

cielo abierto

Vol. I

Nº. 2



EN ESTE NUMERO

ANTONIO CANDIDO Luis Fernando Vidal 3

BORGES Y LA FOBIA CREPUSCULAR Raúl Buena Chávez 11

REFLEXION EN TORNO AL DESARROLLO CULTURAL Jorge Cornejo Pizar 25

JERARQUIA RELIGIOSA ANDINA Juan V. Núñez Del Prado 33

CINE Francisco J. Lombardi 39

POESIA AMOROSA DEL MEDIOEVO JAPONES 45

ARTURO KUBOTTA José Antonio Bravo 52

RESEÑA 61

UNMSM-CEDOC

cielo abierto

Volumen I — Lima, Abril de 1979 — Nº 2

Consejo Editorial

Presidente

Guillermo Flórez Pinedo

José Antonio Bravo, Agustín Figueroa

Pedro Olórtegui, Glicerio Camino

Director

José Antonio Bravo

Diagramador

Alfonso Respaldiza

Fotografía

Alicia Benavides

Archivo Cielo Abierto

Relaciones Públicas

Pedro Olórtegui

Asesor Legal

Glicerio Camino

Los artículos firmados son responsabilidad
del autor.

Cualquier artículo podrá ser reproducido
con autorización del Consejo Editorial.

Dirección

Carabaya 831 - Oficina D

Casilla

2412

Lima, 100

Teléfono

275210 - 324

Las fotografías de las páginas 5, 7, 9, 11, 15, 20, 21, 24,
39, 52, 53, 54, 55, 56 y 57 son de Alicia Benavides.
La fotografía de la página 32 es de Stephen F. Sprage.
Los dibujos son de José Respaldiza.



Fotografía: ALICIA BENAVIDES

UNMSM-CEDOC



Plano Sinographico
de la Ciudad de los Reyes, o Lima
Capital de los Reynos del Peru
Situada en 12º 2. m. 31. de Lat. Austral, y en 27º
6. 27. m. 7. 3. de Long. al Occ. del Merid. de losay
Demostrada en la forma, que tenia antes
que se arruinase con los
ultima terremoto

- 1. Plaza Mayor
- 2. Cathedral
- 3. Casa de la Moneda
- 4. Casa de la Audiencia
- 5. Casa de la Real Chancaria
- 6. Casa de la Real Contaduría
- 7. Casa de la Real Hacienda
- 8. Casa de la Real Capitanía General
- 9. Casa de la Real Audiencia de Charcas
- 10. Casa de la Real Audiencia de Quito
- 11. Casa de la Real Audiencia de Lima
- 12. Casa de la Real Audiencia de Mexico
- 13. Casa de la Real Audiencia de Valladolid
- 14. Casa de la Real Audiencia de Granada
- 15. Casa de la Real Audiencia de Sevilla
- 16. Casa de la Real Audiencia de Burgos
- 17. Casa de la Real Audiencia de Valencia
- 18. Casa de la Real Audiencia de Barcelona
- 19. Casa de la Real Audiencia de Mallorca
- 20. Casa de la Real Audiencia de Cerdeña
- 21. Casa de la Real Audiencia de Sicilia
- 22. Casa de la Real Audiencia de Nápoles
- 23. Casa de la Real Audiencia de Aragón
- 24. Casa de la Real Audiencia de Castilla
- 25. Casa de la Real Audiencia de León
- 26. Casa de la Real Audiencia de Galicia
- 27. Casa de la Real Audiencia de Asturias
- 28. Casa de la Real Audiencia de Cantabria
- 29. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 30. Casa de la Real Audiencia de Guipúzcoa
- 31. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 32. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 33. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 34. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 35. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 36. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 37. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 38. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 39. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 40. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya

- 41. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 42. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 43. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 44. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 45. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 46. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 47. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 48. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 49. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 50. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 51. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 52. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 53. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 54. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 55. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 56. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 57. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 58. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 59. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 60. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 61. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 62. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 63. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 64. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 65. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 66. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 67. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 68. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 69. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya
- 70. Casa de la Real Audiencia de Vizcaya

cielo abierto

Vol.1 N°.2

EN ESTE NUMERO

ANTONIO CANDIDO	Luis Fernando Vidal	3
BORGES Y LA FOBIA CREPUSCULAR	Raúl Bueno Chávez	11
REFLEXION EN TORNO AL DESARROLLO CULTURAL	Jorge Cornejo Polar	25
JERARQUIA RELIGIOSA ANDINA	Juan V. Núñez Del Prado	33
CINE	Francisco J. Lombardi	39
POESIA AMOROSA DEL MEDIOEVO JAPONES		45
ARTURO KUBOTTA	José Antonio Bravo	52
RESEÑA		61

