expresión en una ciudad tan cerrada para el teatro como es Huancayo?**

Uno de los problemas es que Huancayo es una ciudad comercial, donde la gente está preocupada más en la actividad económica que en lo cultural. Falta de apoyo de las instituciones, no existen presupuestos destinados a la actividad cultural, en todo caso, es un problema político. Hace falta también la producción teatral, lamentablemente en Huancayo no hay personas especializadas en producción y promoción cultural. Para «Pinocho...» estamos utilizando experiencias anteriores, como la de «Romeo y Julieta», con el fin de obtener mejores resultados en el medio. Sin embargo, debemos afirmar que día a día Huancayo se está convirtiendo en una ciudad abierta a las actividades culturales.

**¿En qué se ha convertido el teatro para Jorge Miranda?**

«Mi vida es el teatro, le dedico gran parte de mi tiempo. Todo lo que hago está relacionado con el teatro, si enseño, enseño teatro, si dirijo, dirijo teatro; es

mi realización como persona. El teatro es una opción de vida y yo la elegí.

**¿Qué es lo que exige Jorge Miranda en el trabajo actoral?**

«Mira, a mí me interesa mucho la perfección, soy muy perfeccionista en el trabajo, en algunas oportunidades esto me ha traído algunos problemas y también consecuencias buenas, por supuesto. Hoy que me enfrento a gente nueva en el grupo soy algo flexible, pero en realidad hay cosas que uno ya no puede exigir a su actores, eso es algo que les corresponde y en la medida que avanzan, desarrollarán una mejor relación con cualquier director.

Según Stanislavsky se necesita tres condiciones para hacer teatro: disciplina, disciplina y disciplina, para mí esto es fundamental.

**¿Los trabajos de Expresión están acordes con los cambios que están sucediendo en el ámbito nacional e internacional?**

«A partir de «Zoelia y Gronelio» y ahora con «Pinocho...», nuestras obras no solamente tratan problemas locales, sino universales. Nuestros temas son universales, van más allá de lo acostumbrado. Hay obras clásicas que superan el tiempo y el espacio, para nosotros «Zoelia...» es nuestra obra clásica..., porque siempre tendrá vigencia.

**¿Qué proyectos tiene Jorge Miranda, qué grandes y pequeñas cosas piensa hacer?**

«Lo que uno quiere es que lo que uno hace se difunda, que llegue al gran público, porque de nada vale hacer un montaje para una temporada corta. Yo creo en los montajes que perduran, que se proyectan. Para mí no hay pequeñas ni grandes cosas, todo proyecto requiere de tu mejor concentración y de la mayor creatividad. Viajar es parte del intercambio y me interesa seguir viajando, conocer otros escenarios y otras personas de quienes aprender.

**- Es todo por ahora, muchas gracias, Jorge.**

## Noticia de los autores

**MANUEL J. BAQUERIZO** (Huancayo). Últimamente publicó artículos de crítica literaria en diversas revistas del país.

**ISABELLE TAUZIN CASTELLANOS** (Paris, Francia). Dedicó su tesis de coetorado a las novelistas peruanas del siglo XIX. Ejerció la docencia en la Université Michel de Montaigne, Bordeaux III (Francia). Es la primera vez que publica en el Perú.

**CARLOS E. ZAVALETA** (Ancash, 1928). El año pasado publicó las novelas *Pávido pero sereno* (Centro de Producción Editorial de la Universidad Nacional de San Marcos), *El precio de la aurora* (Universidad San Martín de Porres), *Cuentos Completos*, en dos gruesos volúmenes (Ricardo Angulo Basombrio editor) y *El gozo de las letras*, estudios (Fondo Editorial de la Universidad Católica).

**LUIS VARGAS DURAND** (Huancayo). Profesor de la Universidad Católica. Su tesis de grado versa sobre la obra poética de Martín Adán.

