



U. N. M. S. M.
BIBLIOTECA CENTRAL
HEMEROTECA
FONDO ANTIGUO

el Caballo rojo

Suplemento dominical
de El Diario de Marka

Lima, 23/10/83 No. 18 Año IV

Dirección : Antonio Cisneros
Edición : Luis Valera
Redacción : Rosalba Oxandabarat
Vicente Della Casa
Diagramación: Lorenzo Osorez
Corrección : José Luis Carrillo
Fotografía : Beatriz Suárez
Coordinación: María del Carmen Alvarez
Impresión : C.I. El Observador Ltda.



Málaga Grenet

MIRKO LAUER: Martín Adán, retrato del artista/
LUIS LOAYZA: Martín Adán en su casa de cartón/
MAGDALENA CHOCANO: "Aloysius Acker",
el poema ausente/ MARTIN ADAN: Poesía

EL CUMPLEAÑOS DE ADAN

EL SOCIALISMO ES LA GRAN ESPERANZA HUMANA

Antonio Machado

Antonio Machado, conocido como el poeta más grande de la llamada Generación del 98 español, escribió estos textos, sorprendentes por su tono y vigor, al comenzar el incendio que consumió a la República y poco antes de su muerte.

I



A los que éramos hace treinta años jóvenes, se nos hablaba de una revolución desde arriba. En el fondo de una transformación de España a cargo de los viejos yo no he creído nunca en ella, y en esto estuve siempre en desacuerdo con los jóvenes apolíticos de mi generación. La revolución siempre es desde abajo y la hace el pueblo. Una gran parte de la juventud española ha abrazado valientemente la causa popular, y España tiene hoy lo que hace mucho tiempo necesitaba: una juventud sana y enérgica, capaz de mirar serenamente al mañana; una juventud realmente joven.

Yo no soy un verdadero socialista y, además, no soy joven; pero, sin embargo, el socialismo es la gran esperanza humana ineludible en nuestros días, y toda superación del socialismo lleva implícita su previa realización. Soy de los pocos viejos que no creyeron nunca en las falsas juventudes. Siempre pensé que la renovación de nuestra vieja España comenzaría por una estrecha cooperación del esfuerzo juvenil férreamente disciplinado. Confío en vosotros, que sois la juventud con la que he soñado hace muchos años. Con vosotros estoy de todo corazón.



II

“Yo os saludo, pues, jóvenes socialistas unificados, con un respeto que no siempre pude sentir por los ancianos de mi tiempo,

porque muchos de ellos estaban desahuciando a España y vosotros pretendéis hacerla. Desde un punto de vista teórico, yo no soy marxista, no lo he sido nunca, es muy posible que no lo sea jamás. Mi pensamiento no ha seguido la ruta que desciende de Hegel a Carlos Marx. Tal vez porque soy romántico, por el influjo, acaso, de una educación demasiado idealista, me faltaba simpatía por la idea central del marxismo: me resisto a pensar que el factor económico, cuya enorme importancia no desconozco, sea el más esencial de la vida humana y el gran motor de la historia. Veo, sin embargo, con entera claridad, que el socialismo, en cuanto supone una manera de convivencia humana, basado en el trabajo, en la igualdad de los medios concedidos a todos para realizarlo, y en la abolición de los privilegios de clase, es una etapa inexcusable en el camino de la justicia; veo claramente que es ésa la gran experiencia humana de nuestros días, a que todos de algún modo debemos contribuir”.

Este texto corresponde a un discurso a las Juventudes Socialistas Unificadas, publicado por vez primera en el libro de Machado La Guerra, en 1937.



Carnero Roqué es el flamante gerente de la Agencia Latinoamericana de Servicios Especiales de Información (ALASEI), quizá el único logro concreto de todo aquel debate; Ortega está en la UNESCO; Jaworski trabaja sobre Tecnología. Y en Lima se ha instalado, luego de años de ausencia, Rafael Roncagliolo, con el fin de convocar esfuerzos para profundizar en el estudio de la comunicación y básicamente en el terreno de la cultura.

Roncagliolo era ya muy conocido en el ambiente universitario y periodístico cuando “saltó” a la popularidad que da la televisión con el programa “Quipu”, toda una experiencia histórica (por allí pasaron Guido Lombardi, Luis Pásara, Jorge Santisteban, Samuel Adrianzen, Gustavo Bueno, y otros que no recordamos ahora). Se reveló entonces como un verdadero “anchorman”, con dotes poco comunes para la polémica.

Fue perseguido por el gobierno militar y debió partir al exilio, a México. Y se incorporó a un brillante equipo de investigadores del ILET, entre los que estaban Fernando Reyes Matta, Juan Somavía, Héctor Schmulder, Ana María Nethol, nombres todos muy conocidos para quienes siguen los avances de los estudios sobre comunicación.

PARA ESTUDIAR LA CULTURA

Juan Gargurevich

Pocos son los peruanos que han participado consistentemente en el debate sobre un nuevo orden internacional de la información. Germán Carnero, Roqué, Carlos Ortega, Helan Jaworsky, Carlos Romero, son algunos de los que aportaron en reuniones internacionales. Pero el principal ha sido Rafael Roncagliolo, quien acaba de fundar en Lima el “Centro de Estudios sobre Culturas Transnacionales”.

De su trabajo en México quedan una multitud de “papers” inéditos, un par de libros, y la persistencia de seguir, empeñadamente, en la brega de lograr que los presuntos misterios de la comunicación sean develados, desmitificados, con el objetivo de “conocerlos”. Sólo comprendiéndolos en sus reales dimensiones se podrá proponer alternativas democráticas.

Esta preocupación ha encontrado concreción en el Centro citado, que a su vez forma parte de IPAL (Instituto para América Latina), integrado también por el Centro sobre Política Transnacional (México y Santiago) y sobre Economía Trans-

nacional (Buenos Aires).

Toda una trama para investigar la realidad en toda su dimensión y especialmente en el nivel transnacional; y en el caso del Perú por lo menos, procurar establecer las relaciones sumamente complejas que integran a nuestro país al vasto esquema global transnacional.

El programa inicial del centro contempla inicialmente estudios sobre la cultura transnacional propiamente dicha; políticas de democratización de las comunicaciones; radio y televisión; publicidad; y tecnología.

Se trata pues, en síntesis, de saber cuáles son los elementos que concurren realmente a for-

mar nuestra “cultura”, entendida ésta como “la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a comprender, reproducir o transformar el sistema social, es decir todas las prácticas e instituciones dedicadas a la administración, renovación y reestructuración del sentido” (Néstor García Canclini).

Asumiendo esta definición, Roncagliolo se propone enfatizar, decíamos, en el estudio de la radio, la televisión y la publicidad. Los dos primeros son, de hecho, los medios masivos más populares y más ex-

tendidos en el Perú. Y se le atribuye a la TV, con razón, la mayor capacidad de “penetración”.

En esos medios, sus contenidos —incluyendo a la publicidad— estaría pues la clave para comprender de qué manera y modo se ha extendido en el Perú la perspectiva de sus clases dominantes. Se entiende que esta perspectiva no está aislada de poderosas y determinantes fuerzas e influencias externas que serán, a las finales, las que impondrán una “cultura” que resulta homogenizada a nivel latinoamericano.

En este sentido la prensa escrita, diaria, no resultaría tan relevante, aunque la presencia de las agencias de noticias, la misma publicidad, las sociedades de propietarios (como la SIP), los intentos de organización de los periodistas (FIAP) y otros indicadores, señalan que forman parte del esquema de constructores de una cultura que, como en la radio y TV, asume características alarmantes en la medida en que la desnacionaliza para “transnacionalizarla”.

La tarea que enfrentarán Roncagliolo y sus investigadores es pues realmente vasta y elevará sin duda el nivel de la búsqueda de explicaciones de que carecemos. A todos ellos, desde este modesto escritorio, nuestro más entusiasta saludo.



Jamás hubo en el Perú una pedagogía peruana. Siempre fuimos profesores obligados a poner en práctica técnicas educativas foráneas que, desde los centros del poder mundial, nos decían qué y cómo se debe enseñar a nuestros niños.

La primera pedagogía —memorista y de corte religioso— nos llegó de España con su culto a un maestro, especie de segundo padre, dueño de la verdad y practicante de una retórica clasicista que aún perdura en algunas escuelas de religiosos. Era aquella una pedagogía vertical y autoritaria que convertía a la escuela, por el orden y la disciplina, en una mezcla de cuartel y convento para niños.

Destumbraron después a las autoridades del Ministerio de Educación las pedagogías de los demás países europeos reunidos bajo el apelativo de Escuela Activa: el método de Proyectos de Decroly, el Plan Dalton y los llamados Ejercicios de la Vida Práctica de María Montessori fueron, seguramente, sus mejores expresiones. Pero también se debe recordar a Cousinet, Kilpatrick y Kerchensteiner. Entre la pedagogía española y la del resto de Europa no hubo tanta importancia como se cree. Simplemente se pasó del arroz con leche me quiero casar al Mamburú se fue a la guerra. Por lo demás, la importancia que se daba al maestro se trasladó al niño, bajo el nombre de *paidocentrismo*. Los profesores se empezaron a imbuir de ilusiones tales como *la libre iniciativa del alumno* y *la escuela del trabajo* que nos sonaban a burla por ser el nuestro un país que todavía no ha recobrado su libertad económica y que desde hace mucho tiempo está luchando con mitos, canciones, fiestas y arte popular tradicional y cultural amenazados a cada instante.

LOS SISTEMAS AUDIOVISUALES

La educación norteamericana, que resultaría la más influyente de todas, se nos fue entregando, programada, por partes y cucharadas. Se presentó al principio como Escuela Nueva y con John Dewey a la cabeza nos pretendió enseñar cómo se puede lograr, en los planteles escolares, el gobierno de los alumnos por los alumnos mismos. Vano intento, sin embargo: mal podrían, en el Perú, participar los alumnos en la conducción de su centro educativo cuando, en la política nacional, nuestros presidentes de la república no podían gobernar sin antes pedir permiso al Departamento de Estado de los Estados Unidos. Y es que una es la democracia en el mero centro imperial, en la misma boca del lobo, y otra —menuda, limitada y caricaturesca— la de sus satélites periféricos. Fue así como John Dewey no pasó a ser sino un ejemplo digno de ser imitado en los colegios particulares destinados a la burguesía.

¿ES PERUANA NUESTRA EDUCACION?

Carlos Castillo Ríos

La educación en el Perú se ha norteamericanizado. Elude el análisis de la realidad nacional, impide el fomento del juicio crítico y no permite, mediante leyes y resoluciones, que el maestro asuma el papel de líder de su comunidad, que le corresponde. Quienes han sentado las bases de este neocolonialismo son educadores y psicólogos adscritos al conductismo. Sus nombres no interesan: cuando se haga la relación de los entreguistas del Perú, a los muy conocidos de Ulloa, Kuszynski y Rodríguez Pastor, bastará agregar el del ministro Benavides Muñoz.



La segunda avanzada norteamericana por dominar nuestro sistema educativo se disfrazó de ciencia, técnica y modernidad. En un país donde se rinde culto a la huachafería, fácilmente se expandió la opinión que no era posible llevar a efecto el proceso enseñanza-aprendizaje sin el apoyo de instrumentos y ayudas pedagógicas sofisticadas. Así, los profesores empezaron a tomar en sus manos grabadoras, proyectores de vistas fijas, metrónomos, relojes de

contacto, diapazones, sirenas electromagnéticas y mil aparatos más que, bajo el nombre de sistemas audiovisuales y material psicopedagógico, convertían el trabajo del educador profesional en una proeza técnica. Pero, otra vez, los únicos beneficiarios fueron los colegios de la burguesía, ya que nada tenían que hacer proyectores y filminas en decenas de miles de poblados del Perú donde no se conocía —ni se conoce aún— la energía eléctrica.

LA TECNOLOGIA

Y así llegamos a los tiempos actuales. Como siempre, tras un sistema económico viene un modelo educativo. Al entreguismo de nuestros recursos naturales a las compañías transnacionales le siguió otro, pedagógico, orientado a capturar el pensamiento, la conducta y la concepción del mundo de nuestros alumnos. Ahí estamos ahora: las pautas que el Ministerio de Educación impone son producto de una tecnología educativa de corte

conductista interesada en el hombre sólo como mano de obra y fuerza de trabajo para una industria transnacional, de gran escala. Una pedagogía *made in USA* que sólo sirve, al fin de cuentas, a la producción, comercialización, financiamiento y transporte de mercancías de una economía que se sirve del pueblo para exportar riqueza y, en cambio, se muestra indiferente y ajena a los intereses populares.

La pedagogía que se usa y enseña en el Perú no es, pues, peruana. Bajo el nombre de Didáctica General, Metodología General o Psicopedagogía —se trata del mismo lobo disfrazado para engullirnos mejor— siempre fue importada con propósitos aviesos. Nunca fue peruana. Es probable que la Reforma de la Educación (1970) pudo haber dado lugar, en su aplicación, al nacimiento de una pedagogía nacional, pero es bueno recordar que sus postulados no se aplicaron jamás. Desaparecido en abril de 1974 Augusto Salazar Bondy y neutralizado Walter Peñaloza, la investigación y difusión de los asuntos relacionados con el quehacer pedagógico se trasladaron del Ministerio de Educación al Instituto Nacional de Investigación y Desarrollo de la Educación (INIDE) y fue este organismo, precisamente, el que, a partir de 1975 hasta la fecha, *actualiza y perfecciona* a los docentes peruanos a través de mil y un seminarios, talleres, foros y otras actividades más. En esas actuaciones la política imperial toma un ropaje científico y tecnológico que se presenta con nombres atractivos como psicología del aprendizaje, evaluación e investigación educativa, enseñanza programada, condicionamiento de la conducta y, en general, toda aquella tecnología educativa proveniente de Estados Unidos y que ahora comanda nuestra praxis escolar.

Esta vez, más que nunca, los maestros cayeron en la trampa. Saboteado desde el Ministerio de Educación el conocimiento de la realidad nacional, maniatado el SUTEP, bien explotado el prestigio que Salazar Bondy dio al INIDE y perfectamente utilizadas las universidades nacionales y particulares cuyos programas de educación fueron capturados por adictos a esa tecnología, se consumó la norteamericanización del sistema educativo nacional. Una vez más, como a través de toda nuestra historia republicana, el Perú oficial optó por quienes explotan a las mayorías nacionales. Pero, es necesario aclarar que no todos los maestros del Perú cayeron en el cuento pedagógico que se cocinó en el INIDE: los mejores educadores, casi en forma clandestina, dieron la respuesta dialéctica a la imposición oficial, se unieron a las masas y con ellas están dando forma a una educación popular, antítesis de la receta yanqui y de la que nos ocuparemos en otra ocasión.



Cuando en los años '50 los pájaros fruteros de La Parada ingresaron a poblar la nueva "fauna urbana" un submundo social también emergía en la hasta entonces quieta, beata (y horrible según Salazar Bondy) ciudad de Lima. Era hijos de la primera generación migrante a la capital. Aquella que en los años '40 ocupó las faldas de los cerros reproduciendo las mismas formas de construcción popular andina; levantando pequeños andenes, ventanas abiertas al poniente, calles angostas siguiendo las curvas topográficas, pero también con dolorosas carencias materiales: sin agua, sin transporte ni recolección de basura, sin equipamiento, etc. Hasta hoy los habitantes de las partes altas de El Agustino, San Cosme o El Pino tienen que bajar a los grifos vecinos en la madrugada para recoger el agua del día. Actualmente unas 500,000 personas habitan los distintos cerros y pendientes de la ciudad (sin incluir las zonas de Comas y Carabayllo). Zonas consolidadas, con densidades comparables sólo a otros barrios pobres, han estado fuera de toda atención al mejoramiento urbano.