I
CIELO
ABIERTO

Difícil tarea es la de aquellas personas que deciden divulgar la creación intelectual de un país — como es el caso de quienes tenemos a nuestro cargo la edición de la Revista Cielo Abierto —, difícil porque de una u otra forma la selección y encargo de trabajos a publicarse sobrepasan nuestras demandas y posibilidades, limitando así — contradictoriamente — nuestra intención fundamental de revista ecumérica. Por otro lado, existe el problema de fondo, materia o asunto, de los artículos, su dosificación y alcance a nuestros lectores, obligándonos a una selección más rigurosa, de allí, que lo que sale a luz está siempre sujeto a disquisiciones de toda índole: motivación, actualidad — sin ánimo de hacer revista de actualidades —, extensión, altura o peso, todo esto sujeto a un criterio de diseño gráfico cómodo y dócil, de tal forma que la lectura sea un remanso en la difícil tarea de conocer nuestra realidad a través de la palabra.

Este segundo número de CIELO ABIERTO se inicia con un reportaje al notable profesor y crítico brasileño Antonio Cándido, quien nos ofrece en sus respuestas — animadas por su habitual brillo e inteligencia — una visión del estado actual de la crítica y la literatura de su país.

Tenemos luego un estudio de Raúl Bueno Chávez, BORGES Y LA FOBIA CREPUSCULAR, que a partir de un poema juvenil del autor argentino, y mediante una lectura intertextual, esclarece las valoraciones del alba, el día, el ocaso y la noche en la poesía borgiana.

Jorge Cornejo Polar, en REFLEXION EN TORNO AL DESARROLLO CULTURAL, expone consideraciones sobre un concepto fundamental de desarrollo cultural, su marco de referencia, sus características y presupuestos, y sobre su correlación con la democracia cultural.

Juan Núñez del Prado en JERARQUIA RELIGIOSA ANDINA, da a conocer la existencia de toda una rigurosa jerarquía en la religiosidad andina actual, y señala y describe sus diferentes niveles y sus funciones.

En CINE Francisco J. Lombardi formula reflexiones retrospectivas sobre el cine nacional, analiza la situación presente, y hace algunos planteamientos en torno a sus posibilidades y perspectivas.

En la sección de Poesía, y como homenaje al 80º Aniversario de la Inmigración Japonesa al Perú, se brinda al lector una representativa selección de Poesía Amorosa del Medioevo Japonés, en versión española de Cecilia Pallanca y José Antonio Bravo.

BRUMA Y MATERIA EN ARTURO KUBOTTA, de José Antonio Bravo, delinea una trayectoria vital y artística de este importante pintor peruano, "poeta del color, de la textura, de la insinuación a través del informalismo lírico".

Y, además, nuestra sección de RESEÑAS, a cargo de Guillermo Niño de Guzmán.

La Empresa Minera del Centro del Perú, CENTROMIN, quiere, una vez más, patrocinar este empeño de hacer posible poner en contacto, nuevamente a los lectores de CIELO ABIERTO con la creación intelectual de nuestro país. Auspicio generoso que obliga nuestro agradecimiento.

ANTONIO CANDIDO

ENTREVISTA Y TRADUCCION
POR LUIS FERNANDO VIDAL

ANTONIO CANDIDO

Nació en 1918. Realizó sus estudios en la Universidad de São Paulo, en cuya Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas fue asistente de Sociología (1942-1958) y luego Profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada (1960-1978). Se desempeñó como Profesor en la Facultad de Filosofía de Assis (Estado de São Paulo, 1958-1960) y en las Universidades de París (1964-1966) y Yale (1968). Organizó y dirigió el Instituto de Estudios de Lenguaje en la Universidad Estatal de Campinas (Estado de São Paulo, 1976-1978). Libros principales: **Introducción al método crítico de Silvio Romero**, 1945; **Formación de la Literatura Brasileña**, 2 vols., 1959; **Los aparceros de Río Bonito**, 1964; **Tesis y antítesis**, 1964; **Literatura y Sociedad**, 1965; **Escritos varios**, 1970.