**RICARDO BEDOYA** (Lima, 1954). Especialista en historia del cine peruano. Es autor de las siguientes obras: *Cien años de cine en el Perú: una historia crítica* (1992), *Entre fauces y colmillos. Las películas de Francisco Lombardi* (1997), y *Un cine reencontrado. Diccionario ilustrado de las películas peruanas* (1998). El texto que se publica es la introducción al libro sobre Lombardi, editado en España y que no circula en el Perú.

**MARIA TERESA ZUÑIGA** (Huancayo, 1962). Dramaturga y actriz. Es autora de las siguientes obras: «Corazón de fuego» (1989), «Santiago» (1990), «Zoelia y Gronelio» (1995), «Pinocho», el último viaje (1997), entre otras.

**JOSE OREGON MORALES** (Pampas, Tayacaja, 1949). Publicó dos libros de cuentos: *Kutimanco* (1984) y *Loro Colluchi* (1994). Recientemente ganó el primer premio del concurso de cuento, organizado por la UNCP. El texto que se publica es el premiado.

**NESTOR GODOFREDO TAPE** (Colcabambo, Tayacaja). Antropólogo, con maestría en la Universidad Autónoma de México. Publicó en revistas especializadas del país y del extranjero.

**RITA AMPARO ORREGO** (Huancayo). Antropóloga e investigadora del Centro de Apoyo Rural (CEAR).

**ABEL MONTES DE OCA** (Huancayo). Escribe cuentos en *Aportes y Retazos de papel*. Tiene en preparación una novela.

**CARLOS RENGIFO** (Lima, 1964). Es autor del libro de cuentos: *El puente de las libélulas* (1997).

**JUAN ALBERTO OSORIO** (Cuzco, 1940). Profesor de Lengua y Literatura de la Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa. Publicó el libro de cuentos: *El hijo mejor* (1995).

**ESPERANZA RUIZ** (Lima, 1930). Ex-profesora de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. El texto que se publica fue leído en el V Encuentro Nacional de Escritores, realizado en Caraz, en 1994, en homenaje a Carlos E. Zavaleta.

**FABIOLA BERNARDO** (Huancayo). Estudiante de Ciencias de la Comunicación. Publicó artículos culturales en el diario *Primicia*.

## EL TEATRO EN HUANCAYO

En 1997 la actividad teatral en Huancayo ha sido bastante reconfortante. Aparte de los reconocidos conjuntos que actúan en el medio - Expresión y Barricada, entre otros -, han ingresado al escenario local un nuevo grupo, Movimientos, y un joven director, Manuel Rojas Vargas, formado en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Lima, enriqueciéndose así notablemente y ganando en variedad el arte dramático de nuestra región.

### Expresión

Para Expresión en particular, el año transcurrido fue muy favorable. Ganó el concurso de dramaturgia, promovido por la Dirección Nacional de Teatro, con la obra «Pinocho, el último viaje», escrita por María Teresa Zúñiga, la que será presentada el próximo mes, en esta ciudad y en Lima. Asimismo, participó con «Zoelia y Gronelio», ya por segunda vez, en el Festival Internacional de Teatro de Oriente, que se realiza en forma anual en Venezuela. Y, antes de la gira, ofreció varias funciones de su celebrada pieza, en el teatro del arzobispado.

«Zoelia y Gronelio» desarrolla el drama de una familia que vive en la más extrema pobreza, en una época de extraordinario progreso científico y de enormes adelantos técnicos. La obra toma como referente (o motivo suscitador) *Los miserables* de Victor Hugo, escrita en el siglo XIX (época de ascenso del capitalismo) y acusada entonces de «calumnioso libelo contra la sociedad», por lo que fuera puesta en el *Index*. Viene a ser una especie de *remake* o parodia sarcástica de la famosa novela francesa. Al final del texto, Gronelio exclama: «Si Victor Hugo viniera a vernos, lloraría por haber escrito tan poco de nosotros». A pesar de esta reminiscencia literaria, la creación de María Teresa Zúñiga no tiene nada que ver con realismo