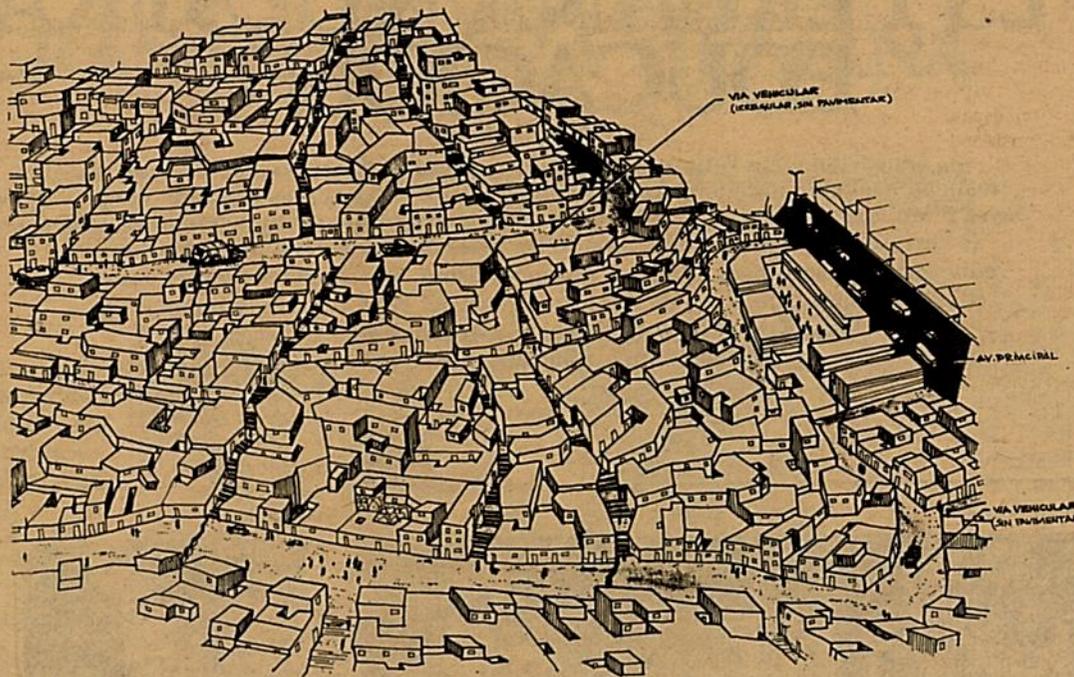
Libradas a su suerte desde el comienzo, poco a poco fueron rodeados por el crecimiento de la ciudad hasta convertirse en islas cuya ubicación geográfica respecto a las áreas industriales, comerciales y de servicio las hizo enormemente atractivas como lugar de residencia para los trabajadores. Han representado también el nacimiento de una cultura urbana mestiza, cabeza de un iceberg que prefigura una nueva ciudad sostenida en lazos de cooperación, trabajo comunal y diferentes códigos estéticos.

EL MUNICIPIO CONTRA LA CORRIENTE

Para la cultura dominante las poblaciones populares espontáneas constituyeron primero un problema policial y luego una solución extraoficial al problema de la vivienda, que permitía al Estado evadirse de su responsabilidad de proveer mínimas condiciones satisfactorias de alojamiento para las familias más necesitadas.

El Plan de Gobierno Municipal de IU reivindica todos los esfuerzos hechos por los pobladores y pone la atención en todas aquellas áreas de la ciudad donde la especulación urbana y las políticas que la sostienen han ido estrangulando las condiciones de vida; llámense El Agustino, San Martín de Porres, Rimac, El Porvenir, La Victoria; estas áreas tienen en común, a diferencia de lo que podemos llamar la barriada clásica, encontrarse hoy en pleno proceso de obsolescencia; envejecimiento en algunos casos prematuro debido a la falta de mantenimiento de las estructuras físicas.

La intervención que debiera practicarse en estos casos se llama Renovación Urbana. Sin embargo, para la cultura oficial



SITUACION ACTUAL 03

La alternativa de IU «DE LA CIUDAD ACTUAL A LA CIUDAD POSIBLE»

Jorge Ruiz de Somocurcio

Acercarse a los problemas más graves de la ciudad ha implicado oscilar, entre la fantasía y la ausencia de imaginación; entre la distancia utópica de la realidad y la respuesta minúscula atrapada en la falta de recursos materiales. Hoy día, el Plan de Gobierno Municipal de IU se inspira en las más genuinas respuestas populares para formular una alternativa política y urbana para Lima, en la cuál un nuevo proyecto social tenga lugar.

La Renovación se ha aplicado únicamente allí donde era necesaria una acción que permitiera levantar la renta del suelo de áreas que han devenido casi inapropiadas para el mercado. Una revisión somera de las experiencias de este tipo (Manzanilla, El Porvenir, Mendocita, Barranco) nos revela que cuando se produjeron, el resultado fue nefasto para los supuestos habitantes beneficiarios que terminaron siendo expulsados en su mayoría a la periferia de la ciudad para convertirse en colonos urbanos.

En ciudades como Lima, deficitarias y con recursos mal administrados, la recuperación de las inversiones realizadas debe constituir una de las bases de la nueva ideología urbana. Recuperarlas significa optimizar su funcionamiento, mejorándolo antes que pensar en la permanente ampliación de la frontera territorial urbana. Invertir ahí donde ya existe una acción previa de vivienda, proveyéndola de un mejor sistema de abastecimiento como prioridad, en vez de la pretendida extensión

de la ciudad sobre los ejes Norte (Barranca) o Sur (Pisco) configurando una suerte de absurdos corredores-dormitorio, sustentados en una hipotética inversión industrial. En plena crisis, con un crecimiento negativo en algunas áreas de la economía (Metalmeccánica, artefactos eléctricos: -28 por ciento; construcción: -15.6 por ciento; manufacturas en general: -10.1 por ciento) que intervienen directamente en el proceso de urbanización, nos preguntamos si éste es el modelo adecuado. Nos preguntamos también, si, en realidad, no estamos frente a una propuesta cuyo contenido segregador es evidente.

La ideología sobre el mejoramiento urbano se ha expresado en diversos dispositivos legales y específicamente en las acciones sobre la ciudad. La destrucción de las áreas con valor histórico, y el abandono de antiguos espacios de la ciudad, que hasta hoy son las únicas áreas en el centro de Lima con las que cuentan los sectores de bajos ingresos para actividades de recreación, cultura, animación

social, indican una opción. La Ley 13517 (sobre Barrios Marginales) de 1961 hace referencia a las acciones de mejoramiento que pueden realizarse en antiguos asentamientos con el eufemístico nombre de Remodelación. En la práctica ésta no es sino una renovación de segunda clase (para supuestos ciudadanos de segundo orden) en la cual el Estado descarga toda la responsabilidad económica en los pobladores, exigiendo el cumplimiento de una normativa urbana ajena a las condiciones del proceso que viven los pobladores. Esto es evidente en los programas de remodelación que han venido ejecutándose en El Agustino por ejemplo, en los cuales unas 50,000 personas, mediante larguísima jornadas de lucha y acción comunal, desde los años '70, consiguen finalmente su incorporación formal al mercado urbano (título de propiedad, pago de impuestos, etc.), sin haber obtenido del Gobierno Central —ni del Municipio— algún aporte que reconozca el que ellos han realizado el proceso de urbanización.

En otras ciudades latinoamericanas estas acciones atraerían la atención de los diversos grupos que de alguna manera tienen que ver con el quehacer de la ciudad. Y se habrían producido debates y movimientos que intenten ejercer alguna orientación sobre las acciones. Hay instancias, como los Municipios, que deberían recoger estas corrientes de opinión para incluirlas en el diseño de un proyecto de gestión urbana diferente, y de una estructura de decisiones alternativas a la actual.

En Lima, los Municipios aun no han ingresado a sentar las bases de un nuevo modo de decidir cómo debería ser la ciudad que todos queremos. Las entidades que constituyen la *intelligentia* urbana, con excepción de algunos centros de investigación, marchan atrás de los procesos. El Colegio de Arquitectos, en un reciente evento en Quito, sobre la Renovación Urbana, reincide en ignorar que ésta no debe ser sólo para los monumentos históricos. Y que se trata más bien de hacer aquella teoría que incorpore los procesos sociales y sus actores en vez de la que los obvia.

Atrás quedan, para los primeros pobladores de los años '40 las ilusiones que los acercaron a la ciudad. Hoy, en un país en el que no hay cabida para los sueños y las fantasías; donde la única posibilidad para millones de peruanos es trabajar 14 horas diarias para sobrevivir, el Plan de Gobierno de IU quiere reivindicar algunas esperanzas de los más pobres. Y no sólo las de ellos.

‘LIMA, ¿LA BESTIA CON UN MILLON DE CABEZAS?’

Cuando al pequeño Esteban le preguntaron ¿dónde vives: en San Cosme, en El Agustino? él recordó el segundo nombre, aunque en realidad sabía que la choza que su tío había levantado quedaba en el barrio de Junto al Cielo (1). Esta es la impresión que daba originalmente la arquitectura de las construcciones populares que desde los años '50 fue ocupando los cerros San Pedro, El Pino, San Cristóbal, El Agustino.

Despreñándose del cielo, constituye una de las muestras más notables, en nuestra opinión, de urbanismo y arquitectura popular urbana. Hoy tal como lo señalamos líneas arriba, aproximadamente medio millón de personas habitan en los cerros de la ciudad de Lima y la tendencia es a crecer por su proximidad a los servicios urbanos. Un reciente estudio (2) señala que actualmente hasta un 60 por ciento de las viviendas existentes cumple, la función de alojar no únicamente a los titulares de la edificación, sino a sus parientes, desdoblamientos familiares e inquilinos. Este porcentaje puede aumentar si se trata de áreas con mejores facilidades relativas como servicio de agua permanente o cercanía de transporte. Se va configurando

de ese modo una suerte de "stock negro" de alojamiento en áreas como El Agustino o San Martín de Porres en las que aquellos sectores fuera del alcance de los programas estatales de vivienda, han encontrado en el inquilinato precario un modo de habitar y un modo de esperar.

Este diagnóstico forma parte de la aproximación del Plan de Gobierno de IU a los problemas urbanos. Creemos que esta realidad debe formar parte de las atenciones prioritarias. Si hasta ahora ningún plan oficial se ha detenido en ella es porque la concepción que orienta la lectura de los problemas de una sociedad, privilegia unas partes minoritarias de la ciudad sobre otras. ¿Cuáles? *Aquellas donde cualquier intervención urbana es evaluada en términos de beneficio comercial antes que beneficio social.*

Los gráficos del presente artículo ilustran una operación factible en alguna de las áreas anteriormente mencionadas con

las siguientes consideraciones básicas: a) el programa de Renovación deberá interpretar social y culturalmente al conjunto del espacio urbano; b) deberá considerar el efecto multiplicador del proyecto medido en términos de los sectores sociales beneficiados; c) la tecnología a usar tomará en cuenta la intervención no calificada de mano de obra de los usuarios; d) se deberán absorber los déficits acumulados de equipamiento; e) la población involucrada debe participar en el proceso de toma de decisiones convocada por instancias como el Municipio; f) se respetarán todas las inversiones significativas hechas por los pobladores. Estas consideraciones no pueden reposar indudablemente en la actual estructura decisional; será necesario intervenir modificando aspectos como expropiación de suelo (para reubicar a algunas familias afectadas, en áreas no desventajosas); dotar al Municipio de la posibilidad de reorientar el uso de fondos del FONAVI; crear un

Fondo de Renovación Urbana que proceda, por ejemplo, de impuestos selectivos a aquellas áreas que se beneficien con inversiones municipales; revitalizar las Cajas Municipales de Crédito para la gestión de financiamiento.

Creemos que este conjunto de medidas forma parte de lo posible hoy; de una estrategia que apunta a democratizar los beneficios de cualquier intervención urbana y redistribuir las utilidades que produce el uso de los recursos de la ciudad. Esta redistribución daría lugar, por ejemplo, a que sea el Municipio quien asuma el financiamiento de la infraestructura vial y peatonal y gestione ante el Gobierno Central la dotación de los servicios básicos de educación y salud.

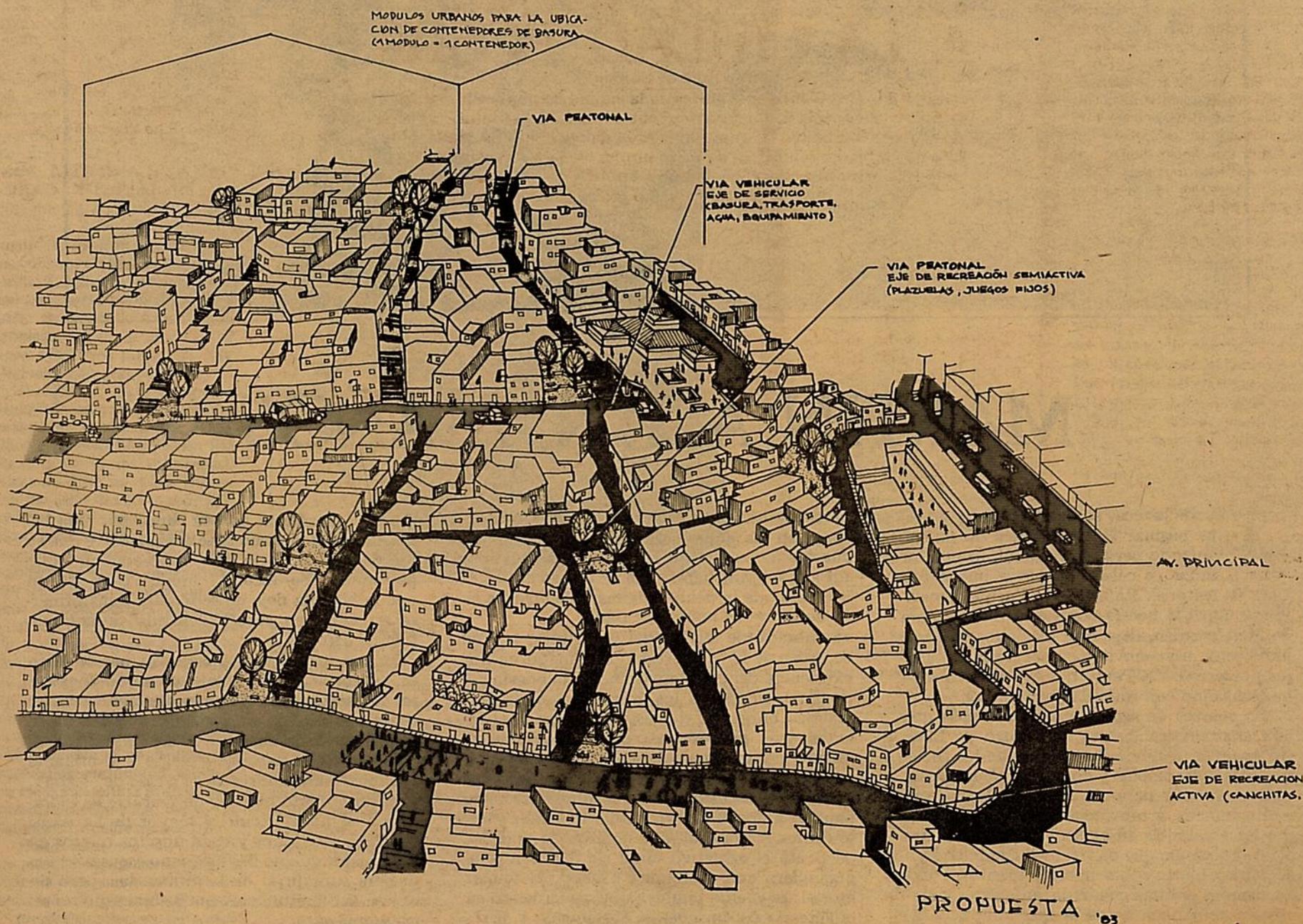
En términos de la implementación se propone un urbanismo que desarrolle las potencialidades de la actual estructura espacial y que se oriente a, por ejemplo: completar los actuales programas de agua y alcan-

tarillado; darle un uso múltiple a las vías vehiculares condicionando áreas para recreación; mejorar el esquema de circulación peatonal existente introduciendo pequeñas áreas libres (plazuelas) para niños y ancianos; diseñar una red mínima vehicular que permita el acceso del transporte público y los vehículos que permita el acceso del transporte público y los vehículos de limpieza y agua. Rescatar la actual organización vecinal, estructurada en base a los pasajes y calles, para precisar unidades urbanas de servicios (ej: localización y mantenimiento de contenedores de basura); ampliar el equipamiento existente, como paradas, baños públicos y escuelas.

Creemos difícil que una gestión municipal que no descansa en la organización vecinal y en la reivindicación de las necesidades de los barrios más necesitados —aun a costa de enfrentar grandes intereses urbanos— pueda ejecutar obras como las que mencionamos. Es indispen-

sable mencionar que no se trata de un concurso de ofertas a los ciudadanos, en el que están embarcadas todas las casas políticas, sino, para IU, de una *manera diferente de entender la ciudad y su desarrollo*, de un contenido distinto en la implementación de los programas y de un modo de hacer gobierno basado en la democrática delegación de responsabilidades a las distintas instancias vecinales. Y no se trata de crear inexistentes organizaciones, sino de permitir que el ciudadano se sienta facultado para ejercer gobierno y tomar decisiones porque un proyecto político distinto se lo permite.

- (1) Enrique Congrains Martin "El niño Junto al Cielo" (1954).
- (2) CIPUR - ALTERNATIVA: Investigación sobre inquilinato en El Agustino y San Martín de Porres (1983).





MARTIN ADAN, 75 AÑOS



Puede parecer peregrino festejar en estas páginas el cumpleaños de un misántropo pero, en realidad, lo que hacemos es celebrar nuestra buena fortuna de lectores: Rafael de la Fuente Benavides a quien la poesía conoce bajo el nombre de Martín Adán, llega este mes a los 75 años, indiferente e inamovible en ese lugar de "mejor poeta vivo del Perú" que la crítica local le ha concedido con rotunda unanimidad.