3

CIELO
ABIERTO

1. A su entender, ¿cuáles son los problemas de la crítica literaria brasileña actual?



Sin ser demasiado riguroso, distingo dos modalidades: la crítica "ligera", que tiende a la información opinante y al ensayo; y la crítica "de fondo", que tiende a la investigación y al análisis sistemático. El lugar adecuado para la primera es el periódico; el espacio propicio de la segunda es la universidad y las publicaciones especializadas. En el Brasil, esta segunda tendencia se ha desarrollado rápidamente en los últimos veinte años. En lo que respecta al análisis, este desarrollo se ha procesado por medio de un lenguaje técnico poco accesible y una excesiva preocupación por correlacionarse con las novedades teóricas europeas. De otro lado, la crítica de opinión perdió la solidez que tenía antes y se trastocó en un noticiarismo mediatizado e inseguro —ora intimidado por la crítica universitaria, ora en rebelión contra ella—. Tal vez uno de los problemas que más preocupa sea "humanizar" la crítica sistemática y dar más rigor a la crítica de opinión. Eso

serviría, en los dos planos, para aproximarlas al público, sin pérdida de seriedad. Es claro que en los extremos cabría siempre el estudio ultra-especializado, para pocos interesados, y la reseña noticiosa, para el lector apresurado y ocasional.

2. ¿Podría Ud. señalar las principales tendencias de la crítica brasileña y su contribución al desarrollo del género?

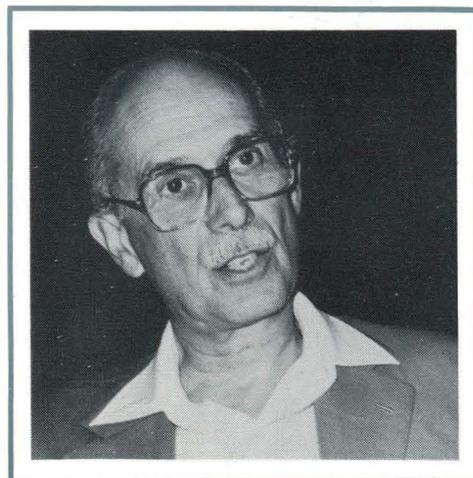
Pienso que la crítica brasileña está pasando por un buen momento. La producción es abundante y de buena calidad promedio, con algunos puntos altos, debido en gran parte a las exigencias de la carrera universitaria en los diversos centros culturales del país: Recife, Bahía, Belo Horizonte, Río de Janeiro, Sao Paulo, Curitiba, Porto Alegre, etc. Gracias a esto la literatura brasileña está siendo revisada y escudriñada, de manera que no tardará en modificarse nuestra visión. Por el momento los críticos vienen prefiriendo, tal vez exageradamente, la literatura contemporánea (posterior al movimiento "modernista", esto es, vanguardista de 1922); pero, es probable que este interés acabe por proyectarse a todo nuestro pasado literario. Desde el ángulo de la historia literaria y de la erudicción, señalo un ejemplo: los trabajos del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de Sao Paulo (publicación de inéditos y obra dispersa, monografías sobre períodos, ediciones críticas, antologías, etc.).

Desde el punto de vista teórico, la producción brasileña se organiza en torno de las influencias más saltantes de nuestro tiempo, en Europa y los Estados Unidos. En los años 40 y 50 hubo un interés discreto por el "new criticism" y la estilística, interés dislocado en los años 60 por el impacto del estructuralismo y posteriormente por la semiótica, cuya boga coincidió (y se benefició) con la expansión de los estudios de post-grado en nuestras universidades. En este último terreno la influencia francesa, normalmente decisiva en el Brasil, fue atemperada gracias al interés temprano por el Círculo de Praga y el Formalismo Ruso, incrementado por la visita de Roman Jakobson en 1968. Al lado de eso, siempre estuvieron presentes otras tendencias: crítica marxista, crítica sociológica de corte académico, cierta tradición psicológico-impresionista, que a pesar de no confesada y a veces inconsciente, se mantiene como ingrediente y telón de fondo en orientaciones que manifiestan ostensiblemente otras intenciones.