decimonómico ni con teatro convencional. Es más bien una obra que se caracteriza por su fuerza trasgresora y trágica de la realidad, una visión humorística y grotesca de las cosas. Los recursos teatrales que maneja la autora son la hipérbola, el disparate, lo insólito y la *vis cómica*. Estamos pues ante una comedia de naturaleza farsesca, caricatural y esperpéntica que, no obstante, tiene la gran virtud de conmover y hacer reflexionar. Como en «Las sillas» y «Amadeo» de Ionesco, los personajes son un matrimonio, interpretados por Jorge Miranda y la propia autora. La puesta en escena aprovecha extraordinariamente los recursos clásicos del arte escénico: la pantomima, la ironía y la risa, empleados desde la *comedia dell'arte* hasta la parodia bufa de Dario Fo y el teatro del absurdo contemporáneo.

### Romeo y Julieta

Manuel Rojas Vargas, puso en escena la obra más popular de Shakespeare. El trabajo de dirección fue, ciertamente, arduo. Recordemos que esta tragedia fue representada por primera vez, en Inglaterra, hace exactamente cuatrocientos años, cuando los ideales, los sistemas de valores y el lenguaje mismo que la obra plantea eran de otra índole. El tema del destino, por ejemplo, tenía una trascendencia mayor que la que hoy posee. Es necesario recordar asimismo que el teatro isabelino se caracterizó por la imponente grandeza de los personajes, por la desenfrenada violencia de los acontecimientos dramáticos, por el lenguaje poético y los extensos diálogos y soliloquios, cargados de reflexiones y de lirismo encendido. El arte teatral de Shakespeare se funda tanto en la palabra como en el espectáculo, en el juego escénico y en la tramoya. Y el público de hoy ya no está acostumbrado a este tipo de representación solemne y ritual.

Preservar las particularidades de la tragedia y hacerlas accesibles al público,

no era fácil. Sin embargo, Rojas Vargas sabe salir aliroso, gracias a su talento y a la libertad que la misma obra permite, carente de comentarios y acotaciones precisas y limitantes. El director le da a la puesta en escena un perfil moderno, sin incurrir en experimentos arbitrarios y respetando la esencia del texto. Entre otras cosas, elimina a los pajes, a los músicos, las espadas, los broqueles y las antorchas: suprime los vocativos (uos, os, *uestro*) y alivia la actuación de la solemnidad y el engolamiento propios de la época.

El mayor acierto del director es haberle impuesto a su ejecución un ritmo dinámico. El interés del público no decae en ningún momento. Pero esto mismo va a veces en detrimento de la gravedad del texto: el ritmo tiende a volverse vertiginoso y avasallante: los personajes se mueven con demasiada premura y hablan con prisas y en forma arrebatada. Tal vez, los parlamentos debieron ser más pausados, audibles y formales.

La otra proeza del director es haber hecho coparticipar a actores de amplia experiencia con actores debutantes. Los intérpretes de Romeo y Julieta son Jorge Miranda Zúñiga y Martha Castañeda, quienes actúan por primera vez. En cambio, los que hacen el papel de Capuleto y de nodriza son Jorge Miranda y Digna Buitrón, artistas con bastante oficio. Los demás intérpretes - Silvia Huaringa, Herrán Ruiz, Freddy Tapia, Marco Ríos y Américo Meza - cumplen su papel con sobria destreza. Desde que Nemesio Ráez iniciara el cultivo del teatro en nuestro medio, a fines del siglo XIX, esta es la primera vez que se pone una obra clásica, lo cual es otro mérito que hay que reconocerle a Manuel Rojas Vargas.

### Movimientos

Casi al terminar el año, la Asociación Teatral Movimientos -integrada por jóvenes profesionales en campos ajenos al del arte dramático- presentó «Un duelo» de Chéjov, en el acogedor

ambiente del café Che Viena, La dirección estuvo a cargo de Juan Cárdenas; el papel de la viuda lo desempeñó Verónica Canales; el de terrateniente, Luis Rubianes; y el del mucamo, Oscar Jurado.