Tres cuartos de siglo han corrido desde que una aristocrática casona del centro de Lima vio nacer al responsable de una de las travesías más memorables y complejas de la poesía contemporánea peruana. Esta ciudad, ahora multitudinaria y provinciana, ha asistido a todas las escalas de su exilio interior, para emplear la fórmula que da título al agudo ensayo de Mirko Lauer sobre nuestro escritor; entre Barranco y la Lima cuadrada, en lugares y ambientes conocidos desde la más temprana infancia, ha transcurrido la vida de este nómada por excelencia: primero en los prestigiosos za-

guanes y las pulcras aulas del Colegio Alemán, luego en las pobres cantinas y los eventuales cuartos de los hoteles baratos, hasta llegar por fin a la solitaria habitación de un sanatorio. El itinerario de la deliberada marginalidad ha sido descrito con impecable rigor.

Sembrada de legendarias anécdotas, la vida de Adán se ha convertido en la metáfora por excelencia del conflictivo sino de la poesía peruana: radicado en los extramuros de la normalidad burguesa, el artista ha conocido la soledad y la pobreza, así como un reconocimiento oficial que lo busca situar prematuramente en el panteón de las glorias literarias nacionales. Se dice que los responsables de su bautizo literario fueron Estuardo Núñez y José Carlos Mariátegui, que unieron en su divisa de poeta el apelativo usual de los monos de organillero con el nombre bíblico del primer mortal; se cuenta también que, aguardando en la antesala del presidente Bustamante y Rivero, Adán pidió ser atendido con más premura porque "podían cerrarle las puertas del mani-

comio"; se afirma que su capacidad para beber licor era virtualmente inagotable y que su mordacidad de viejo limeño no conocía competidores. "Se dice...": modo impreciso en que la historia deja de serlo para transformarse en mito, en suceso ocurrido durante un tiempo *otro*.

Por eso, recordar un aniversario más de Adán es, aparte de un homenaje, un modo de rescatar la estatura del humano que conoce la estricta verdad "de su paso, de su paso, de su tristeza y de su zapato", como dice el inolvidable verso de "Escrito a ciegas". El brillante e irónico vanguardista de "La casa de cartón", el deslumbrante barroco de *Travesía de extramuros*, el poeta lúcido y mayor de *La mano desasida*, son todos y cada uno los rostros de un creador que no ha "formado escuela" —esa manera superficial de la influencia— pero sin el cual la literatura peruana de este siglo no sería lo que es.

MARTIN ADAN, RETRATO DEL ARTISTA

Mirko Lauer

En la estupenda serie de fotos de Casals el poeta está sin terno, con una camisa a cuadros evidentemente nueva, que hace sospechar una compra de urgencia para un compromiso. Quizás hubiera preferido aparecer con terno oscuro, tal vez ya no. Lo cierto es que la mirada es diferente: ya no están los anteojos redondos de catedrático y de Carey, y la mirada tiene la misma luz que aquella de 1931. Para entender estas fotos tan pulcras y cuidadosas es preciso saber que son las primeras luego de un decenio de reclusión. Saber también que el poeta tiene problemas económicos, que hace mucho tiempo que no escribe, y que tiene muchas dificultades para leer. Que el poeta no quiere ver prácticamente a nadie, y que desde hace mucho tiempo recibe sus propias ediciones con indiferencia.

Este hombre ha escrito la mayor obra poética de la segunda mitad del siglo veinte peruano. Si se trata de comparar, puede pensarse en él como el equivalente peruano de Octavio Paz. Sin la publicidad, sin la prosperidad, sin el poder. Alguna vez en una antología de Alianza Editorial el crítico Caracciolo Trejo lo incluyó en la decena de los grandes poetas contemporáneos de América Latina. Muerto Lezama Lima, sólo se le puede comparar a Paz entre los vivos (no me gusta la poesía de Borges). Pero Adán ha vivido encerrado hasta ahora; primero por la bohemia, luego por la melancolía. Su relación personal con el medio puede resumirse en un rosario de anécdotas más o menos irónicas, debajo de las cuales parece haber una suerte de lema: no recibí nada, no doy nada.

A Lima le gustó siempre la leyenda: tener un poeta bohemio, más precisamente, borracho, al que no era preciso leer ya que sus versos eran reputadamente difíciles. ¿Qué hubiera podido ser Adán si no eso? ¿Catedrático mal pagado de literatura, periodista esporádico, funcionario público de segunda fila, adolescente eterno en las ciudades europeas? Quienes conocemos ese ludo de erráticas fichas podemos dar fe de la seriedad de las opciones vitales de Martín Adán, sentir admiración y ternura por esos menguantes ternos oscuros. Ellos intentaron contener la desesperación y la furia, de la misma manera que los cuidados sonetos, o las cansinas coplas del asesor jurídico. Después de los ternos está la soledad que, como él mismo dice, "es el fin del afán": la mano desasida.

Hasta comienzos de los 60 su prestigio de poeta dependía todo de *Travesía de extramuros*: sonetos de difícil lectura, donde el premio al esfuerzo era entrar en contacto con una exaltación

Siempre lo vi con el terno puesto. En una foto de 1931 tiene calado encima un grueso abrigo, de universitario elegante de aquella época, y el pelo revuelto sobre una frente que avanza, avasalladora. En otra de los años 50, con Mejía Baca y Porras, lleva un traje oscuro con rayas claras, y detrás de los lentes una mirada formal, casi de catedrático. Años después, en la célebre serie de fotografías de Pestana, sigue con el terno a rayas, pero ahora más delgadas. En algunas aparece Barranco al fondo, como escenografía. En las de lejos es el mismo terno de siempre; pero en las que se aproximan son visibles los abultamientos del traje, y la línea panda de un cuello duro reblandecido. La mirada sigue igual, ahora confirmada en su seriedad por una calva de limeño viejo, que es lo que mejor va con el terno cruzado.



Pestana

impostada. Desde 1961, con su poema *Escrito a ciegas*, Adán empezó a hablar con una voz más natural, y ya con la entrega de los primeros fragmentos de *La mano desasida* pudo advertirse que debajo del artificio esquivo y reconcentrado había un hombre que empezaba a gritar. Que la aparente exaltación estética y religiosa era pura exasperación existencial. Se fue desdibujando así la imagen del heredero de una poesía colonial que nunca se escribió, o la del formulador de un pensamiento filológico conservador que no hubo. Sin embargo, deshacerse de

la fama parece ser tan difícil como llegar a ella: el hombre enfermo en proceso de pauperización siguió siendo considerado el simpático bohemio. Y su nuevo verso apéndice del barroquismo original.

Pero algo fundamental cambió en Martín Adán durante los años 60. Un crítico literario diría que "encontró su voz", o "encontró su lenguaje". Lo cierto es que se olvidó de escribir correctamente y empezó a producir a la desordenada la mezcla de soliloquios, reflexiones contradictorias, confesiones personales turbadas y turbadoras, opi-

niones de incontrolada insolencia, alucinaciones, blasfemias, y demás vuelos del espíritu que no venían realmente anunciados en la corrección del estilista del soneto y del entusiasta de Chopin. El país no le conocía esa fantasmagoría humana, y quienes hicieron la selección para la primera entrega antológica de *La mano desasida* fueron en exceso cuidadosos. Se hubiera necesitado que la selección la hiciera Ginsberg, el único que había advertido que el meollo de Adán no estaba en los pulcros sonetos, sino en los "más sucios y obscenos garabatos".

Es evidente que la Academia Peruana de la Lengua prestó su poltrona al sonetista pulcro, y no al confesante desmesurado. Pues la existencia de este último sigue siendo un secreto bastante bien guardado: las páginas mejores de *La mano desasida*, por ejemplo, aparecieron subsumidas en la recopilación de Edubanco, donde nada anuncia que lo que abultaba el libro eran varios cientos de páginas de poemas desconocidos de Martín Adán, posiblemente la parte fundamental de su obra. La *Obra poética* se agotó, y nada indica que será reeditada en plazo breve, con lo cual se sigue dificultando una nueva lectura: la del Adán de camisa a cuadros (en realidad transparente cubierta del pijama hospitalario), que ya no produce anécdotas sino conmovedoras protestas por la geografía de la condición humana, cumbres y abismos de Machu Picchu.

De pronto, ya sin terno y corbata, sin anteojos, la leyenda empieza a descomponerse. Todavía hace un tiempo se podía pensar que Adán había trasladado al sanatorio su bohemia de las calles de Lima. En mi ingenuidad lo he imaginado escribiendo furiosamente en un cuarto con vista al jardín (sombras de Ezra Pound en el hospital de St. Elizabeth). Pero ahora sé que no es así. La melancolía lo consume, la mala vista lo inmoviliza, el cansancio de los 75 años lo neutraliza. Lo rondan frases inútiles, como esa de ser "el más grande poeta vivo del Perú". Sin duda, o tal vez. Pero ese ranking no es el centro del asunto. Me pregunto, ¿cómo hubiera sido la belleza en Adán sin el escenario del trauma y la penuria? De todos modos más reconfortante. Uno puede vivir con la poesía de Paz, pero a la de Adán hay que visitarla de cuando en cuando. Sin embargo debo reconocer que el último Adán toca fibras locales con sus cuerdas vocales: de ser poeta exquisito y marginal, se ha vuelto poeta asequible, casi popular.

¿Casi popular? Definitivamente. Con tres ediciones de su obra poética agotadas, y una primera antología de poemas escogidos a punto de aparecer, Adán tiene hoy un éxito que muchos prosistas le pueden envidiar. Hace más de diez años un poeta iconoclasta le vaticinó una bala o dos por estar de espaldas a la realidad del país doliente. No era justo y no era necesario. Adán es más que su leyenda negra. Adán no es un mistificador de la realidad, sino un compañero de desventuras. Quien le pueda o quiera leer este texto un poco áspero, abrázelo cariñosamente de mi parte y cántele, este domingo: *Happy birthday to you, happy day, de la Fuente, / Happy birthday to you.*



Energía y misterio son las palabras que yo escogería para denotar el arte y la vida de Martín Adán. Entre una abierta y no mediatizada bohemia, el poeta persistió en el intenso trabajo de la poesía; luego abandonó el parapeto de esta vida en bares y cafés para ocultarse en diversos recintos donde prosiguió su labor de creación incansable. Esta imagen es suficiente para suscitar interés y curiosidad, y fue para mí el cimiento primero de mi aproximación al poeta. Recorriendo esta ciudad, he querido identificar los lugares, los ambientes, que acompañaron largos momentos de su vida. Poco queda de esto: un viejo hotel, Desamparados, unas cuantas anécdotas debidamente registradas y muchos rumores libráos a la personal imaginación.

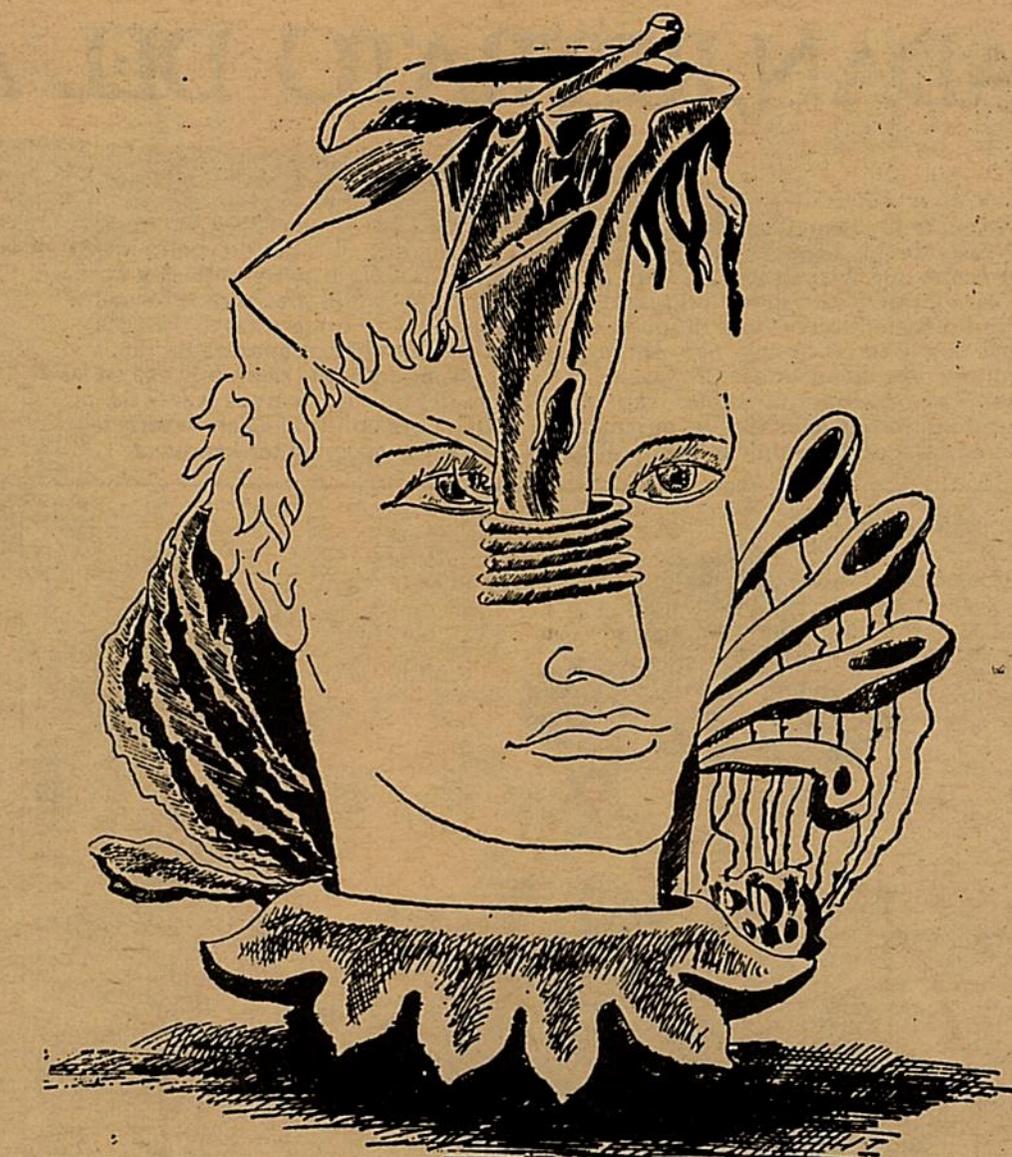
No siempre todo invento o fantasía en torno a alguien es producto de la mala fe; a veces sólo expresa el afán de explicarnos, con lo que tenemos más a mano, aquello que escapa a nuestra inmediata comprensión. En el caso que nos ocupa, uno de los tópicos que ha sido terreno propicio para el desarrollo de una varia tradición oral es el del "Aloysius Acker", el famoso y desconocido poema secreto de Martín.

Hasta hoy el poema "es" un conjunto de versos citados en contados artículos literarios, de estrofas intercaladas por el poeta en sus textos orgánicos, de fragmentos publicados en alguna revista, sólo trizas. Sobre su cuerpo y su organicidad cae la más total oscuridad. Es un objeto paradójal y elusivo.

Antes de abordarlo, quiero tomar en cuenta una especie de sosias fantasmagórico del poema que durante un tiempo se hizo pasar por él, llegando a inquietar al propio Martín Adán. Edmundo Bendezú y L.A. Sánchez mencionaron la existencia de una copia del Aloysius en la Biblioteca Nacional. En La Prensa (12.3.72) se citaron versos de esta supuesta versión. Ya en 1971 el poeta protestaba contra esas "manos" que habían entregado el poema que tanto quería esconder. Finalmente, E. Bendezú (Última Hora: 18.12.75) afirmó haber comprobado que esta copia no era el verdadero Aloysius ni pertenecía a Martín Adán. Fue inevitable que me dirigiera a la Biblioteca Nacional en pos de esta obra que, por un momento siquiera, confundió a E. Bendezú y a L.A. Sánchez. Encontré un poemario llamado "Viaje Lineal" cuyo autor lo suscribe con el seudónimo de Aloysius Acker. Cito unos versos del poema X:

"Madre, es ya tarde;/ sentémosnos aquí no más/ a la sombra de este recodo/ de nosotros/ ¡Como nos habla el añoso minero!"

Poesía clara, melancólica, nostálgica, e inatribuible a Martín Adán. Este trabajo, por coincidencia (?), se presentó al concurso por el Premio José Santos Chocano de 1946, premio que ganara Martín con "Travesía de Extramuros". De todo esto resulta la carencia de bases firmes para sostener la existencia de varias



Ricardo Grau

"Mundo perdido". Sánchez citaba de memoria y pudo confundir el nombre. Al parecer, "El Infierno perdido" nunca fue escrito, o en todo caso, no fue terminado.

Ni en los escritos de Sánchez, ni en los últimos estudios de la obra de Owen hechos en México, ni en la correspondencia publicada del poeta mexicano, se halla el menor rastro de su relación con Martín Adán. Sin embargo, el señor J. Alvarado Sánchez, que bajo el seudónimo de Vicente Azar lamentara la dispersión de la "conjunción feliz" entre ambos poetas, me contó que compartían estrechamente una gran afición a la bohemia.