Yo diría que una de las contribuciones más saltantes de nuestra crítica (después de la aludida revisión del pasado literario) es una cierta tendencia integrativa, que pasó a lo largo del estructuralismo, sin ignorarlo e incorporando preocupaciones formales, pero interesándose simultáneamente por el encuadre histórico-social. Eso ocurre de manera personal y variada en diversos críticos muy diferentes unos de otros. Por ejemplo, en Alfredo Bosi, formado en la tradición estilística y croceana, con fuerte influencia del personalismo cristiano y del marxismo; en José Guilherme Merquior, marcado por la antropología moderna y el sentido filosófico del texto; en Roberto Schwarz, con influencia del marxismo peculiar de la Escuela de Frankfurt. Así, tal vez ciertos sectores de la crítica brasileña puedan contribuir a la solución del gran problema crítico de nuestro tiempo, que, a mi parecer, es el de la integración dialéctica de las técnicas formalistas y de los presupuestos contextuales, en la búsqueda de un método más completo, que satisfaga las exigencias teóricas y la práctica del análisis.



CIELO
ABIERTO



3. Existe toda una corriente de la crítica literaria latino-americana preocupada por la construcción de instrumentos teóricos y de análisis acordes con la especificidad de la literatura del continente, ¿cuál es su opinión al respecto y cuál el aporte de la crítica y la teoría brasileñas a esta tendencia?

Esta corriente parece que se entronca a una tendencia natural que surgió con el nacionalismo crítico de los románticos, en el momento de la independencia de nuestros países, y que viene asumiendo transformaciones sucesivas. En el momento actual, está ligada, entre otras cosas a la resistencia anti-imperialista, y esto hasta para darle significado histórico y cultura. Ella se manifiesta frecuentemente en verdaderas “teorías literarias de América”, lo que además de ventajas trae algunas desventajas. Por ejemplo: como tiende a englobar la totalidad de la producción literaria de nuestro universo propio, elabora visiones de conjunto, que no obstante tengan como presupuesto la “diferencia”, lo “específico”, y por lo tanto lo “particular”, se ven obligadas a efectuar una abstracción generalizadora tan fuerte, que corren el riesgo de desconocer lo particular vivo de cada país. Otro problema: siendo esfuerzos abarcadores, son necesariamente panorámicos, y así pueden incrementar el hábito de reducir la actividad crítica a la elaboración de “síntesis”, “bosquejos”, “golpes de vista”, desestimando la penetración analítica en los textos particulares, concretos, que es tarea principal de la crítica.

En cuanto a la contribución del Brasil en este orden de estudios, ésta es pequeña y escasa, al contrario de los estudios sociológicos, económicos y políticos, donde nuestros especialistas contribuyeron decisivamente en las visiones integrales, inclusive en la formación de la “teoría de la dependencia”. A más de eso el Brasil ya había producido precozmente algunos estudios de intención globalizante, como el libro de Manoel Bonfim, **A América Latina** (1905), caracterizado por una buena actitud anti-imperialista, en el momento en que los Estados Unidos estaban desarrollando el señuelo del “panamericanismo”. No olvidemos que del lado hispanoamericano fue un escritor del Perú, Francisco García Calderón, quien primero incluyó orgánicamente al Brasil en una interesante tipología de regímenes políticos del sub-continente: **Les Démocraties Latines d’Amérique** (1912).

4. ¿Cómo es afectada esta búsqueda de una teoría y de una crítica literarias latino-americanas, por la insularidad de la literatura brasileña, específicamente, y cómo podría superarse esta situación?