«Un duelo» (Medved, El oso) es una de las primeras piezas de Anton Chéjov, escrita en un acto y de género menor, donde el autor despliega su gran maestría para urdir la trama y construir una situación dramática, con el más mínimo argumento.

Juan Cárdenas aprovecha el juego rítmico (de intensificación y aflojamiento) para lograr el efecto teatral: primero, la visita del terrateniente a la casa de la viuda para exigirle el pago de una deuda que dejó el esposo; y, luego, la gradual distensión del áspero debate; para terminar, media hora después de la acción, en un idílico enamoramiento y en la apoteósica catarsis. Verónica Canales desempeña con propiedad y soltura el papel de la viuda desconsolada por la reciente muerte del marido. Ella se muestra risueña, discreta y circunspecta. Luis Rubianes, por su parte, en la caracterización del iracundo Smirnov, deja traslucir los artificios de su aprendizaje histriónico. Finalmente, Oscar Jurado consigue darle verosimilitud al papel de Lucas.

La mise en scène opta por la rapidez en el cambio de situaciones. La movilidad corporal es uno de los recursos más ostensibles: los personajes entran, salen, se separan. La teatralidad está manifiesta, tanto en ritmo verbal como en los gestos y desplazamientos de los actores. El decorado es sobrio: la sala, los muebles y los trajes grafican en lo posible el ambiente y la atmósfera de la época. En suma, se trata de un promisor trabajo de iniciación.

### Barricada

Este conjunto, por su parte, volvió a reponer, a fines de diciembre, dos de sus obras más famosas: «Voz de tierra que llama» y «Vallejo profundo» y anuncia el estreno de una nueva obra.

## Publicaciones recibidas

### LIBROS

César Vallejo, *Los Heraldos Negros/ Yno Kachapurikuna*. Edición bilingüe quechua-español, Trad. e introd. de Porfirio Meneses, Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria, Lima, 1997, 176 pp., diseño gráfico de Jesús Ruiz Durand/Icono ediciones.

La obra de Vallejo vertida al idioma nativo por el destacado escritor Porfirio Meneses y que forma parte de una Biblioteca Quechua Contemporánea, creada por Abelardo Oquendo, Director de Publicaciones de la mencionada institución.

Porfirio Meneses es ganador de un concurso nacional de narrativa quechua, convocado por la Universidad Villarreal. Tiene pues los méritos suficientes para asumir esta delicada tarea de poner a Vallejo en una de las lenguas mayores de la cultura andina. Leamos lo que el mismo traductor escribe, al respecto: «Traducir a Vallejo -dice- a cualquiera lengua actual implica desde ya una audacia, pero traducirlo al quechua es, sin duda alguna, un atrevimiento más arriesgado. Entre el español y las otras lenguas europeas contemporáneas se vive la realidad del mismo tiempo y los conceptos pueden corresponderse casi o quizá con relativa facilidad. Entre el español y el quechua, en cambio, se viven tiempos distintos, modos y estructuras completamente alejados: civilizaciones y valores ajenos entre sí... Vale reiterar que las traducciones de *Los heraldos negros* y de *Tríce* que ha realizado el autor de esta nota prologal, obedecen al uncioso homenaje que quiere rendir a tres entes venerables: la lengua quechua, el pueblo que habla y el inmerso poeta César Vallejo».

Eledoro Vargas Vicuña, *Cántara de agua enamorada*. Edición auspiciada por el Centro Distrital de Acobamba (Tarma), Lima, 1997, 120 pp.