El contacto entre Owen y el Perú se mantuvo en el nivel suficiente como para que en 1948, la revista San Marcos publicara su poemario y obra principal "Perseo Vencido". Era el tiempo en que la Universidad Mayor era regida por L.A. Sánchez. El Perseo se compone de tres partes: *Sinbad el Varado*, *Tres versiones superfluas*, y *El libro de Ruth*. Me llamó la atención el siguiente poema de este libro:

Día diez,

LLAGADO DE SU SONRISA

Ya no va a dolerme el mar,/ porque conocí la fuente,/ ¡Qué dura herida la de su frescura/, sobre la brasa de mi frente!/ Como a la mano hecha a los espinos/ la hiere con su gracia la rosa inesperada,/ así quedé mi duelo/, crucificado en tu sonrisa/. Ya no va a dolerme el viento,/ porque conocí la brisa".
(ibídem: 75-76)

¿Es esta la rosa inesperada la misma que irrumpe en la Cuarta Ripresa de Travesía de Extramuros?

"—La que nace, es la rosa inesperada;

La que muere es la rosa consentida;

Sólo al no parecer pasa la vida,

Porque viento letal es la mirada."

J. García Terrés ha demostrado la arquitectura alquímica que sustenta el Perseo (Poesía y Alquimia, Los Tres mundos de Gilberto Owen, Era, 1980). En sus poemas se sigue la ineficaz búsqueda del andrógino o Rebis alquímico, bajo cuya forma el hombre recuperará la unidad originaria, se convertirá en el "hombre redondo" de Platón. Es ésta una de las grandes alegorías de la cultura patriarcal que expresa el desalentado sueño de un hombre tal que incluye en sí los poderes femeninos de creación y vida.

En la alquimia, la rosa es el símbolo de totalidad, de finalidad cumplida, está emparentada por tanto con el Rebis. Al tratar de hallar algún término mediante el cual, Martín y Owen, poetas tan distintos, pudieran comunicar sus concepciones hasta el punto de plantearse publicar poemas bajo un título común, hallé entre las espinélas de la rosa, los versos siguientes:

«ALOYSIUS ACKER», EL POEMA AUSENTE

Magdalena Chocano

Existencia y escritura forman una unidad en Martín Adán; su obra es muestra cabal y consecuente de Poesía Absoluta en nuestra historia. Es éste el marco adecuado para entender la resistencia del poeta a publicar su "Aloysius Acker", poema —en opinión de quienes lo conocieron— el más bello y profundo que haya escrito.

versiones del Aloysius. Me inclino a pensar que el poema no cambió mayormente, pero el poeta sí.

ALOYSIUS AC ALOYSIUS ACKER: UN POEMA DE ODI

Entre 1931 y 1932, Martín Adán iba a publicar un volumen conjunto con el poeta y diplomático mexicano, entonces residente en Lima, Gilberto Owen. El libro se titularía "Dos poemas de odio"; el poema de Owen se llamaba "El infierno perdido", el de Martín era el "Aloysius Acker". El intento no prosperó.

La personalidad de Owen no hubiera podido ser más distinta de la de Martín. Cosmopolita y

viajero, fue participante activo en el movimiento aprista, lo cual le acarreó la destitución de su cargo diplomático en 1932. En esta fecha se alejó del Perú, y tras una breve estadía en Guayaquil, se estableció en Bogotá. Murió en Filadelfia en 1952.

La suerte de "El infierno perdido" ha sido tan misteriosa como la del Aloysius. Últimamente L.M. Schneider ha tratado de reconstruirlo (Material de Lectura, 36, Universidad Autónoma de México). Las referencias escasas que hizo Owen a esta obra suya son contradictorias. En 1933 decía:

"Los de esta página podrían haber sido escritos hace cinco años; forman parte de un libro: El infierno perdido, que en la muerte voluntaria de mis senti-

mientos meridionales es el último juego de esos mismos sentidos, un poco como la zalema final del bailarín. Los amo como un vacío que estuvo a punto de matarme" (Obras. FCE, 1979: 199)

Pero en 1940 escribió: "Entre los papeles que iban a servirme para componer algún día El Infierno perdido (irremediablemente, ¡ay!), he hallado un poema tan ajeno, tan en tercera persona, que al leerlo y ponerlo en limpio para su publicación, no he podido mudarle voz alguna. Su tema: una meditación de la semana santa de 1936..." (op. cit.: 237)

Finalmente, Luis Alberto Sánchez, en 1952, aseguraba que en Guayaquil Owen le leyó estancias de un poema largo llamado

*"El pétalo que palpita,
Entallando intensidad,
Tiró a brío y brevedad
La materia hermafrodita."*

La poesía de Martín es extremadamente distinta a la de Owen, por lo que la existencia de algún término común no significa que deba interpretarse siguiendo los mismos cánones. La poesía de Martín sólo en aspectos aislados puede referirse a la simbología alquímica; un sentimiento trágico mucho más descarnado y enérgico prima en su escritura.

Y con esta aclaración, volvamos al Aloysius para hacer un recuento de los retazos que tenemos de él: un fragmento en Las Moradas (1947), en epígrafes de algunos sonetos de Travesía de Extramuros (1947), el Narciso al Leteo que según Eielson pertenece al Aloysius (1946), otros trozos en la Obra Poética (1980); versos sueltos son citados en artículos por Vicente Azar (1934) y L.F. Xammar (1938). Finalmente considero que tres de los fragmentos citados por Adán, como provenientes de otros textos suyos, en Dissonanza e Preparazione (de Travesía) pertenecen también al Aloysius, entre ellos está justamente el Narciso que ya Eielson ha fijado como procedente del poema escondido. Aun con estos datos es difícil imaginar la estructura y extensión de aquél; por otra parte es una opción vetada por el mismo poeta, decisión por la que tengo quizá un respeto algo supersticioso.

Me propongo, sin embargo, seguir las huellas no borradas. Algunos detalles biográficos, si se quiere circunstanciales, me parecen relevantes para entender algunos motivos del Aloysius tal como existe.

UN EPISODIO

En 1930, frecuentaba la tertulia de los poetas de Lima un joven de ascendencia inglesa llamado Harry Riggs; se le recuerda como un joven callado, pálido, extraordinariamente bello. He visto un retrato de él, hecho por la escultora Carmen Saco: en el óvalo perfecto de su rostro, destacan sus ojos grandes y claros de mirada triste. El 20 de marzo de 1931 Riggs se suicidó; su muerte fue anunciada escuetamente en El Comercio dos días después. Los poetas de Lima hicieron un homenaje a su memoria en las páginas de Mundial; hay allí un poema de Enrique Peña y otro de E.A. Westphalen, dos poemas de Riggs (los únicos que he hallado) y una nota de Martín Adán.

Al dolor de la muerte del joven amigo se unió la alabanza al artista y a su arte. Escribió Martín:

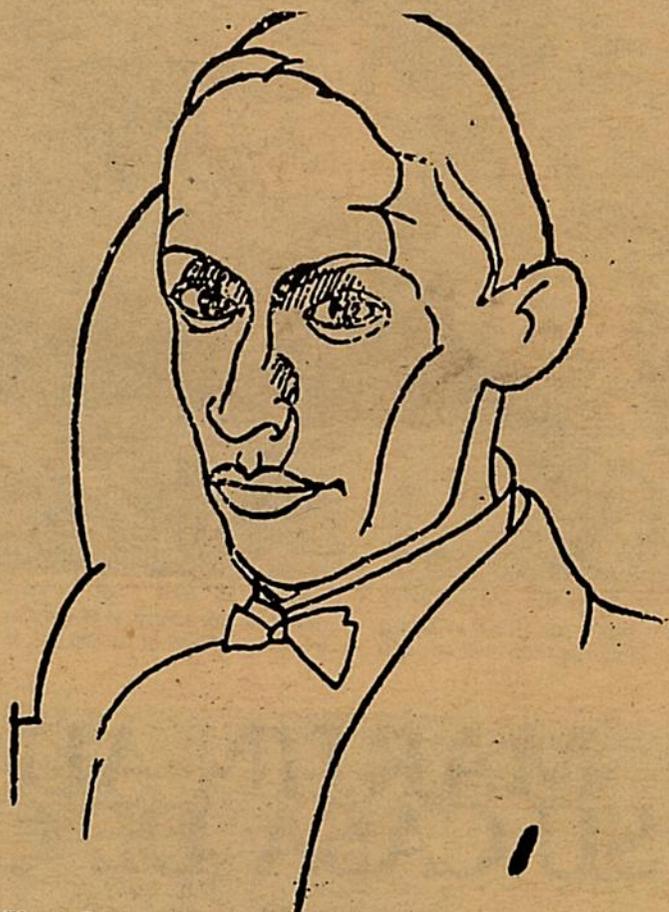
"Poesía la de Riggs bella por dentro; tan bella que en los últimos versos ya el ojo, vano y curioso, descubre al simple leer y teme la divina sustancia"

Quizá estas palabras no dejan conocer tanto la poesía de Riggs

como la de Martín; ya está habiéndose de una poesía más allá de las palabras, silenciosa y replegada.

La lectura de los trozos de Juan de Mena y de Shelley que Martín Adán colocó en Dissonanza e Preparazione cobran mayor sentido al referirse a la circunstancia de la muerte de este joven poeta. Los versos de Mena pertenecen a "El Laberinto de la Fortuna", obra de carácter alegórico, y han sido tomados de la parte en que éste narra su visión, en el círculo de Marte, de la muerte del duque de Niebla que naufragó en las costas de Gibraltar. Es posible que exista alguna semejanza entre esta muerte y la forma en que Riggs se quitó la vida, pero no lo puedo asegurar.

Los versos de Shelley corresponden al "Adonais", obra con la que éste quiso homenajear a Keats muerto en Roma a los veinticuatro años:



Gilberto Owen (dibujo de Gabriel García Maroto).

*"Lloro por Adonais — está muerto
Oh, lloremos por Adonais!
aunque vuestras lágrimas
no disuelvan la escarcha
que ciñe su cabeza tan querida"*

Martín, con una desesperación más contenida pero no menos desbordante, escribió en el Aloysius:

*"¡Muerto!...
En cuanto miro, no veo
Sino tu nariz de hielo."*

Como he dicho antes, pienso que la concepción de la "poesía callada" ya se asoma en las líneas del homenaje a Riggs. Puedo decir incluso que este sentimiento es uno de los temas del Aloysius. Cuando la revista Mercurio Peruano publicó partes de

Travesía de Extramuros en 1947, el soneto Leitmotiv no llevaba los epígrafes que tiene en la Obra Poética editada por el INC o Edubanco. Llevaba los siguientes versos consignándolos como pertenecientes al sonetillo III del Aloysius:

*"Poesía no dice nada
Poesía se está callada
Escuchando su propia voz"*

Con lo cual, de paso que sabemos que el Aloysius ha tenido al menos tres sonetillos (uno de los cuales puede ser el Narciso), vemos que ya Martín había delineado uno de los temas fundamentales de su poesía. Estos mismos versos se encuentran al comienzo de "La Piedra Absoluta" (1964), y finalmente, en la Obra Poética (1980). En la última página, se ha publicado lo que bien puede ser el texto del sonetillo completo.

encontraba Martín en los poemas de Riggs. Si se piensa que otro de los ejes de la poesía de aquél es esa búsqueda incansable de la trascendencia, de la eternidad, es posible entender la proyección de las palabras de este pequeño extracto; la imagen de Riggs deviene en arquetipo, en un ser tal cuya textura esencial le permite transitar de la vida a la muerte consecuentemente, ya que es "todo espíritu".

ALOYSIUS: EL DOBLE

E.A. Westphalen ha indicado como característica de Martín la inclinación por las dobles y triples identidades, este rasgo no está ausente en el Aloysius. Vicente Azar (1934) trazaba una línea continua entre Ramón de "La Casa de Cartón" y Aloysius Acker, quien es "la juventud, el hermano, el ensueño, el hambre, el cordero y su lobo, el que jamás se encuentra y el que jamás vuelve, el que circula libre y el que se oculta".

Aloysius muerto ostenta una presencia invasiva y exigente que se proyecta sobre el viviente y le hace pasar su propio trance y se le yuxtapone con exactitud:

*"En mi ardida sombra de adentro
Real como Dios, por modo infinito
Y sensible, yaces, muerto:
Yazgo, muerto"*

El poeta contrasta la rutina de su vida sin muerte, con la eternidad y unicidad de la existencia alcanzada al lograr una identificación total con el muerto:

*"Iré el domingo a la playa del mar,
A mirar la ola y el bufeo.
Escribiré en papel del Estado
Lustros: "Conste por el presente documento..."
La rosa se abrirá. Matarán el cristo.
Mas en la casa del muerto,
¡Ay!, en la casa del muerto,
Allí donde vive el muerto,
Allí donde no es ninguno y soy el muerto
Y es el vivo y el solo y el triste y el eterno,
Allí sólo ocurren
La penumbra y el presentimiento
De Dios y de su día,
Sin noche y sin objeto."*

Pero Aloysius vivo, el que nace en todo instante "llenando de grito la casa, el cielo", es una presencia que reclama igual plenitud, con él principia el mundo y la vida, el juego de ser y no ser:

*"Jugamos a vivir y vivir
Y tú mueres. Y yo muero"*

Este fragmento tiene el tono del juego infantil con su ficción y su "hace cuenta que ..."

Luego del nacimiento de Aloysius, Vicente Azar colocó

"la parábola" citando los siguientes versos:

*"Todo es como dos abejas
sobre el florecer
de la eternidad que comienza
y acaba en cada perecer"*

En la Obra poética (1980), se publica este poema con dos cambios: "Todo es como una abeja" y "acaba en cada parecer" p. 60). En la noticia bibliográfica unida a esta edición, se cita un "Poema de la rosa" publicado en La Prensa (1943) que une Narciso al Leteo y Parábola.

El sentido de "Parábola" varía según sean una o dos abejas, la oposición vida/muerte que sigue en el poema se haría menos reducible si se toma la segunda variante ("¡Labre la muerte su cera! ¡Labre la vida su miel!"). Para los órficos, la miel es el símbolo de la sabiduría, significa renacimiento y cambio de personalidad, mantiene analogías con la idea de un trabajo espiritual ejercido sobre sí mismo para lograr esta transformación y alcanzar un saber superior. Se encuentra ligada al buey, símbolo del sacrificio y la paciencia, y también a la sangre. En "La Campana Catalina", estas figuras aparecen orgánicamente entreteladas en homenaje a Alberto Guillén.

El Narciso de Martín Adán no es la tradicional encarnación de vanidad y egolatría. Su tragedia es más honda, está "ciego", no puede verse, inmovilizado en su afán de detener lo que pasa y cesa irremediablemente, se angustia y desespera:

*"De nada Amor se llama dueño;
Que lo que es todo, todo huye,
Y siempre queda el sueño al sueño"*

Narciso queda condenado a la oscuridad, imposibilitado de aprehender su propia imagen, y sus manos no le valen para retener su reflejo en las aguas que corren. En Aloysius, esa identidad muestra cierto matiz esquivo en algún verso:

*"¡Mi identidad hostil, mi hermano verdadero
Según seno incapaz de la propia natura!..."*

Hostilidad y verdad se conjugaron en este doble que la naturaleza no ha podido generar y que proviene o habría de provenir de una esfera ajena a la de ésta. No obstante, otros momentos del poema están cargados de un tono de consumación, de estrecha cercanía y compenetración, de "éxtasis" como ha escrito Vicente Azar:

*"¡Todo me es igual, Aloysius Acker!...
¡Sólo tú me eres idéntico!"*

El poeta parece recoger de esta simbiótica proximidad un va-

Esta misma espiritualidad la

Pasa a la página 10

lor y un impulso crecientes y asombrosos:

*"conversando contigo no temeré ser nadie
no temeré ser el que me hablare
no temeré la luz en el aire
no temeré la eternidad como el río que nace
no temeré nada Aloysius Acker"*

Sin embargo, el Aloysius es o era uno de los "Dos poemas de odio" que iban a editarse en 1931-32. Y si bien Martín escribió:

*"naces de mí como el desconocido
que tanto amamos en los sueños"*

hay versos que retratan un "otro" amenazante, solo y rencoroso:

*"El otro nos odia
el otro no tiene hermano
el otro eres tú y soy yo si nos separamos"*

La ruptura acecha y engendra odio y negación, la separación pone en peligro la síntesis entre el poeta y Aloysius, y lo puede precipitar en la soledad.

Aloysius tiene el privilegio de transitar idéntico entre la muerte y la vida. Es pues, una entidad trascendente, llena de espíritu, una esencia no tocada de materia. El logro de la identificación con él lleva al poeta a subsumirse en esta espiritualidad sin límite. El juicio de Eielson (1946) de que "Aloysius Acker, aquel amigo o hermano suyo nombrado en el poema es, tal vez, la conciencia de su carnalidad obsesionante que lo ata al polvo y lo salva sin embargo de la nada", es exacto en cuanto, para el poeta, a lo largo de toda su obra, "su carnalidad" es una realidad que lo segrega de esa su otra obsesión de trascendencia. Pero, en el caso de Aloysius, se encuentra más el anhelo por sumarse a una calidad absoluta y espiritual de ser. La muerte tiene lugar en este poema porque es el paso seguro para desasirse de toda materia y llegar a la eternidad. La persistencia de Martín en citar extractos del Aloysius en sus textos posteriores muestra que sólo años después se convertirá en un poema cancelado, y aun así, pervive como centro ausente de poderosas irradiaciones en su poesía.