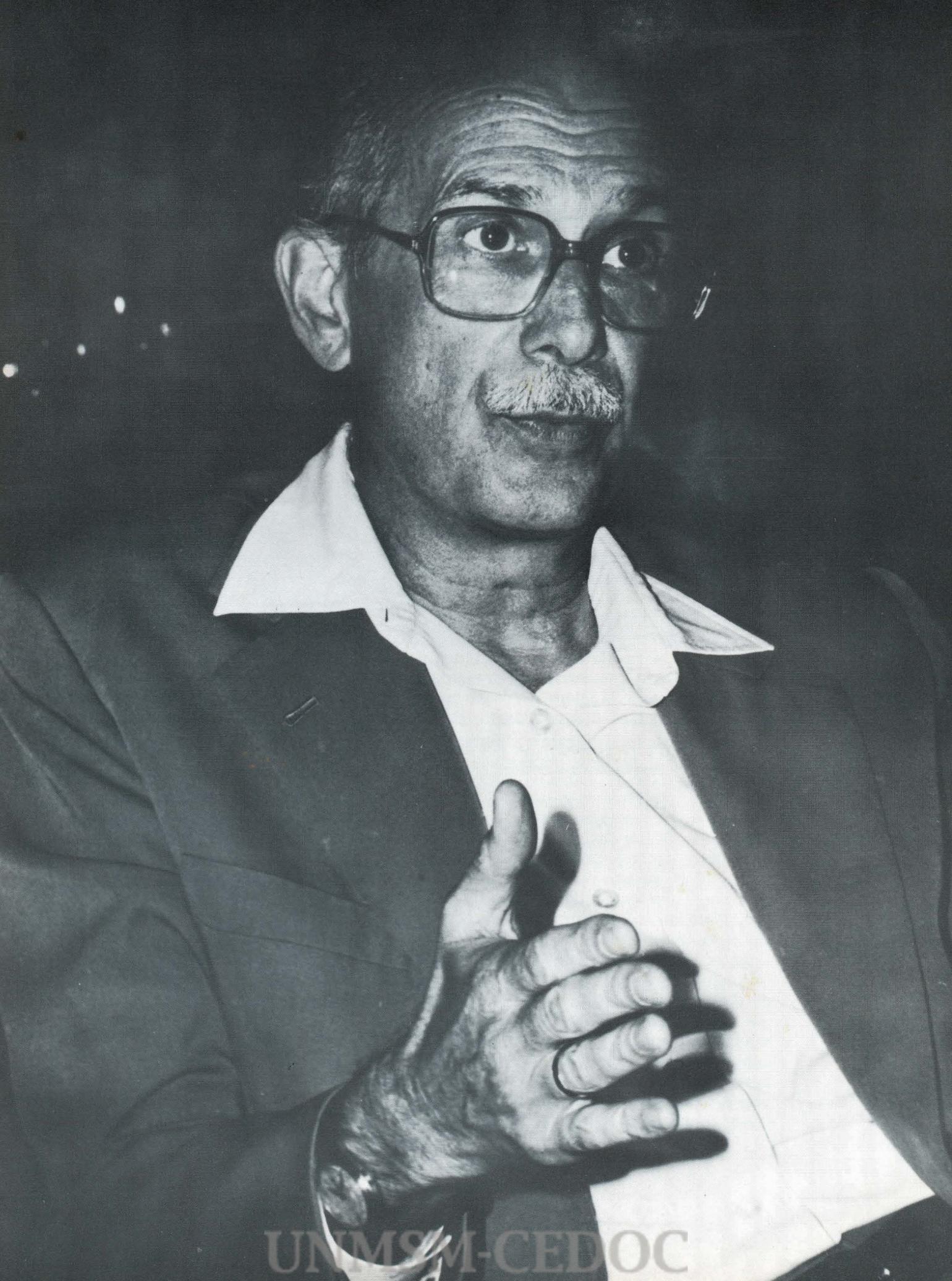
Está muy perjudicada. Aún precisamos hacer un gran esfuerzo de reflexión e investigación para integrarnos en esta "búsqueda". Por el hecho de ser el único país de lengua portuguesa en el conjunto latinoamericano, y por haber tenido una evolución histórica casi absolutamente aparte (con excepción de nuestros contactos permanentes, desde siempre, con el mundo rioplatense), el Brasil no se piensa como pieza de un todo, ni es pensado por los otros como tal. Además de eso, parece que en materia de literatura las cosas resultan más difíciles, para una visión totalizadora, de lo que sucede en los estudios históricos y sociales. El gran fundador de esta tendencia parece haber sido Pedro Henríquez Ureña, en el importante estudio **Las Corrientes Literarias en la América Latina**, de 1949 (1ra. edición en inglés, 1945), en donde es notable el esfuerzo de integración de la literatura brasileña en el conjunto de las demás. Sólo en nuestros días volvemos a encontrar tentativas en este sentido, por parte de algunos críticos de lengua española. Pero sobre todo en el esfuerzo colectivo promovido por la UNESCO en el libro **América Latina en su Literatura** (1972). Allí, a pesar de sus múltiples defectos, varios artículos muestran cómo es posible una visión que abarque tanto a las literaturas de lengua española cuanto a la única de lengua portuguesa. Pero, a decir verdad, y sobre todo del lado brasileño, casi todo está por hacer.

Registramos una curiosa paradoja: mientras que los críticos hispanoamericanos vienen trabajando mucho más que los brasileños en este sentido, en general los lectores brasileños están mejor informados sobre la producción hispanoamericana que los lectores de habla hispana, respecto de la literatura brasileña. Creo que no existe en hispanoamérica un fenómeno equivalente al libro del joven crítico brasileño Daví Arrigucci Junior: **O escorpião enalacrado**, uno de los mejores estudios que hay sobre Cortázar. La importancia universal de la lengua española actúa en este sentido, pues somos obligados por necesidad a leer libros en español en muy variadas especialidades, inclusive porque España, México y Argentina son grandes mediadores culturales, a través de traducciones del ruso, del alemán, del inglés. Con eso, pasamos más fácilmente a los textos literarios. Creo que todos los autores hispanoamericanos de valor son actualmente leídos directamente, o traducidos en Brasil, y sus libros abundan en las librerías.