En este volumen se recoge por primera vez toda la producción poética del escritor, más conocido por su obra narrativa. Contiene «Zora», el poemario con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano, en 1959; y «Florina llama. Pensamiento de la noche», que lo hizo acreedor al premio «Pucará 1995». Este último fue publicado también por la revista *Cosechados*, coautora del concurso. «La poesía de Eledoro Vargas Vicuña» escribe un crítico: «se distingue por su impronta existencial, meditativa e intimista, con una tendencia a penetrar en los arcanos del ser y la condición humana. Su lenguaje es sobrio y austero, relativamente culto y académico, muy distante del habla coloquial y familiar de sus relatos. Difícilmente se podría reconocer aquí algún aliento vernacular».

Luis Nieto, *De cuerpo entero*, Municipalidad del Cusco, Cusco, dic., 1997, 364 pp. Introd. de Manuel J. Baquerizo. «Luis Nieto, el poeta de cuerpo entero», pp. 1-34

Es la visión más completa de la obra del poeta lelecionado trágicamente hace un año. La edición ha sido preparada con bastante esmero por su hijo Luis Nieto Degregori. Selección los diecisiete poemarios que dejó el escritor cusqueño, nueve de los cuales son totalmente o en parte inéditos.

Dice el editor: «Dos son los principios que he seguido para organizar esta recopilación: por un lado, el cronológico y, por otro, el de ceñirme a los poemarios que el poeta publicó o dejó inéditos... Si bien el camino que he seguido para organizar la presente antología es otro, el espíritu que me animó, más allá del deber filial, es el mismo: rescatar lo más valioso de la producción poética de Luis Nieto en aras a su mayor difusión entre un público amplio y para hacer más asequible esta obra para los estudiosos de la literatura».

Enrique Ortiz Palacios, *Constructor de sueños*, Ramado del buho editores, Huancayo, 1997, 50 pp.

Ortiz Palacios (La Merced, 1972) es un joven poeta que ha sido ganador de los Juegos Florales Universitarios de 1993, tanto en cuento como en poesía. Egresó de la Facultad de Pedagogía de la UNCP.

«Constructor de sueños» dice el prologista Carlos Mendoza: «posee frescura y vitalidad, con temática familiar e íntima, manejando lo cotidiano para escribir su propia historia que deja de ser suya; es también un libro que muestra el desencanto que como golondrina vuela de poema en poema».

Oscar Colchado Lucio, *Rosa cuchillo*, Universidad Nacional Federico Villarreal, Editorial Universitaria, Lima, 1997, 221 pp.

Con esta novela, Oscar Colchado (Ancash, 1947) ganó el primer premio, en el concurso nacional de narrativa, convocado por el Universidad Nacional Federico Villarreal, «por la fluidez poética de la narración, la intensidad vital de sus protagonistas y la manera equilibrada e imaginativa con que el autor ha sabido traducir y de la violenta historia contemporánea del Perú».

Manuel J. Baquerizo, *Tres pintores del valle del Mantaro*, Sociedad de Beneficencia de Huancayo y Casa de la Cultura de la Municipalidad El Tambo, Huancayo, 1997, 34 pp.

Una visión de la pintura de nuestra región, a través de sus figuras más representativas. El opusculo reproduce los lienzos de los artistas (en total, siete) a todo color y con buen acabado. Sería recomendable que se siga propiciando y difundiendo este tipo de publicaciones, a fin de revalorar el nuestro, tal como lo ofrece la Presidenta del Directorio de la Sociedad de Beneficencia.

## REVISTAS

**Lienzo**, Revista de la Universidad de Lima, núm. 18, año 1997, 309 pp. Publica artículos de Irina Cabrejos de Rossuth sobre Julio Ramón Ribeyro, Manuel J. Baquerizo sobre Carlos E. Zavaleta, Alonso Rabi entrevista a Antonio Cisneros; y se reproduce pinturas de Luis Palao a todo color.

**Yachaywasi**, Revista de la Universidad Nacional Federico Villarreal, núm. 5, oct., 1997, 148 pp.

El número está dedicado a evaluar el estado actual de las letras y las artes en el Perú. Colaboran Carlos Carayar y Manuel J. Baquerizo en el estudio de la narrativa; Rodrigo Quijano de la poesía; Elida Román de las artes plásticas; Alberto Isola del teatro, además de otros autores.