ALOYSIUS, POEMA VETADO

Aloysius queda como un momento efímero e imborrable de síntesis en el espíritu, mientras que la dicotomía entre lo real y lo ideal, cuerpo y alma, va poseyendo más y más el arte de Martín:

*"¿Eres mujer, tacto?
¿Eres varón, idea?
Espíritu mío eres mi alma
¿Tú eres yo, roca agorera?"*

Tajantes e ilusorias oposiciones lo apresan (tacto-mujer/idea-

varón), cualquier identidad lo elude. Ya Aloysius con su fuerza trascendente y joven está muy lejos. Y Martín da el durísimo paso de renegar de aquél: "es un poema simbolista y de hechizo que apenas entendería si lo recordara" (1970).

Pienso que un/a poeta no mente nunca, y por ello me acoto a las palabras de Martín; el tinte peyorativo que se trasluce en el adjetivo "simbolista" me hace pensar en lo que Valéry consideró el fracaso de la poesía simbolista: su incapacidad para lograr la identificación del yo con el ideal del yo. Hemos visto que la peripecia de la identidad es el centro del Aloysius. La vida y la poesía mostraron quizá a Martín que este instante integral fue sólo ilusorio, sólo hechizo.

En un sentido, la aspiración que recorre el Aloysius es similar a la que se plasma en el "Sepulcro de Anatole" de Mallarmé, obra que se ha conocido 73 años después de su muerte:

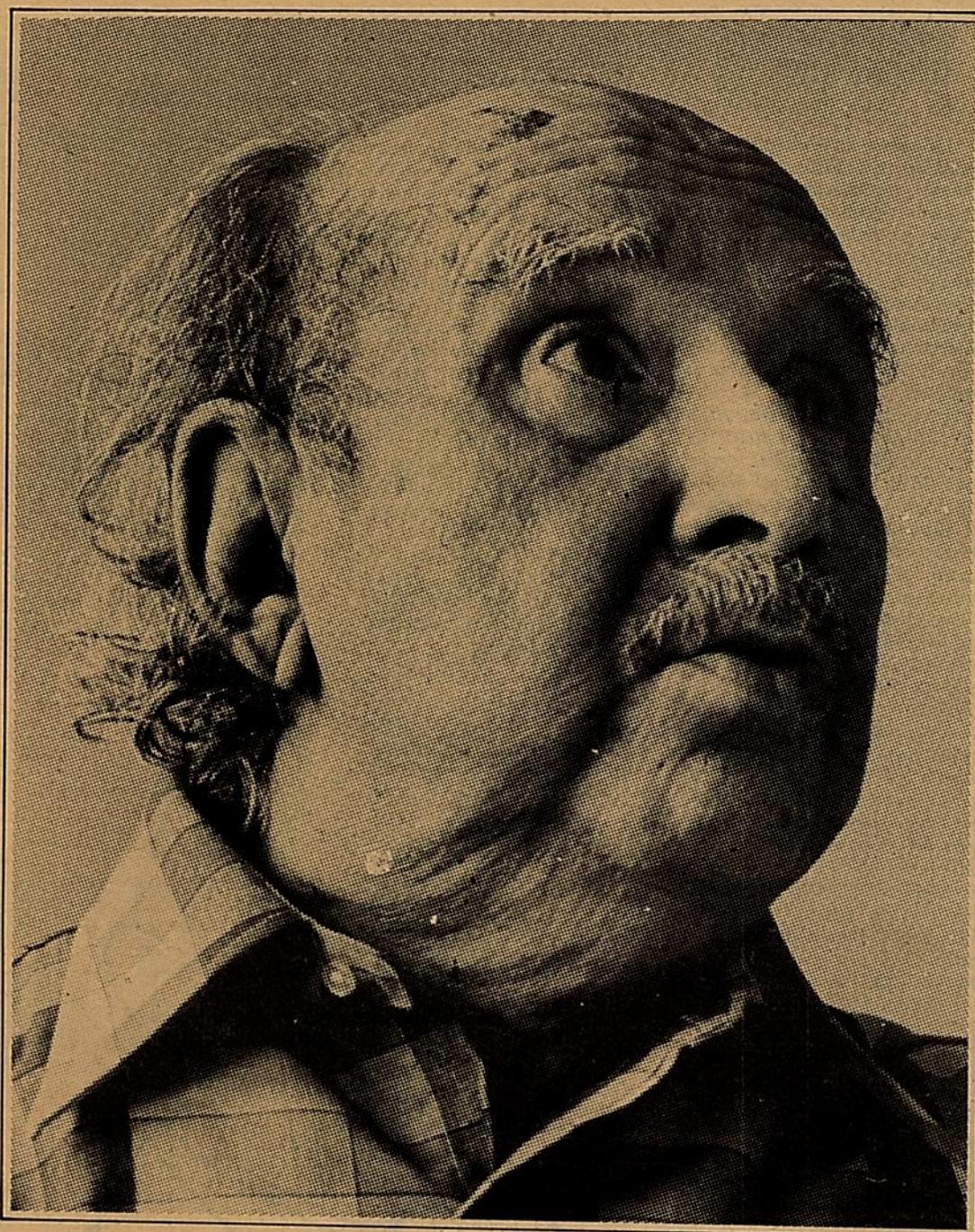
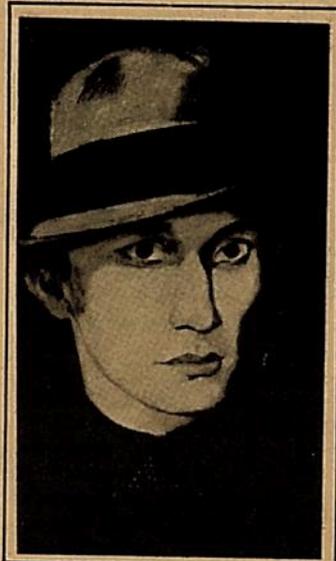
*".....queremos
por ejemplo que un
ser muerto viva en
nosotros,*

*"2
hijo
reabsordido
es él
o su hermano
yo
se lo he
dicho
dos hermanos*

El "Sepulcro de Anatole" expresa el dolor del poeta ante la muerte inevitable de su hijo. La angustia de no poder conservarlo para la vida le lleva a identificarse con su agonía y su descanso en la tumba. En el Aloysius, la muerte, aunque sentida con toda profundidad, no es la "nada" invasora, sino un acercamiento a una identidad verdadera y eterna. Es el "estado perfecto".

En la exigencia de eternidad que domina la poesía de Martín, subyace siempre la muerte como el tránsito seguro y espantable a la liberación del tacto, tacto denostado y escindido por sin fin de filosofías y religiones, pero inevitable y omnipresente en toda la vida humana

Roberto Owen



MARTÍN ADÁN EN SU CASA DE CARTÓN

Luis Loayza

 Narración que se interrumpe continuamente, personajes que a veces parecen servir sólo de sustento para los juegos de estilo, largo poema en prosa que vuelve siempre a un lugar, a un momento determinados. *La casa de cartón*, escapa a un género preciso. Esto no es un elogio. Demasiado perezoso para escribir una obra de mayor aliento cuando ya una página suya lo distanciaba de casi toda la informe prosa peruana; poco interesado en plantearse claramente su responsabilidad social de escritor; ingenio sudamericano, dotado para la frase brillante, para el sueño breve, pero desprovisto de paciencia y disciplina, el joven escritor se contentó

con esta pequeña perfección. Imaginar la novela que pudo ser este libro no solamente es inútil sino también un error: el temperamento, la situación de Martín Adán no eran los de un novelista. A pesar de ello *La casa de cartón* ocupa un lugar importante en nuestra pobre literatura; en un medio en el que la precocidad es una norma y donde casi todos los escritores están retirados a los treinta años, pocas veces se ha dado con tanta juventud tanta elegancia, tanto poder de expresión.

La casa de cartón se escribe en un momento fresco y creativo de la prosa del idioma. Es imposible tomar en serio las clasificaciones que proponen algunos profesores —vanguardismo,

creacionismo, futurismo, ultraísmo— pero no cabe duda que una cierta inocencia atraviesa una parte de la literatura de esa época, una deliberada audacia en la invención de imágenes, un placer en introducir al lenguaje literario términos científicos, técnicos, insolentes. La generación de los años veinte sonreía ante los excesos de los modernistas pero hoy sus postes de luz eléctrica, sus aeroplanos, su helioterapia ("Las baldosas sometidas a la helioterapia del mediodía...") nos recuerdan tanto como los cisnes y las princesas, una época pasada. A pesar de esos juegos que la envejecen *La casa de cartón* ha resistido.

Alguien ha dicho que para

elogiar un libro peruano hay que empezar por decir lo que no es. *La casa de cartón* se aproxima a la realidad, a un sector de la realidad peruana, pero no es un libro "criollo". El criollismo ha sido muchas veces un pretexto para disimular la inepticia literaria, la vulgaridad. Los textos adornados de jerga, ostentadamente nacionales, se ocupan por lo demás, de temas superficiales que tratan de manera superficial. Si puede decirse que un libro es más o menos peruano que otro, *La casa de cartón* es más peruano que muchas obras costumbristas, en las que personajes conspicuamente limeños consumen pisco en "jaranas" fantasmales; en la prosa, más literaria si se quiere, de Martín Adán reconocemos una realidad.

Sin embargo es probable que existan en Lima más cantores y bailarines de la marinera que jóvenes como el personaje central y narrador de *La casa de cartón*. Este muchacho es culto, quizá pedante; en las primeras páginas del libro menciona a Giraudoux, Schopenhauer, Kempis, Nietzsche, Morand, Cendrars, Radiguet, nombres poco conocidos en Lima donde la lectura suele ser una extraña costumbre. Su actitud frente a la ciudad no es menos curiosa; tercamente se empeña en no amar —ni siquiera nombra— los vales criollos, las corridas de toros, el cebiche y propone en cambio a nuestra admiración la niebla, los malecones, el aburrimiento. (Estos elementos son, tanto o más que los anteriores propios de Lima). Pero es ocioso discutir si Martín Adán quiere o no a su ciudad, la verdad es que pertenece a ella, es un producto de ella y desearía abandonarla, viajar. Viaja, pero sólo en imaginación, en literatura. *La casa de cartón* está llena de paisajes imaginarios y, desde el obligatorio París hasta las tundras, figuran en ella todos los rincones del exotismo, que atraen menos por sus imágenes entrevistadas en un libro de geografía o una novela que por sus bellos nombres: Dakar, Vladivostock, Montreal. También es muy viva la curiosidad por los extranjeros y tal vez si los únicos personajes con nombres completos son Herr Oswald Teller y Miss Annie Doll. Citamos todavía la ironía de Martín Adán como un factor más bien raro en nuestras costumbres y nuestra literatura. Habitualmente confundimos la ironía con la simple agresividad verbal. No es el caso de Martín Adán, y si el ingenio limeño famoso (en Lima) existe, él es uno de sus representantes más finos. Una frase puede bastarle para componer una caricatura ("Un viejo... dos viejos... tres viejos... Tres pierolistas") pero suele rechazar estos triunfos fáciles y la ironía está bien diluida en el tono general del libro; es una atmósfera más que un preciso lugar común.

Un lenguaje refinado, no la jerga; los libros, no la guitarra y el cajón; no la astucia criolla sino la ironía; la afición por el

exotismo, no el orgullo patriótico: a primera vista *La casa de cartón* parece por completo extranjera. Sin embargo, esa vaga ciudad que presenta Martín Adán, esos personajes que a veces hablan como libros, son más reales que otras ciudades y otros peruanos de nuestra literatura. Es difícil saber qué es Lima, ese organismo ya enorme y complicado, pero seguramente no es una sucursal sudamericana de Sevilla, ni una ciudad virreinal, ni una capital de provincia norteamericana que tuviera algunos suburbios de miseria y otros de lujo, ni una aldea, ni "una gran urbe moderna y enloquecedora" (La Lima virreinal, por ejemplo, parece haber sido un sueño de Ricardo Palma. Esto no afecta su calidad de escritor sino al contrario: inventar unos libros es común, pero inventar una ciudad, el pasado de una ciudad, convencer a sus habitantes de la verdad de esa invención, es mucho más raro). Un catálogo de tales mitos puede encontrarse en las canciones comerciales, la propaganda de turismo, la literatura. Siempre ha sido más cómodo imitar las ciudades de otros —de Palma, de los costumbristas españoles, del cine neorrealista italiano— que tratar de descifrar el signo verdadero de Lima. Martín Adán no es un realista, pero el realismo no es la única vía a la realidad, y en *La casa de cartón* se descubren algunos aspectos de lo limeño que no existían o existían mediocremente en nuestra literatura. Es verdad que su Lima se reduce a Barranco, apenas un distrito, un balneario algo alejado, junto al mar, y ya entonces un poco en decadencia, en esa situación estancada y triste que lo hace uno de nuestros barrios más hermosos. Más aun, el Barranco de Martín Adán es

limitado, lo forma el recorrido de un colegial ocioso y observador, solitario, tímido, callejero que casi siempre debe contentarse con adivinar lo que hay detrás de las puertas cerradas pero que sabe ver la gente, las cosas, el aire:

"Malecón con jardines antiguos de rosales débiles y palmeras enanas y sucias; un foxterrier ladra al sol; la soledad de los ranchos se asoma a las ventanas a contemplar el mediodía; un obrero sin trabajo, y luz del mar, húmeda y cálida."

Un gallinazo en el remate de un asta de bandera, es un pavezno —curva negra y pico gris. Una vieja anduvo por el malecón sin rumbo, y después, dramática, se fue por no sé donde. Un automóvil encendió un faro que reveló un cono de garúa. Nosotros sentimos frío en los párpados."

En las tardes, en las largas pre-noches del invierno de Lima..."

Como puede apreciarse en estos ejemplos la ciudad no está vista desde fuera, no interesan las notas típicas que puedan halagar la vanidad local. Sus elementos se funden en la persona del narrador, cuya sensibilidad filtra y transforma lo que lo rodea. Martín Adán no se ha despojado de su piel para entrar en la de sus creaturas, definidos en función de quien los observa y no de ellos mismos: beatas en el crepúsculo, como fantasmas grises; el inglés-que-pescaba-con-caña, una fofa estatua, una tentación de asesinar.

¿Quién es, después de todo, Martín Adán, autor-narrador de *La casa de cartón*? Un muchacho limeño de los años veinte a quien la vida no trajo grandes éxitos sociales, económicos, políticos: solamente un poeta, un escritor, a salvo de la luz implacable de la publicidad. Sin biografía en los libros, como casi todos los escritores peruanos, Mar-

tín Adán tiene una leyenda, que quienes empiezan a escribir en Lima aprenden muy pronto: se les habla de un joven de buena familia que cambió sus nombres respetables para firmar poemas. Algunos elementos de los años juveniles de la leyenda están en el prólogo que para *La casa de cartón* escribió Luis Alberto Sánchez:

"Rafael de La Fuente Benavides... Un alumno demasiado ejemplar... Martín Adán, con ser distinto a Rafael de La Fuente Benavides, tiene de semejante con él el recato y el gesto modesto. De Proust aprendió quizá cierta delectación parsimoniosa en el escribir y de Joyce un acento delator de sacristía... Sigue siendo un aristócrata, un clerical a medias, un tipo de Joyce, medio Stephen Dedalus, aunque haga arte de vanguardia..."

Los años veinte, Lima, lecturas de Joyce y de Proust, un aristócrata, un artista de vanguardia, todo esto puede tener como resultado una gran soledad. Tanto Sánchez como José Carlos Mariátegui, quien escribió el colofón del libro, insisten en una presentación política y sociológica de Martín Adán, hijo de la alta burguesía civilista, definido por su filiación. La interpretación es justa pero incompleta. Partiendo de las mismas circunstancias el señor de La Fuente Benavides pudo hacer una brillante carrera profesional, bancaria, ministerial, pero su sensibilidad le impidió aceptar el destino que su nacimiento le señalaba; de otra parte su civilismo no lo dejó pasar a la solidaridad en la acción, como Sánchez o Mariátegui, precisamente. Ni en su clase ni fuera de ella, Martín Adán quedó solo y por lo tanto indefenso frente a la sociedad; un revolucionario o un burgués pueden sentir admiración por su obra pero, en última instancia, deben rechazarla porque es diferente a ellos. La soledad de Martín Adán ya está expresada en su libro de adolescente. La contradicción entre la sensibilidad y la posición social, entre el artista y el hijo de buena familia, determinan al narrador de *La casa de cartón*. Es un joven nostálgico, tiene una sensibilidad sudamericana y algo perversa por lo viejo, lo condenado a desaparecer. Barranco, la Bajada de los Baños, los ficus abrumados, toda la tristeza de un balneario que abandonó la moda, corresponden a una parte de su espíritu. Pero la otra parte es del vanguardista que quiere encontrar poesía en las máquinas, ser de su tiempo. Un civilista puro se hubiera sentido a gusto en Barranco, a lo más habría escrito algunas páginas suspirantes; un puro vanguardista hubiera tomado el tranvía para el centro o, mejor aun, se hubiera embarcado para Europa. Martín Adán se aburre en Barranco, objeto de su amor y su ironía, pero se queda en él, deseando viajar.