Pero sé que es preciso incrementar cada vez más nuestro conocimiento mutuo. Acabó la era en que Europa y Estados Unidos se interponían entre nosotros, como filtros, contactos y reveladores. La visión amplia de todas nuestras literaturas como una gran unidad es un síntoma de eso, cuando sumada al deseo de forjar los instrumentos críticos propios, idóneos al análisis de nuestros textos.

5. ¿Cómo ubica su propio trabajo dentro del panorama de la crítica literaria brasileña?

Después de casi cuarenta años de actividad crítica veo sobre todo lo que no llegué a realizar y lo que dejé de hacer. Pero veo también, con placer, que varios de mis antiguos alumnos están realizando muchas cosas



UNMSM-CEDOC

de lo que no fui capaz. Y entre ellos están algunos de los mejores críticos del Brasil.

En el ámbito de la historia literaria, pienso haber contribuido a una visión dialéctica más objetiva de la función del neo-clasicismo y del romanticismo en la formación de nuestra literatura; pero hallo que esto no fue reconocido (recientemente, uno de los mayores críticos brasileños aludía a mi "anti-romanticismo", que, de ser verdad, echaría por tierra lo que me propuse en ese caso, que fue una visión dialéctica no optativa).

En un nivel teórico más general, he procurado sugerir la conveniencia de **enfocar** de manera dinámica la faz interna y la faz externa de las obras, indicando cómo lo externo se torna interno en el proceso de estructuración (la preocupación aislada por la estructura es **comprensible** metodológicamente, pero parece correr el riesgo de llegar a una visión estática, desligada del flujo de la historia y de la mente). Para esta tarea me faltan todavía los instrumentos lingüísticos necesarios. Cuando hice mi curso universitario, los estudios sobre lenguaje eran dominados en Brasil por una horrible mentalidad obcecada en el purismo, y eso hacía que la gente de buen sentido huyera de tales especialidades, a toda carrera. Como cursé Derecho y Ciencias Sociales, terminé con una formación lingüística insuficiente. Lo que me gustaría, si pudiese, sería mostrar que los elementos psíquicos y sociales pueden ser manipulados tal como se hace con los lingüísticos, para que así comprendamos más cabalmente la formación y la naturaleza del texto. Podríamos entonces ver que éste no es una realidad lingüística, sino algo más complejo. Tenté algunos ensayos al respecto en los últimos veinte años, aunque reconozco que son muy insatisfactorios.

Este tipo de investigación corre el riesgo del eclecticismo, porque aspira a lo que para algunos es la cuadratura del círculo, esto es, considerar simultáneamente estructura y proceso, con recurso a técnicas formales y a instrumentos sociológicos. Pero encuentro que es un riesgo que debe ser asumido conscientemente, porque puede ser un camino para el futuro.

6. ¿Cómo se presenta la poesía brasileña después del impacto del concretismo y movimientos conexos?

El concretismo y lo que Ud. llama, acertadamente, movimientos conexos, como la poesía-praxis y el neo-concretismo, constituyen la última gran hazaña de la poesía brasileña. Estas tendencias se manifestaron en los años 50 y 60, y después no se produjo ningún movimiento del mismo interés y creatividad (pienso en poetas como Augusto y Haroldo de Campos, Mario Chamie, Ferreira Gullar). Ellos hicieron e inspiraron experiencias renovadores brillantes, con un apoyo crítico y teórico, que fue de por sí otra hazaña notable. Gracias a su inquietud, sentido investigador y a su agresivo ánimo polémico, todos formaron una especie de epicentro literario, no unificado, más variado e internamente hostil, que conmocionó nuestra literatura durante muchos años. Pero, parece que su mensaje ya se agotó.

Después hubo reacciones, inclusive hasta crear las condiciones para la vuelta al poema de fuerte carga temática, que parecía descalificado y en el cual brilla con fuerza siempre renovada Ferreira Gullar, que parece el más permeable a las sugerencias de su tiempo. Aparecieron diversas líneas de poesía marginal, remando agresivamente contra la corriente y ciertas tentativas de superación desesperada de la palabra, tal vez inspiradas por expe-



riencias del ingenioso Decio Pignatari (es el caso del “poema proceso”). Pero todo de baja temperatura poética.