**La Casa de Cartón**, Revista de Cultura, núm. 13, primavera, 1997, 92 pp.

La edición está consagrada al escritor Eleodoro Vargas Vicuña. Trae artículos de Manuel J. Baquerizo, Carlos E. Zavaleta, José Antonio Bravo, Esperanza Ruiz, Marcos Yauri Montero, entre otros.

**Siete Culebras**, Revista Andina de Cultura, Cuzco, núm. 11, dic. 1997, 46 pp.

Ofrece una visión de la novelística post arguediana y de la narrativa oral. Colaboran Enrique Rosas Paravicino, Manuel J. Baquerizo, Antoinette Molinè Fierovanti, Marx Cox, entre otros.

**Camión de ruta**, Revista de artes y letras, Trujillo, núm. 11, agosto 1997, 94 pp.

Publica una antología de la narrativa cubana última, un artículo de Manuel J. Baquerizo sobre Cronwell Jara; además de cuentos, poemas, entrevistas y notas.

**Biblioteca de la Narrativa Peruana Contemporánea**, núm. 1, dic. 1997, 28 pp.

Publica artículos de Antonio Cornejo Polar, Washington Delgado y Manuel J. Baquerizo sobre narrativa peruana contemporánea.

**Hipocampo de Oro**, Revista de Literatura, núm. 1, dic. 1997, 40 pp. La dirige Teófilo Gutiérrez. Publica cuentos del cubano Rosalío Menéndez, de Roberto Reyes y del propio Gutiérrez; poemas de Marco Martos, Tulio Mora, Rosina Valcárcel, Juan

Ramírez Ruiz, entre otros más.

**Aura**, Revista de Literatura y Arte, núm. 1, dic., 1997, 48 pp. Trae artículos de Antonio Cornejo Polar, Camilo Fernández Cozman, Milagros Carazas, un cuento de Oswaldo Reynoso y .reportaje al mismo.

**Killka**, Revista de Literatura, núm. 1, oct., 1997, 36 pp. Publica poemas de Jorge Pimentel, Roger Santiviáñez, Carlos Jallo y Domingo de Ramos; y cuentos de Teófilo Gutiérrez.

**Palabras en libertad**, Revista Peruana de literatura, núm. 1, otoño, 1997, 104 pp. Contiene artículos de Antonio Cornejo Polar, Ricardo González Vigil, Luis Hernán Ramírez; un homenaje a Gamaniel Churata, una antología de la poesía peruana del '70, además de comentarios y reseñas.

**Varadero**, Revista de Cultura, Iquitos, núm. 8, jun-jul, 1997, 20 pp.

La dirige Ana Varela Tafur. Publica artículos de Ibico Rojas y Elena Poniatowska sobre el lenguaje poético y escritura latinoamericana; una entrevista a Pablo Macera y la sección informativa.

**Aportes**, Revista de cultura de la sierra central, Huancayo, núm. 5 oct., 1997, 60 pp.

Publica artículos de Raúl Romero sobre la música del valle del Mantaro, Manuel J. Baquerizo sobre novela y sociedad, Oswaldo Torres sobre el toro profano y el toro sagrado, Nicolás Matayoshi sobre migración japonesa en Junín y Ricardo Soto sobre las relaciones padre e hijos, entre otros.

**Huallallo**, Revista del Departamento Académico de Lingüística, Literatura y Arte de la UNCP, núm. 1, abr-jun., 1997.

Contiene artículos de Manuel J. Baquerizo, Marco Palacios, Diógenes Carhuamanta, Ingrid Aquino, Alberto Cerrón; poemas de Gino Damas, Carolina Ocampo, Flor de María Ayala, entre otros.

**Cascadas**, Revista de Literatura, núm. 6, jun.; núm. 7, oct., 1997.

Trae artículos de Manuel J. Baquerizo en torno a José Sabogal Wiese y Eleodoro Vargas Vicuña; cuentos y poemas de Allan Poe, Luis Urteaga Cebrens y poesía nueva de Huancayo.