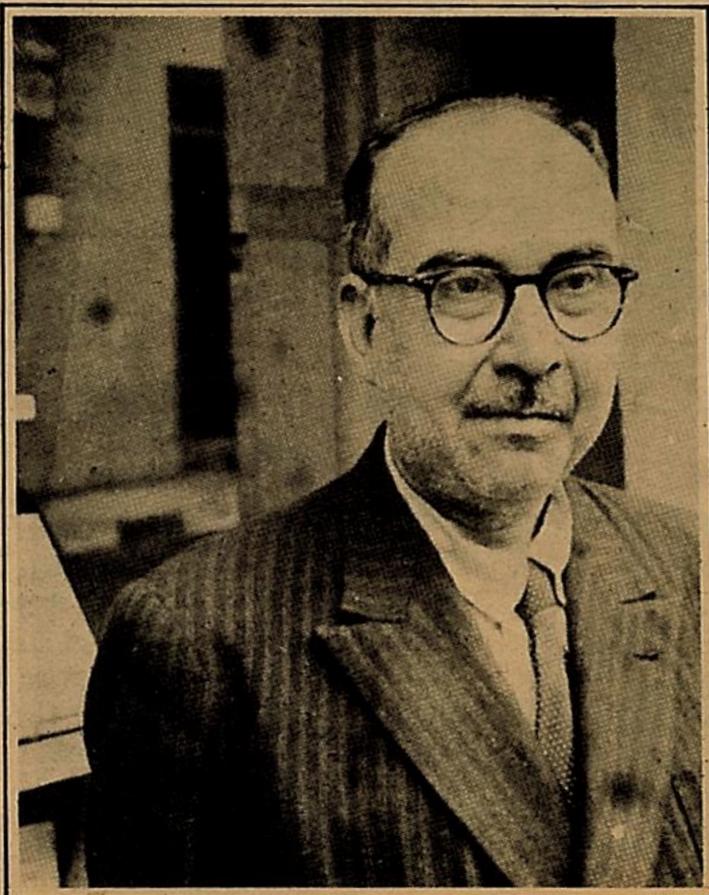
Al retratarse Martín Adán ha fijado a nuestro artista adolescente, personaje marginal de la sociedad peruana, que depende de ella pero también la sufre y le es adversa. Su tono irrespe-

tuoso ante las solteroncitas que se van poniendo amarillas de virtud, las beatas perdidas en sus trapos negros, las señoras y los curas gordos, los señores pierolistas es, más fino y castigado, el tono feroz de muchos, aunque los personajes limeños hayan cambiado. En el joven artista, que se sabe con una vocación anacrónica (puesto que, en su forma actual, la sociedad peruana parece no necesitar ni desear artistas) el rechazo del conformismo se da con plena intensidad. Un adulto puede destruir su sensibilidad en la rutina, disimularla ante los demás y ante sí mismo, pero los jóvenes no pueden evitar ciertos descubrimientos, como le ocurre a Ramón, el amigo del narrador:

"Empezaba a vivir... El servicio militar obligatorio... Una guerra posible... Los hijos, inevitables... La vejez... El trabajo de todos los días... Yo le soplé delicadamente consuelos pero no pude consolarlo; él jorobó las espaldas y arrojó la frente; sus codos se afirmaron en sus rodillas; él era un fracasado. ¡A los dieciséis años!"

Fijado por la literatura, he aquí el momento en que nace la conciencia en un muchacho de la burguesía limeña; conciencia de una vida ante sí, posiblemente fácil y cómoda, pero ya hecha por los demás, vivida por los demás. El no la quiere, advierte lo inútil de ese destino pero se siente impotente para rechazarlo y construirse otro. No faltará quien encuentre el párrafo citado sentimental, ridículo, "literario", pero hay en Lima —y en todas partes— muchos que se han repetido iguales o parecidas palabras. La mayoría las ha olvidado, ha llegado a encogerse de hombros y a encontrar infantil una preocupación semejante; otros no han podido olvidarlas completamente y el recuerdo puede envenenarles su conformismo. Por último, hay quienes se han negado a aceptar un destino impuesto y han afirmado su libertad eligiendo otro; no siempre el éxito corona esta rebeldía. El conflicto se ha presentado en casi todos los escritores peruanos; muchos de ellos se exilaron por voluntad propia y otros han sido siempre exilados, aun sin salir del Perú. Pero el problema no se reduce ciertamente a los intelectuales y artistas, y hay adolescentes que, después de decir palabras semejantes a las de Ramón, se destruyen. No basta decir que eran desequilibrados. *La casa de cartón* no es sólo un juego de literatura pura.

Ramón, amigo del narrador, no hace sino presentar el conflicto aunque él se cree lúcido, ilusión producida por su propio lenguaje. En todo caso se reconoce distinto a los demás, a esos señores que toman el sol, a esas viejas que van a la iglesia. Ramón se siente, digámoslo de una vez, superior. Sabe que el camino que empieza con el servicio militar (por otra parte puramente simbólico, pues todos los jóve-



nes burgueses lo evitan), con el "buen matrimonio", acaba a los sesenta años con hijos, gran satisfacción en sí mismo y desprecio por todo lo que no sea el pequeño mundo de la renta. Aunque tenga que decirse que él no es un hombre como los demás, Ramón no quiere esto para sí:

"No estoy convencido de mi humanidad; no quiero ser como los otros. No quiero ser feliz con permiso de la policía."

Sin embargo Ramón no se atreverá a ser feliz sin ese permiso o contra la policía. La sociedad, al nutrirlo de su escepticismo, al dejarlo solo dentro de su clase, lo priva de toda fe, de toda ambición real que pueda llevarlo a establecer una forma independiente de vida. Ramón no puede ser, al menos a su edad, un imbécil, un santo, un revolucionario, un libertino, un héroe; es incapaz de dar un primer paso hacia esas formas, que él imagina como estados y no como la consecuencia de una serie de actos. Quiere solamente:

"Ser feliz de una manera pequeña. Con dulzura, con esperanza, con insatisfacción, con limitación, con tiempo, con perfección."

Insatisfacción parece la palabra clave. Ramón cree que toda satisfacción conduce a la muerte del espíritu. Rechaza la actividad que se le propone (servicio militar-trabajo-matrimonio) y reivindica la inacción el puro deseo. Por eso su amigo, el narrador, igual a él, piensa decirle a la muchacha que quiere (pero no mucho, el amor también es una forma de fe, unos actos):

"Si ahora te raptara yo, tú me arrancarías mechones de cabellos y clamarías a las cosas indiferentes. Tú no lo harás. Yo no te raptaré por nada en el mundo. Te necesito a ti para ir a tu lado deseando raptarte. ¡Ay del que realiza su deseo!"

Con la voluntad inmóvil, los personajes de Martín Adán aspiran a ser una pura conciencia; son testigos del mundo pero se niegan a actuar sobre él para aprovecharlo o transformarlo. La creación poética es la única forma de acción que se permiten porque para ellos es gratuita, todavía no los obliga a sacrificar nada, no los compromete. Por eso los amigos inventan personajes, acontecimientos. Por eso en el autor esa obsesión por las imágenes que designan el olor, constante en todo el libro; el olor es quizá el más pasivo de los sentidos puesto en el idioma, casi no hay vocabulario para designar sus sensaciones; cada vez que se define una sensación olfativa es preciso crearla mediante una metáfora. Por eso, también vuelve en *La casa de cartón*, una y otra vez, el exotismo, el ansia de escapar a un medio que condena a la inacción y a la impotencia, hasta tal punto que se puede soñar con el viaje pero nunca realizarlo. Martín Adán imagina a un personaje que llega a París, vive

tan vanamente como en Lima y un día se encuentra de regreso. El simple cambio de escenario no resuelve ciertamente el problema, que no está tanto en el medio cuanto en las relaciones del insatisfecho con el medio. Sin embargo es una lástima que el joven autor no hiciera el viaje y se contentara simplemente con imaginarlo. La distancia puede objetivar y transformar las relaciones; lejos de Lima quizá si hubiera visto claramente el lugar que quería o podía ocupar en ella. En verdad es engañoso e inútil ese

"criollo y prematuro deseo de que Europa nos haga hombres, hombres de mujeres, hombres terribles y portugueses, hombres a lo Adolphe Menjou, con bigotito postizo y ayuda de cámara, con una sonrisa internacional y una docena de ademanes londinenses, con un peligro determinado y mil vicios inadvertables, con dos Rolls Royce y

una enfermedad alemana al hígado. Nada más."

Pero aquí la ironía cierra las puertas. La posibilidad queda descartada porque Martín Adán se encarga de ridiculizarla. Plantearse la invitación al viaje en estos términos es falsificarla, es aceptar la cobardía o la pereza de no viajar, sabiendo que si el cambio no obliga a la libertad por lo menos puede enfrentarnos a ella, sin escapatorias.

Ahora bien, la ideología de la inacción no llega a ser una fe, no absorbe a su sujeto. El narrador no actúa pero reemplaza, o intenta reemplazar, la acción por un continuo volverse sobre sí mismo, más próximo al narcisismo que al análisis. A veces llega a confundir la máscara con el rostro y se pregunta si su propia personalidad no es una invención suya, como ese personaje de quien no se sabe si existe o si fue creado en una conversación. También el narrador po-

dría ser solamente una serie de palabras:

"Mi vida es una boca que habla, que come, que sonríe."

En *La casa de cartón* sobre todo habla; el libro no es sino un largo discurso. Esta duda —¿seré yo solamente mis palabras? ¿me estaré inventando?— es contraria al texto citado anteriormente en el que Ramón se afirmaba distinto a los demás hombres. Si la vida del narrador es solamente su boca hablando, comiendo, sonriendo, todo puede ser un juego y él un hombre como los otros, un joven burgués que juega a ser poeta pero que volverá un día a la razón. También Ramón ha dicho:

"Yo no soy un gran hombre —yo soy un hombre cualquiera que ensaya las grandes felicidades."

Pero llega un momento en que estos ensayos fatigan. Además el narrador no se entrega por completo a ellos. Una página

está dedicada a probar la identidad entre una inglesa y un jacarandá. Concluye:

"Tú eres una cosa larga, nervuda, roja, movilísima, que lleva una Kodak al costado y hace preguntas de sabiduría, de inutilidad, de insensatez... Un jacarandá es un árbol solemne, anticuado, confidencial, expresivo, huachaflo, recordador, tío. Tú casi una mujer; un jacarandá casi un hombre. Tú, humana a pesar de todo; él, árbol si nos dejamos de poesías."

Entre la poesía y la realidad el narrador no sabrá elegir. Cree que puede "dejarse de poesías" pero no se decide a aceptar lo que para él es la realidad, es decir la vida burguesa. A veces quisiera liberarse de su conciencia:

"¡Ah Catita, no leas libros tristes y los alegres tampoco los leas! No hay más alegría que la de ser un hoyito lleno de agua del mar en una playa, un hoyito que deshace el pleamar, un hoyito de agua del mar en que flota un barquito de papel."

Esta es la gran tentación: renunciar; aquí el círculo casi se cierra. La misma virtud transformadora del lenguaje, que en otro lugar hizo ridícula la posibilidad del viaje, dignifica aquí la pérdida de la conciencia. Dejarse vivir, ser un hoyito lleno de agua, no leer libros, parece indicar el desorden pasivo de una existencia de meras sensaciones, pero también es una manera elegante de decir que hay que ser como los demás, olvidar todas las preocupaciones, conseguir un trabajo.

El narrador no tomará una decisión. El final del libro lo deja frente a ella. La última frase:

"Ya se acabó el bochorno, el estamos quietos, el fastidio encerrado, la sombra inevitable de esta misa de cuatro horas."

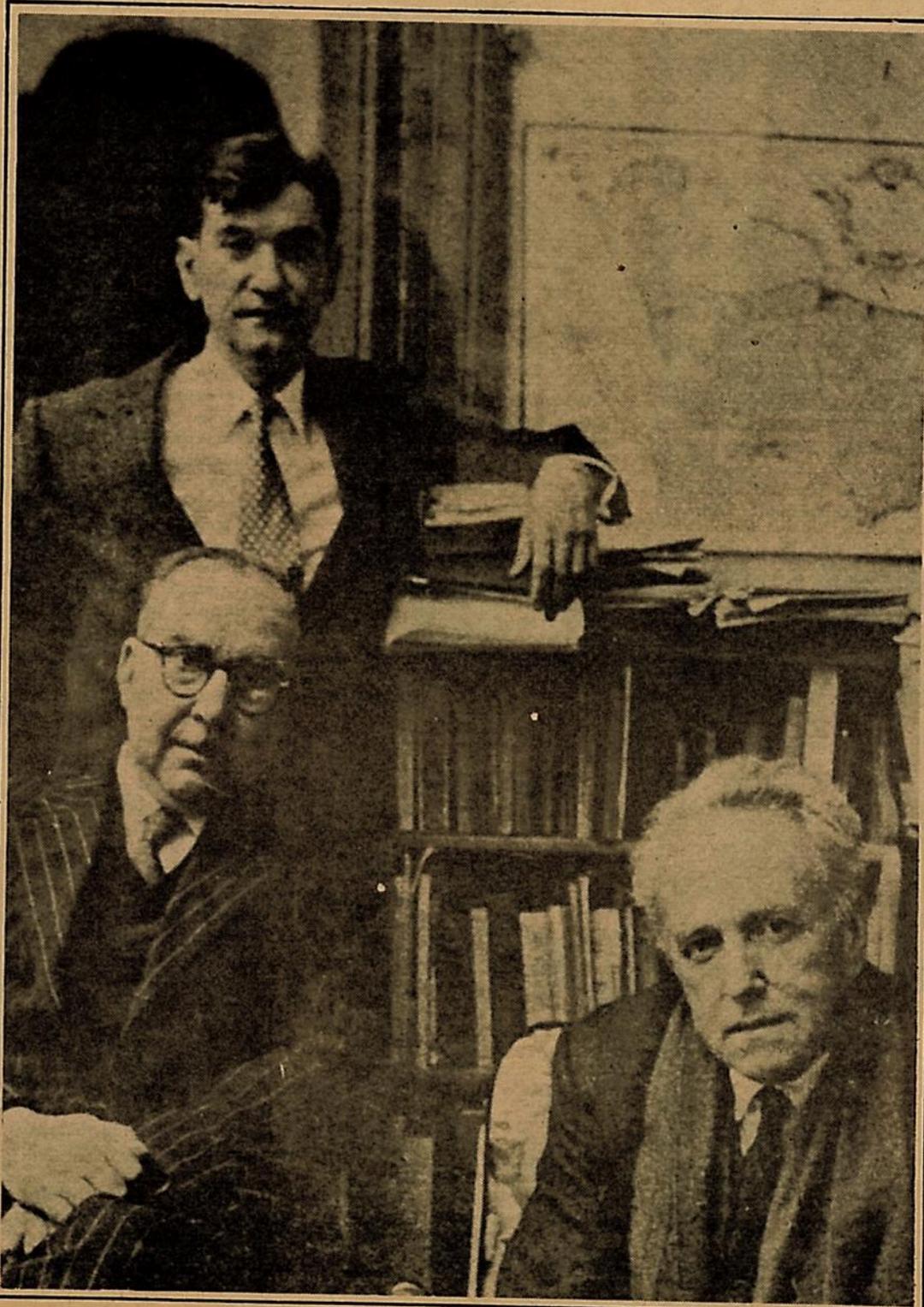
señala el fin de la adolescencia. Antes Ramón ha muerto, y para el narrador queda lo más difícil, que es hacerse un hombre. La obra admirable de Martín Adán, que ha vivido siempre solo, en peligro, leal a su poesía, es el resultado de su elección.

En otro tiempo el joven quedó en la última página de *La casa de cartón* dudando todavía pero, a diferencia de los otros personajes, todavía vivo, vivo gracias a la contradicción, al sufrimiento, al sueño:

"Ahora te pones sentimental. Es condura ponerse lírico si la vida se pone fea. Pero todavía es la tarde —una tarde matutina, ingenua, de manos frías, con trenzas de poniente, serena y continente como una esposa, pero de una esposa que tuviera los ojos de novia todavía, pero... Cuenta, Luchó, cuentos de Quevedo, cópulas brutas, maridos súbitos, monjas sorprendidas, inglesas castas... Dí lo que se te ocurra, juguemos al psicoanálisis, persigamos viejas, hagamos chistes... Todo menos morir."

Este artículo apareció por primera vez en la revista "Proceso", No. 0.

Martín Adán junto a Juan Mejía Baca y Raúl Porras.



Poesía/Martín Adán

SELECCIÓN DE "LA MANO DESASIDA" (1961)

Si no era nada sino en mí mi sima,
Si no era nada sino mi peligro,
Si no era nada allá sino mi paso,
¡Que vengan todos con su hedor y síglo!
¡Que venga el extranjero que me extraña!
¡Que venga el mal hallado!
¡Que baje el buey subido desde arriba
El de bello verde desde humano vicio!
Y que ronca y remira porque nace
De vientre ajeno, que jamás es mío.
¡Aquí estoy muriéndome!
¡Así es toda vida!
¡De buey que rumia y que remira
Y de yo que agoniza y agonizo!