Muy curiosa es la continuidad de la “poesía pura”, construida por la indagación metafórica refinada y la fulgurante síntesis conceptual, pudiendo haber en algunos casos incorporación de efectos sonoros inspirados en la vanguardia de los años 60. Este tipo de poesía comienza a mostrar su verdadera dimensión, en la medida en que se recogen las tendencias que hasta hace poco ocupaban las marquesinas. Nótese que diversas escritoras se destacan en eso, como Lelia Coelho Frota, Lourdes Prado, Orides Fontella. No olvidemos la enorme importancia de la canción popular, que dio a la poesía una difusión y un alcance que no tuvo antes en Brasil, con poetas compositores-cantores como Chico Buarque y Caetano Veloso.

7. ¿Cuál es el estado actual de la literatura de ficción?

La novela es de escaso relevo y buen promedio. El cuento es generalizadísimo, casi una manía, y en él están probablemente los mejores debutantes del momento. Un hecho curioso es que la mejor escritura de ficción brasileña, en el decenio de 1970, no es debida a los narradores. Pienso en la monumental obra autobiográfica de un médico septuagenario, Pedro Nava, cuyo cuarto volumen acaba de salir. Pienso en la novela **Maira** inesperada producción de un antropólogo y pensador que vivió en el Perú, Darcy Ribeiro. Pienso en el libro de cuentos **Tres Mulheres de tres ppp**, de Paulo Emilio Salles Gomes, gran crítico de cine, fundador de la Cinemateca Bra-

sileña, maestro de cineastas, fallecido a los 60 años, poco tiempo después de su debut en un género enteramente nuevo para él.

8. ¿Cómo se manifiesta la actividad editorial de las corrientes heterodoxas?

Con habitual dificultad. Pequeñas revistas efímeras de factura material modesta, folletos financiados por su autor, colecciones inconclusas en multilith, una que otra obra impresa por editor osado. De vez en cuando una exposición ruidosa que despierta el interés del público. Recuerdo el esfuerzo de un joven poeta, Antonio Carlos de Brito, que publicó una media docena de cuadernos, propios y de otros autores, con decorosa presentación y buen contenido. Un hecho auspicioso y simpático es la gran descentralización de esta actividad, con iniciativas en provincias remotas, en pequeñas ciudades.

9. ¿Qué problemas confronta la difusión del libro en el Brasil?

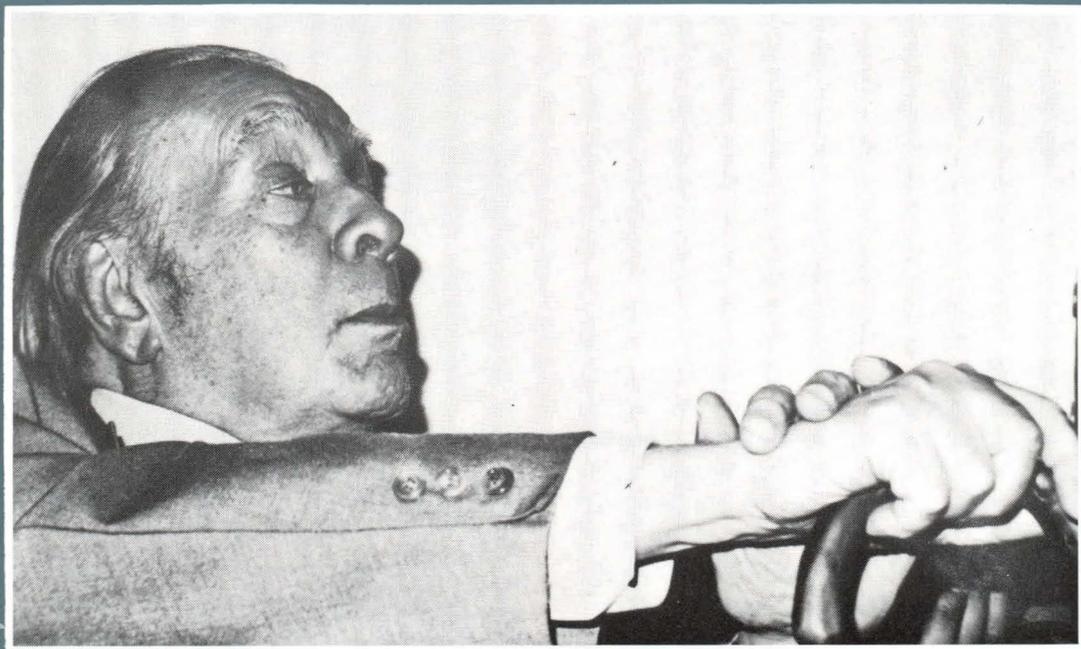
En el Brasil se edita relativamente mucho, sobre todo si se tiene en cuenta que nuestros libros no tienen mercado externo, al contrario de los que son editados en lengua española. Los tirajes son pequeños, salvo en el caso de libros didácticos y algunos de esos raros autores de vasto público (Jorge Amado, Erico Veríssimo). En lo que concierne a los libros de ensayo y de investigación, estos son la mayoría de las veces publicados con apoyo de organismos gubernamentales.