Fabiola Bernardo

## VA CANTANDO

I

Va la indiecilla del pueblo camino hacia su querencia: cantando lento, muy lento, con infinita tristeza...

De faldellin rojo claro, «llicla» rosa presa al cuello y con el «chuco» ali gacho sobre los negros cabellos:

La «pullucata» en el pecho las dos puntas anudadas, en la que lleva a la espalda «quipichado» al pequeñuelo...

La indiecita va a la choza, va cantando con tristeza ¿Habrá hecho tan mala compra? ¿La han engañado en la feria?

II

Escúchola como canta con lentitud, con dulzura a medida que se pierde del sendero entre las curvas,

Y no puedo, no me explico... ¿Por qué serán tan amargas las tristezas seculares que anda llorando esta raza?

¿No hay lenitivo a sus males ni tregua a tanta desgracia? ¿O es que inconscientes añoran sus venturas ya pasadas?

WENCESLAO HINOSTROZA

(Poema inédito, escrito en 1917. Forma parte de un *Album de composiciones en prosa y en verso*. Agradecemos a Carlos Hinostroza por la gentileza de haberlo puesto en nuestras manos).

que su creación plástica viene a constituir la visión física y etnográfica más abarcadora que haya podido ofrecer un artista sobre nuestra región.

Pictóricamente, los cuadros de Wenceslao Hinostroza se distinguen por el tono afable y jocundo. Recuerdan a menudo a Vinataea Reinoso, en la fina percepción de la luz, en el colorido intenso, en la forma armoniosa de las figuras y objetos, en el dinamismo que les imprime a los personajes y hasta en el ostensible acento bucólico y la ausencia de dramas en sus telas. De Daniel Hernández, su maestro, asimilará la limpieza del color y del dibujo y la técnica sumamente depurada. Como Hernández, también Hinostroza pintó retratos y desnudos femeninos de excelente factura. Pero, sistemática preferida fue el

registro etnográfico de la vida rural, donde aparecen los campesinos enfrascados en sus labores agrícolas, en los mercados pueblerinos y participando en las fiestas patronales y religiosas. El supo captar el colorido, la fuerza y el ritmo intenso de la trilla y los carnavales, como puede verse, por ejemplo, en «La pandilla de Jauja». También se interesó en la pintura histórica. Para componer «La fundación de Jauja», un cuadro de gran formato, debió hacer



una exhaustiva investigación en archivos. A partir de 1949, al intuir probablemente que el repertorio indigenista había dejado de interesar al público, se dedicará preferentemente a la «pintura documental» una suerte de inventario colorista de los balcones limeños coloniales. Pintó más de cien de estos lienzos, tarea en la que fue secundado por el italiano Bruno Roselli, el «loco de los balcones», como lo designa Mario Vargas Llosa en una pieza de teatro.

También realizó trabajos de escultura, siendo el autor, entre otras obras, del monumento a la medicina en el antiguo Hospital de Jauja.

Hinostroza pintó por lo general al óleo, materia que el dominaba ampliamente, pero también utilizó la acuarela, la ténpera y el dibujo a pluma, según sus necesidades expresivas y las circunstancias del momento.

A Wenceslao Hinostroza se le recordará siempre como el más amoroso intérprete del paisaje y las costumbres del valle del Mantaro. El fue quien mejor supo trasladar al lienzo las expectativas culturales y las aspiraciones de identidad de la sociedad en que vivió. Por lo mismo, alguna empresa pública o privada debería organizar una muestra retrospectiva de su obra completa y luego editar en forma de libro las reproducciones, como se ha hecho con la pintura de Jorge Vinataea Reinoso<sup>2</sup>. Es un homenaje que se le debe, al menos, en su centenario.

M.J.B

<sup>1</sup>Luis Faizpe Tello, *Pintura y pintores del Perú*, Lima, 1997.