¡Ay, Machu Picchu, mi cuna
Tal alto suspendida!
Dicen lo que dicen arqueólogos y poetas
Pero tú eres para mí tan semejante a Lima
Porque sois Yo Mismo,
El alma que es el ser, dividida,
La soledad poblada de vecinos,
La soledad poblada de turistas.
La simple paloma y la simple alameda,
Y el simple ser y estar, ¡ay! y la simple gringa,
Todo es el mundo porque todo es el espíritu,
Y dice Spinoza, judío que sabía, que todo es
Dios.
Y si no es, y todo es mentira.

Todo es la verdad si no es la historia.
Todo es la vida si es la vida,
Y así es mi verdad, mi vida.
Tú eres sólo la forma sobre el abismo,
Y así será siempre mi sabiduría
La de la Academia,
La de la Antología,
La del que vive porque está muriendo y escribiendo
Para su propia policía,
Y se entretiene
En su agonía,
Estimando y describiendo,
Riéndose porque ya no acierta a llorar,
La maravilla.

Y si Dios me hizo, no me hizo para eso,
Para el cholo de la barriga,
El de la sotana sucia
Y el de latín de sacristán
Y el de que hay una mentira
Y las setenta sobrinitas.
Yo quiero ser alguno, el que yo fuere
Y el señor Diputado y mi sobrina
Según Dios, pero no según mentira
Yo quiero ser como quien fue Rosa
O Martín o Solano al violín... como fue Lima
La buena Lima que se fue sin rencores
Pero también sin mentiras.

No, yo no me olvidaré. Cuando me muera,
Ya me estaré en mí mismo. Si te dije
Que volveré a este mundo
A estar como hoy invital y triste
No lo creas, La Paschero,
Sonrisa de la arquitectura que yo quise,
Buena palabra que no me aconteció,
La perfección que no hice.
Te vi cincuenta minutos
en un café de comunistas.
Yo odio lo nuevo porque está tan viejo,
Nada era nuevo sino tu sonrisa.
¿Tú sabes qué es la vida,
El único ser del durar?
¿Tú sabes qué es humano? Es el durarse,
¿Es el ser menos o ser más!

Al dudar de ser
Pregunta a los filósofos,
No te pongas a llorar,
La verdad es el misterio
Y la ola del mar.

La plebe y el ámbito es universal,
Con el pie negro y la enorme sonrisa infiel
Del que mata y golpea al marica,
La vi en todas partes y se está dondequiera
Agolpándose a la fotografía.
¿Dónde tu pura desnudez, tu soledad absoluta,
Tu hedionda parición, la Piedra Misma,
La que se hace y va concibe
Y desconcierta y unifica?
¿Dónde mi perro,
Que yo traje, volando, desde Lima?
¿Dónde mi alma
Que olvidé en no sé que sucia oficina?
¿Dónde es la verdad, La Piedra?
¿Dónde es piedra, La Poesía?

No es como tú ni como yo.
La Poesía es como el Aire.
Pinta los colores.
Planta los árboles.
Y va después, callada, estúpida,
Por entre las verduras y las ciudades.
Mi humano es como tu piedra.
No es como la Poesía, que lo pare,
Es el mal hijo de la amorosa Poesía.
Desesperamos, pero tan lejos de la Madre...
Cuando tu mirado cielo
Te sea como tú mismo...
Cuando tu mano ya no yerre,
Machu Picchu, en tu sitio,
Natural y abismal... cuando muramos,
Arquitectura y granito
Entonces, sí, entonces,
Entonces, Alarido!...
Pero por alguna piedra
Sube, tan torpe, el Corderito.
¿Qué dios consentirá temura?
¿Qué dios intruso entre el cuerpo mío?
¿Quién me está viviendo y habitando,
Que no soy y que soy, porque es mi sino!...
¡Ay, Machu Picchu, húndete!
¡Húndete en lo más largo de tu río!
¡Húndete donde el humano
Ya no puede ser sino divino!

O como el Otro que ama al hijo,
Porque es su mismo miasma,
Y su mismo amor,
Y su misma mirada...
Sólo tú, Piedra, miembro real,
Sólo engendraste tu distancia.
Estás tan lejos en la nube
Como en la comarca.
Todos te miden
Pero ninguno te alcanza.
La virtud verdadera, la divina:
La incapacidad de la piedad
Así está sorbiéndose el cielo,
Del ala y del anhelar,
Ese inmenso y real acto y objeto,
Esa intensa e indudable e imposible plasticidad.
¿Qué será lo verdadero?
¿Aquello será?



LA "ORIGINAL DIXIELAND JAZZ BAND"

Poco se escuchan los discos de la pionera "Original Dixieland Jazz Band" (1), menos aun se escribe sobre ella y los elogios que recibe son rarísimos, por no decir nulos. Sin embargo fue la primera orquesta, ¡y blanca!, si no es leyenda la creencia de Iain Lanç en un misterioso disco de Buddy Bolden y otro tanto la de J. L. Collier en uno de Freddie Keppard, que grabó jazz en el mundo. El personal del injustamente vapuleado conjunto lo formaban Nick La Rocca (corneta y dirección); Eddie "Daddy" Edwards (trombón); Larry Shields, y en alguna ocasión Alcide "Yellow" Núñez (clarinete); Henry Ragas, muerto tempranamente (piano) y Tony Sbarbaro (apellido que cambió por el más fácil de Sparço) (batería). El único libro que sabemos se haya escrito sobre el casi olvidado conjunto pertenece a H.O. Brunn: "The Story of the Original Dixieland Jazz Band" (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1960). Collier, que suele ser tan objetivo y leal, escribe "ad majorem gloria" lo siguiente: "Los discos de la ODJB y sus iniciadores fueron comprados tanto por los negros como por los blancos".

El 24 de enero de 1917, y no el 26 de febrero del mismo año, como hasta hace algo menos de dos décadas tradicionalmente se creyó, grabaron el primer disco de jazz en el mundo: At the Darktown Strutters Ball. Para la gran mayoría la pieza Livery Stable Blues continúa siendo la primera. Es hora de salir de tal error, en el cual yo mismo he incurrido, y aceptar las pruebas tangibles de los solitarios y a veces mal comprendidos investigadores de los inicios heroicos del jazz. Doy la clarinada de alerta.

¿No creen mis pacientes lectores que ese solo hecho —el haber grabado el primer disco de jazz en el mundo— no basta para asegurarle a la ODJB un lugar meritorio e indeleble en la apasionante historia de la música sincopada? Además sus discos —los de la ODJB— no han sido imparcialmente estudiados. El prejuicio amenaza hundir en el océano del olvido a estos queridos muchachos románticos y visionarios. Seamos justicieros con ellos. Ya todos duermen. Y la semilla que aventaron ha florecido en todo el universo. (Francisco Bendezú).

(1) Al comienzo se llamó "Original Dixieland Jazz Band".

Cartelera

Hoy domingo se proyectarán las siguientes películas: *El azúcar* de Jacques Rouffio (Museo de Arte) a las 6:15 y 8:15 p.m.; *Conan, el bárbaro* de John Milius en el Auditorio de la Cooperativa Santa Elisa (Caylloma 824) a las 3:30, 6:00 y 8:30 p.m.; *Cómo librarse de una esposa molesta* de George Pires en el Auditorio Antonio Raimondi (Alejandro Tirado 274); *Violeta y Francisco* de Jacques Rouffio en el YMCA (Bolívar 635)

El martes 25, la revista Cine Club presentará con carácter de estreno absoluto para el Perú, *Los ojos vendados* de Carlos Saura en el Auditorio de la Cooperativa Santa Elisa (Caylloma 824) a las 3.30, 6.00 y 8.30 p.m.

En el Auditorio del Museo de Arte, se proyectará *Amor perdido* de Miguel Morayta, el jueves 27, *El sorpasso* de Dino Risi, el viernes 28 y *Dossier 51* de Michel Deville, el sábado 29. Funciones a las 6.15 y 8.15 p.m. El Círculo de Periodistas de Panamericana Televisión ha programado un ciclo de cine italiano en el Auditorio Antonio Raimondi (Alejandro Tirado 274, altura c. 10 Av. Arequipa). El lunes 24 se proyectará *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci; el martes 25, *El delito Matteotti* de Florestano Vancini y el miércoles 26, *Nos habíamos amado tanto* de Ettore Scola, a las 6.30 y 9.00 p.m.

Con la colaboración de la Cinemateca Universitaria del Perú, el Cine Club "Melies" presenta el sábado, *A propósito de Niza* de Jean Vigo, a las 7.30 p.m.

Cine Arte "Santa Elisa" ha programado un ciclo sobre la obra cinematográfica de Serguéi M. Eisenstein con *El acorazado Potiomkin* (jueves 27), *Alejandro Nevski* (viernes 28), *Iván el terrible I y II* (las dos partes, el sábado 29) en el Auditorio de la Cooperativa en tres funciones: 3.30, 6.00 y 8.30 p.m.

TEATRO PARA NIÑOS

En el Auditorio del Museo de Arte se presenta *Paula y las flores*, comedia musical por el grupo de teatro Yan-ken-po, los sábados y domingos a las 4.30 p.m. . . . En el Módulo 3 del Museo de Arte, los sábados y domingos a las 5.00 y 7.00 p.m., el grupo de teatro "Abeja" presenta *El sargento Canuto* . . . El Taller de Creatividad para Niños del Teatro de la Universidad Católica presenta la comedia musical *Pinocho* los sábados y domingos en función de matinal (11.00 a.m.) en el Teatro "La Cabaña"

MUSICA

Continuando con los conciertos dominicales, la Cooperativa Santa Elisa presenta hoy domingo a la Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección de Leopoldo La Rosa, a las 11.00 a.m. el programa incluye "El Moldau" de Smetana y la *Sinfonía No. 5* de Beethoven.

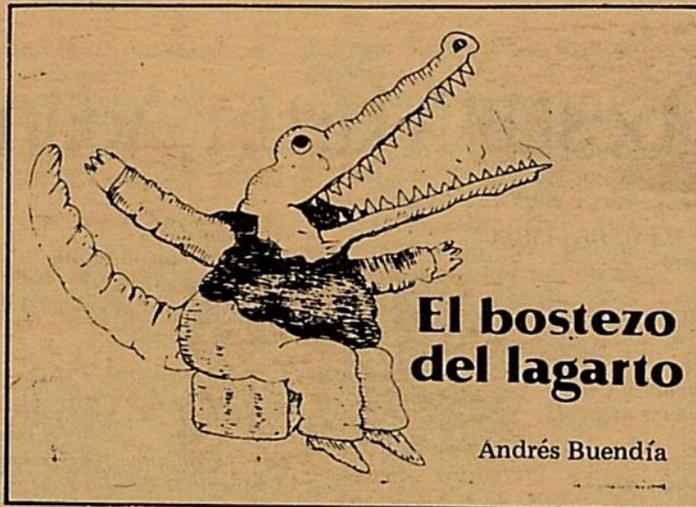
CHIRINOS Y EL TURRON

El martes 11 de Octubre se sesionaba la Cámara de Diputados, con un buen número de padres de la patria roncando acompasadamente, cuando de pronto todo el mundo debió despertar: tambaleante, con expresión aun más estólida que la habitual y balbuceando toda clase de incongruencias, el indescriptible Enrique Chirinos Soto exigía, desde sus brumas etéricas, ser escuchado por sus colegas representantes. Miembro del Opus Dei y amigo de las botellas, Chirinos es considerado "muy espiritoso"; tal vez, pretendió homenajear al Mes Morado presentándose con un espectacular "turrón" (aunque no de Doña Pepa, por cierto). La cosa es que la sesión debió postergarse (aunque después el presidente de la Cámara ha dicho que no a causa del diputado arequipeño) y que Chirinos renovó su vigencia periodística luego de la bofetada que Sofocleto le propinara hace poco en la puerta de la Embajada chilena. Lo más gracioso del asunto— si cabe realizar esta clase de jerarquías en sucesos, como éste, cargados de episodios hilarantes— es que los cronistas parlamentarios de la derecha han suscrito un documento diciendo que "Chirinos estuvo tan agudo y ponderado como siempre" (¿cómo siempre?); si algo les quedaba de credibilidad, debe haber desaparecido luego de este gesto heroico de servilismo. Por otra parte, no deja de extrañar que una mayoría acciopopulista que considera insultantes las expresiones "jugosa indemnización" o "asesino"— aplicada al general Noel, claro está— se muestre tan complaciente con un representante que acude embriagado a su trabajo. Si un obrero hace lo mismo, se le despiden inmediatamente; a Chirinos Soto, ni siquiera le llaman la atención ¿La ley del embudo?



PEREZ CELIS EN CAMINO BRENT

El Miércoles 19 inauguró una individual en Camino Brent el plástico argentino Pérez Celis, quien ha vivido largamente en París y acaba de recorrer con sus cuadros varias ciudades norteamericanas. Pérez Celis no es un desconocido para nuestro medio, ya que vivió aquí hace veinte años; según él, el arte de Paracas y la majestuosidad de Macchupicchu han influido su pintura. Si quiere comprobarlo, tiene que ir a Burgos 170, en San Isidro, a cualquier hora entre las 4 y las 8 p.m. de lunes a sábado. La exposición, de cuadros al óleo, estará abierta hasta el 30 de Octubre.



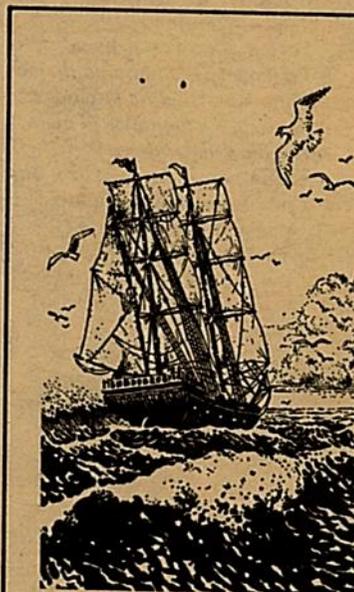
Andrés Buendía

ESCRITORES Y SUS OBRAS

Mañana Lunes, continuando el ciclo "El escritor y su obra", se presenta el poeta-sociólogo Abelardo Sánchez León, quien se espera será escuchado por un auditorio formado por amantes de la buena poesía y sociólogos de DESCO. Dos días más tarde, el narrador y profesor Luis Fernando Vidal hablará sobre su vida y prosa. Las charlas las organiza la Universidad de Lima y las inscripciones e informes se dan en el Departamento de Extensión Universitaria de dicha institución, en Jr. Nazca 548 (Jesús María).

NARRADORES EN TRUJILLO

Aunque no estén todos los que son, de todas maneras ha resultado un suceso importante el III Encuentro de Narradores que hoy termina en Trujillo. El día 19 arrancó el evento, que ha debido pasar marathónicamente por un nutrido temario que incluía desde la presencia del escritor en la historia peruana hasta su relación con las libertades democráticas, sin olvidar— por supuesto— el problema de los estilos y las influencias. El Primer Encuentro de Narradores se realizó allá por 1965, bajo la batuta de Antonio Cornejo Polar; el Segundo Encuentro se efectuó en 1972, en Cajamarca. ¿Cuándo se hará el Cuarto Encuentro? Sabe Dios...



ELECCIONES MUNICIPALES

Ya ducho en el difícil y novedoso arte de interpretar las estadísticas electorales, Fernando Tuesta acaba de publicar *Elecciones municipales: cifras y escenario político* (DESCO, 1983). Con abundancia de datos y cuadros, Tuesta recorre los resultados de las elecciones municipales de 1980, buscando ilustrar las tendencias políticas de ese momento y el comportamiento de los electores según su clase social y ocupación (cosa difícil, pero que logra hacer de modo convincente).

DOS AL HILO

El Miércoles 26 se cierra el ciclo de conferencias sobre "Narrativa española Contemporánea" con una charla del novelista, antiguo profesor y diplomático C.E. Zavaleta. El tema de la conferencia es "La novela después de Franco y un escritor sin género: Francisco Umbral". Al día siguiente, el crítico y profesor sanmarquino Alfonso Castrillón hablará sobre "Rafael y la conversión al 500", cerrando también un ciclo, el dedicado a Rafael Sanzio. La charla de Zavaleta se realizará en el auditorio del Banco Continental y la de Castrillón en la sala del Instituto Italiano de Cultura (Av. Arequipa 1075, Lima).

EL MAR Y EL DESTINO

Pero nunca le había sido dado vislumbrar la inmensa fuerza y la inmoderada furia, la furia que pasa, agotada pero nunca apaciguada; la furia y la ira del mar apasionado. Sabía que existía, como sabemos que el crimen y las abominaciones existen; había oído hablar de ellas como el pacífico habitante de una ciudad oye hablar de batallas, hambre e inundaciones, y sin embargo no sabe nada de lo que estas cosas significan, aunque, efectivamente, haya intervenido en alguna reyerta callejera, se haya quedado sin comer alguna vez, o se haya empapado hasta los huesos bajo la lluvia. El capitán Mac-Whirr había navegado sobre la superficie de los mares, como algunos hombres pasan superficialmente por los años de su existencia, hasta hundirse suavemente en una plácida tumba, ignorantes de la vida hasta el final; sin haberse nunca vistos obligados a fijarse en toda la perfidia, la violencia, y el terror que puede albergar. En tierra y mar hay hombres así, afortunados o despreciados por el destino o por el mar.
De Tifón de Joseph Conrad. Editorial Fontamara, 1979.

DOS EN UNO POETICO

Modestas y mimeografiadas, han aparecido las revistas "Piedra Madre" y "Andanzas de caballería"; están ya por el segundo número y las editan entusiastas y muy jóvenes alumnos de la Católica. Lo más original de las publicaciones en cuestión es que vienen en un solo volumen (muy delgado, por otra parte). Escriben Hernando Guerra-García, Alejandro Latinez y Boris Echegaray en "Andanzas de caballería"; en "Piedra madre" publican Sandro Macassi, Daniel Laks, Miguel Payet y Elena Frabotti. Lo más rescatable son los poemas de Frabotti, pero en general el nivel es todavía incipiente: hay una notoria tendencia al facilismo y/o al melodrama en la mayoría de los muy noveles poetas. Pero, en fin, el oficio se logra escribiendo (y revisando lo que se escribe, claro).

SZYSZLO EN LA NUEVA NUEVE

La Galería 9 ha decidido entrenar su nuevo local con una exposición del conocido pintor Fernando de Szyszlo. Siempre miraflorentina, la Galería está ahora en Malecón de la Reserva 713, frente al Parque Salazar, para dar más señas. La inauguración— del local y de la muestra— fue el pasado día 17.



Rosalba Oxandabarat

Una biografía más de un personaje famoso, en este caso, proveniente de la alta costura. Coco Chanel, la inventora de la moda práctica, que impuso su sello personal a la alta costura de todo el mundo. La base es, al parecer, una novela, que no conocemos pero que a juzgar por el material de la película no puede ser demasiado promisorio.

George Maczender firma este bodeque estructurado desganaadamente en torno al ascenso de la huérfana criada en el hospicio hasta la cima de la popularidad y la riqueza, poniendo todo el acento en la actividad sentimental de la famosa modista y casi olvidando el asunto costurero. Tal parece que Chanel, tocada por un hada no se sabe cuándo ni cómo, inventó un día un sombrero que le abrió las puertas de los créditos. Lo demás es una sucesión de cuadros sentimentales e históricos, casi inexplicables, ilustrando el profundo amor de Chanel (Marie France Pisier) por el millonario inglés que es el buen mozo y totalmente inexpresivo Timothy Button, que, naturalmente tiene la buena idea de morir en un accidente automovilístico, también bastan-



Chanel, un lamentable filme de George Maczender.

te inexplicable, después de una reconciliación precedida por la pelea que sirve para mostrar la disolución de las costumbres

de la famosa modista. De lo peor y más aburrido que puede encontrarse en algún archivo apolillado. (Sólo aquí pueden

proyectarla en un cine de primera).

Pocas veces se ha visto una película más carente de estructura, de una claridad mínima aun para ilustrar una tontería digerible. Chanel intenta recorrer ciertos caminos de una audacia que ya no asusta a nadie, y las tintas se cargan porque sí: la pobre llora desgarradoramente en su primera noche de amor (???) y uno de verdad no entiende. El bienamadaola deja de golpe, y uno tampoco entiende. La guerra se cruza por ahí, y como no llega a los talleres de la "haute couture" ni a los restaurantes que tan prodigamente aparecen en el filme, tampoco se sabe por qué. Todo es innecesario, y en el supuesto caso de que alguien estuviera profundamente interesado en saber algo de Chanel, saldrá del cine como entró.

Si no fuera porque son los mismos actores todo a lo largo de la película, uno diría que se trata de pedazos de cinta unidos caprichosamente por un estudiante del jardín de infantes de la escuela de cine. Fenómeno curioso y deplorable, este subdesarrollo que se cuele en los desarrollados métodos del cine desarrollado.

BLANK-HERZOG: LOS JUEGOS PELIGROSOS

Fitzcarraldo, la película que Werner Herzog filmó en la Amazonía peruana a un costo de 7 millones de dólares y más dolores de cabeza juntos de los que le pueden tocar a un cineasta "normal" durante toda su carrera, ocupó ya durante su largo rodaje la atención y comentarios de la prensa. Indígenas desconfiados, cambio de lugar —que no es lo mismo que trasladarse de Chosica a Chaclacayo—, retiro de dos actores principales— Jason Robarda y el Rolling Stone Mike Hagger, —cuando ya se había filmado una porción importante, clima adverso, desde lluvias hasta el río que no alcanza su cuota normal y provoca encallamientos, hasta el breve conflicto fronterizo con Ecuador—, se sumó a los inconvenientes de Herzog.

Infortunadamente no se proyectó nunca comercialmente Fitzcarraldo como para que nuestro público aprecie el fruto de tantos sinsabores. La única aproximación a esta filmación— epopeya que hemos podido tener, la constituye la película *Burden of Drama*, documental realizado por el norteamericano Les Blank sobre Herzog y su filmación.

Blank, a quien no le gusta que llamen documental a su película, comienza interesándose en la fil-

mación, para derivar luego hacia tratar de comprender, y presentar, el personaje de Herzog, tan empeñoso como el de Fitzcarraldo, a su escala de cineasta del siglo XX. De esta manera, el filme de Blank decepciona un poco a quienes esperaban ver un sabroso diario de filmación, acercarse por medio de él al complejo laboratorio que significa la elaboración de una película, pero gratifica a quienes fascina acercarse a las experiencias insólitas y poco frecuentes.

Y esta filmación de Fitzcarraldo lo fue. Herzog está ahí, con la persistencia de una hormiga, enfrentando situaciones fastidiosas o peligrosas una detrás de la otra, y cualquiera en la sala pensaría que el alemán va a estallar en un ataque de nervios e improperios en cualquier momento. Pero (al menos frente a cámaras), no estalla. Sigue, sigue y sigue, acompañado por su grupo de leales colaboradores, pero a veces aun solo, porque evidentemente nadie tiene las dimensiones de la manía de Herzog. El fotógrafo se fastidia; en verdad, ya no hay más luz, aunque Herzog dice que aún se podría filmar otro poquito. El equipo se aburre cuando sobrevienen periodos de inactividad forzosa: en

verdad, Klaus Kinski es muy divertido cuando habla irónicamente sobre ello.

Herzog se da vuelta frente a la cámara y trata de comunicar por qué hace lo que hace, lo que siente. Pero la selva está ahí, inventando todos los días un nuevo inconveniente para molestar a los que turban su viejo equilibrio, y el paso al tiempo, en el filme de Blank, se da en buena medida por el giro de las reflexiones de Herzog. De la fascinación inicial, a ese casi estallido de amargura de alguien que sí ha podido completar sus propósitos iniciales, pero casi ha agotado sus fuerzas.

Uno no sabe si admirar a Herzog o pensar que sufre de algún tipo de locura. Cuando se le asegura que las posibilidades de arrastrar su famoso barco cuesta arriba son de un 70 por ciento negativas —y negativas, acá, parecía significar además una buena posibilidad de peligro para la gente— contra un treinta de resultado adverso, y él sigue, y sigue sabiendo que esa me le puede aplastar unos cuantos indígenas y gente del equipo, uno piensa que está rematadamente loco, porque al fin, película es película y vida es vida, y como en aquella pregunta

idiota que en *Un hombre y una mujer*, Trintignant le hace a Anouk Aimée (o viceversa, no me acuerdo), "¿Qué vale más, la vida o el arte?" mal que bien, uno siempre opta por la vida.

(Pero parece que para los artistas es distinto. Y no lo digo sólo por Herzog. ¿Cuántos han agotado su vida y sus fuerzas para completar una obsesión artística?)

Es extraño y extraordinario el caso Herzog-Fitzcarraldo, y Blank resulta como un Herzog filmando al Fitzcarraldo que es el cineasta alemán. Claro que por algo Herzog eligió este personaje y lo ilustró a su manera. Con su gigantesca fuerza de voluntad y ese cierto candor en que a veces caen sus reflexiones, Herzog se asemeja a un niño grande y fuerte empeñado a morir en completar un juego absorbente. ¿Acaso no es también el cine un juego, semejante a esos en que los chicos, compenetrados de un personaje y una acción que quieren jugar, dicen "Decía que yo era y decía que tú eras..."? Sólo que los grandes pueden, y son más peligrosos que los niños. Y sus juegos, a veces, atraen la muerte.

ENTREGAR LA CALIDAD

En la terminología ajedrecista ganar la calidad o perder la calidad o sacrificar la calidad, hace clara referencia a la diferencia entre la torre y una pieza menor, caballo o alfil. Sabido es que la torre tiene un hipotético valor de cuatro peones, el caballo de tres peones y el alfil de 3.5 peones, en tablero despejado y sin complicaciones, se entiende, porque un peón en sexta o séptima línea y con posibilidades de coronar tiene un valor distinto. Quien pierda la calidad, es decir, quien se quede con alfil o caballo por una torre, está perdido, salvo que entregue la calidad por una mejor posición, como ocurre en la partida que veremos.

J. Miralles (Francia) I. Utasi (Hungría) Groninga 1983

1) P4CD, P4R 2) A2C, AxP 3) AxP, C3AR 4) P4AD, O—O 5) P3R, P4D 6) C3AR, A2R 7) PxP, CxP 8) A2C, P4AD 9) P3TD, C3AD 10) A2P, A3A 11) D2A, T1R 12) O—O, C5D! (La maniobra del negro, dentro de su simplicidad, es formidable y obliga al blanco a tomar la pieza y ceder la séptima línea) 13) PxP (No hay otra, de jugar 13) D1D, el primer jugador pierde una pieza) 13)...., TxA 14) PxP, C5A 15) C3A, A5C! (Esta jugada es el complemento de la maniobra. A cambio de un ataque el negro cede la calidad) 16) CxT, CxC+17) R1T, AxP 18) PxA, D4D (Amenaza mate) 19) D4R (Si 19) T1CR, DxP+ 20) T2C, C5A 21) T1CR, CxT 22) TxP, T1R) 19)...., DxD 20) PxP, AxP (El resto es cuestión de técnica, como se dice) 21) T2T, A5D 22) T2A, T1AD 23) T1CD, T2A 24) T4C, A4R (No se puede 24)...., AxP 25) P4D y gana el blanco) 25) T2—4A, T2D 26) P4D, CxP! (Correcta combinación final) 27) P4A, C6A (28) R2C (Si 28) PxA T7D con mate inevitable) 28) ... C5T+ 29) R3C, T6D+ 30) RxP, A3A— 31) R4C, P3CR! (Amenaza mate) 32) P5A (Librándose aparentemente) 32) ... P4TR+ y las blancas abandonaron puesto que si juegan 33) R4A se produce un hermoso mate de peón con 33) ... P4CR+ +.

La conducción de Utasi fue magnífica en todas las fases de la partida; reveló su originalidad desde la jugada 2 cuando "se salió del libro" con AxP; después con el sacrificio de torre mostró su garra combinatoria y en el remate final puso toda la precisión de un matemático artista. (Marco Martos).

QUEHACER 25

ELECCIONES

La encuesta que faltaba: los periodistas opinan

QUEHACER



Todo parece indicar que Barrantes puede ganar

Lima vista por un humorista: Carlín

Reportaje a Sonia Goldenberg

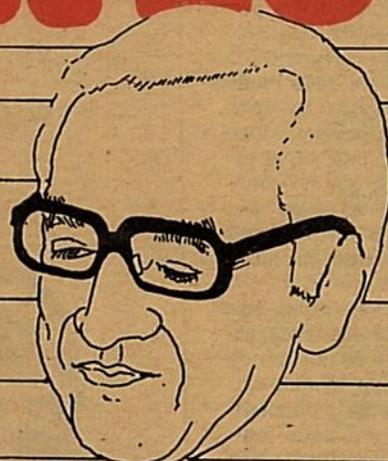
Monseñor Metzinger: violencia y derechos humanos

El escándalo de Pesca Perú y la agonía de las empresas públicas

INTERNACIONAL

Fidel habla con periodistas norteamericanos sobre la guerra y la paz en Centroamérica

Desde Buenos Aires: reportaje en vísperas de elecciones



FANSA
factoria andina s.a

SERVICIO ESPECIALIZADO



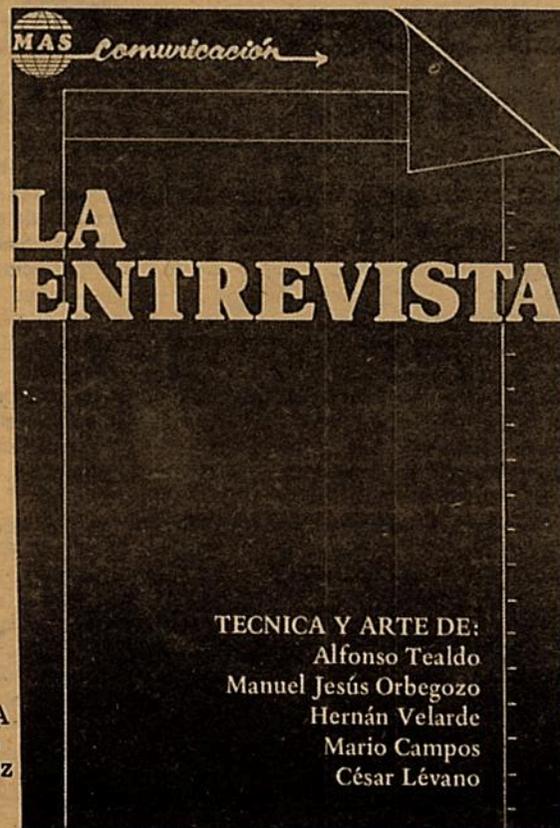
- PLANCHADO Y PINTURA
- *REPARACION DE MOTORES Y TRANSMISIONES
- *MANTENIMIENTO GENERAL
- *ELECTRICIDAD
- *CAMBIO DE ACEITES Y ENGRASE
- *UNDERCOATING



GRATIS
ESTA SEMANA
DIAGNOSTICO GENERAL

AV. ISABEL LA CATOLICA 632-LA VICTORIA TLF. 728028

¡ YA SALIO !



1era. Edición de la serie
EL PERIODISTA
Dirige: Marco Alemán Suarez

TECNICA Y ARTE DE:
Alfonso Tealdo
Manuel Jesús Orbeogo
Hernán Velarde
Mario Campos
César Lévano

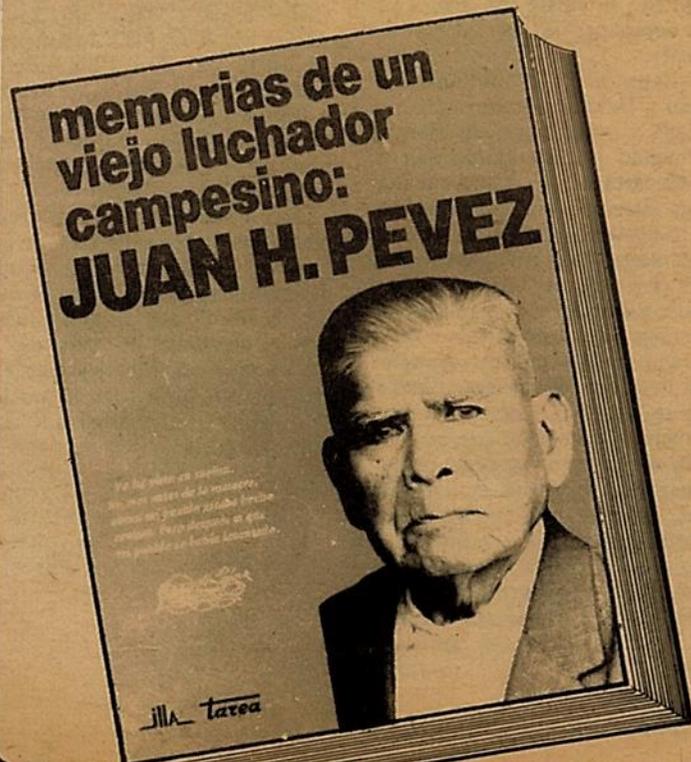
Aprenda como se hace una entrevista, el género más notable del periodismo.
De venta en los Programas de Ciencias de la Comunicación: U. San Marcos - U. Lima - Bausate y Mesa - U. San Martín.
LIBRERIAS - La Familia - Studium - Caballo Rojo Cosmos Siglo XX - Edi. Latinoamericana.
Pedidos Lima y Provincias: Av. Arica 210 Of. 306 Breña.

jila

6 de Agosto 519 Of. 206
Jesús María

tareea

Horacio Urteaga 976
Jesús María



Invalorable aporte para la historia del movimiento campesino en el Perú de los años veinte; narrados intensamente por uno de sus dirigentes legendarios con sencillez, dramatismo y humor. 368 pp. profusamente acompañadas de fotografías y documentos.