<sup>2</sup>Vinataea Reinoso 1900-1931, Introd. Vinataea Reinoso y el horizonte indigenista de Luis Eduardo Walfredo y Natalia Majal Ibrahim, Telefónica del Perú, Lima, 1997. 368 pp., 188 reproducciones.



Se trata, por eso, de una pintura que fluctúa entre el descriptivismo emocional y colorista y el costumbrismo de-cimonómico. Wenceslao Hinostrero fue su principal representante. En los catálogos de sus exposiciones él solía colocar siempre este título: «Paisajes y costumbres del valle del Mantaro», revelando así el propósito etnográfico y la voluntad regionalista que inspiraba su arte pictórico, como el de todos sus coetáneos. En ello tuvieron mucho que ver, sin duda, las enseñanzas y orientaciones de José Babogal en la Escuela.

## El centenario de Wenceslao Hinostrero

**F**

Inicio de la pintura académica, profesional y culta en el valle del Mantaro data de los años '20. Sus más importantes forjadores fueron

W e n c e s l a o

Hinostrero (Jauja, 1897-1978), Ismael Pozo (Huancayo, 1898-1959), Benito Jaime (Huancayo, 1903-1965), Ernesto Bonilla del Valle (Jauja, 1906), Miguel Núñez (Jauja, 1907-1986), Joel Marroquín (Morococha, 1911), Guillermo Guzmán Menzaineda (Huancayo, 1912-1986) y Teófilo Aléin (Tarma, 1913-1976). Ellos integraron la primera y más brillante constelación de artistas plásticos que asomó en el firmamento de la cultura andina de la región central. Todos pasaron por la Escuela de Bellas Artes de Lima. El período más fértil de su creación coincidió en gran parte con el extraordinario auge de la corriente indigenista en el Perú, cuyos planteamientos estéticos asumieron, unos más, otros menos.

En su mayoría realizan esta labor pictórica en las mismas ciudades donde habían nacido, en Jauja y Huancayo. Algunos se trasladarán después a la capital, pero sin desligarse completamente de la región. El caso más paradigmático de este arraigo a la tierra es el de Wenceslao Hinostrero, quien llegó a radicar en el campo durante 16 años, alternando la actividad agrícola con la producción plástica. Según propia declaración, solía pintar en los intervalos que mediaban entre la siembra y la cosecha. Era pues un agricultor que, entre otras cosas, cultivaba la pintura. Como lo hará también Ricardo Flores, en la campaña de Tomayquichua (Huánuco), con quien mantuvo dilatada correspondencia.

A esta notable generación de artistas le debemos el descubrimiento estético del paisaje, del entorno social y de las costumbres del mundo andino. Una tarea equivalente y paralela a la que, por esos mismos días, desplegaban también los poetas y escritores de la región.

Wenceslao Hinostrero, lo mismo que Ismael Pozo y Jorge Vinataca Reinoso, fue alumno fundador de la Escuela de Bellas Artes, donde se graduó en 1926, con medalla de oro. El sobresalió entre los discípulos predilectos de Daniel Hernández y Manuel Piqueras Cotolí. Su primera exposición individual la efectúa en el Hotel Bolívar, en 1926. Luego, exhibirá sus pinturas en España (donde recibe una Medalla y Diploma en la exposición de Sevilla), en EE.UU. y en diversos países de Latinoamérica. Obtiene premios y reconocimientos en eventos nacionales y extranjeros.<sup>1</sup>

La intención estética y cultural de Hinostrero es muy clara: él buscó expresar el alma y el rostro del pueblo andino. Los nombres de sus cuadros son de por sí muy elocuentes: «Campaña de Jauja», «Sinfonía de trigales», «Crepúsculo de cordillera», «Querencia campesina», «Vendedoras típicas», «Visión poblana», «Puesto de pullos», «Venta de ollas», etc. De tal modo

(Pasa a la pág. 63)