La distribución es altamente insatisfactoria y, como la edición, está influida por la enorme desigualdad económica que caracteriza al país (en el exterior tal vez no se considere bien hasta qué punto el Brasil es económicamente disforme, con 60% de la renta concentrada en apenas uno de los 21 estados de la Federación: Sao Paulo). Bajo este aspecto, la concentración del público consumidor de libros es alarmante: 90% de los libros son editados en las dos mayores ciudades: Sao Paulo y Río de Janeiro, cuyos casi 12 millones de habitantes (poco más del 10% de la población total) absorben cerca del 80% de los tirajes. El resto del país, o sea, casi 100 millones de habitantes, consume los restantes 20%. En todo el territorio nacional hay unas 350 librerías, cuando solamente en la ciudad de Buenos Aires ellas son más de 400. A decir verdad, sólo una pequeña minoría puede comprar libros. Hay cerca del 30% de analfabetos y el precio del libro es alto. Un libro encuadernado en rústica, de 200 páginas cuesta un promedio de 120 a 150 cruzeiros (equivalentes a 5 ó 6 dólares, y 1,000 ó 1,200 soles). Pensando en todo esto, es que considero que únicamente una transformación de carácter socialista podría cambiar esta situación.

(versión castellana: L.F.V.)

LUIS FERNANDO VIDAL

Profesor de Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Premio Nacional de Poesía José Santos Chocano 1971.
Ha publicado un libro de cuentos, *El tiempo no es, precisamente, una botella de champán*, y *Al pie de la letra*. Reflexiones acerca de la enseñanza de la literatura.



BORGES
Y
LA
FOBIA
CREPUSCULAR

RAUL
BUENO
CHAVEZ

11
CIELO
ABIERTO

(Una lectura de la poesía de Borges a partir de "Ultimo rojo sol")*

Me acuerdo de ese libro empastado en rojo y del miedo que me daba leerlo, solo, a la hora del crepúsculo.

J.L. Borges**



DEBEMOS al investigador peruano Carlos Meneses la más reciente y completa recopilación de la poesía juvenil de Jorge Luis Borges ⁽¹⁾, aquella realizada en España entre 1919 y 1922, adscrita al ultraísmo español, y de la que su autor había renegado en más de una ocasión, al extremo de no haberla considerado en ninguno de sus poemarios (con excepción de dos o tres poemas, como "Sala vacía" que, con una variante —"voz" por "luz"—, incluyó en su libro **Fervor de Buenos Aires**, 1923).

Esta recolección nos ha permitido conocer uno de los más interesantes poemas borgesinos, cuya lectura esclarece un sentido recu-

rrente en buena parte de la poesía posterior de Borges, a la que acudiremos en un intento de lectura intertextual. Se trata del poema "Ultimo rojo sol", publicado en Madrid el 15 de diciembre de 1921, en el N^o 20 de **Ultra**:

Ultimo rojo sol

La casa a media asta
casi a ras de la calle
y un poniente monstruoso
que tiene abiertas todas sus alas
(dolorida y desnuda — 5
una guitarra brusca se desangra)
El poniente de pie como un
Arcángel
tiraniza la calle
Recién cuando el ocaso
es ya cosa legendaria — 10
se imponen los acordes del
paisaje. ⁽²⁾

La exposición que sigue no es en sí misma un análisis, sino un resultado. El orden de sus temas obedece a las peculiaridades dominantes del texto y al sistema jerarquizado que comprende. Hemos pensado no abrumar al lector con un andamiaje metodológico minucioso, que desmenuce el texto en sus diferentes planos, para favorecer una visión unitaria, coherente del poema. El especialista, sin embargo, no dejará de notar un modelo analítico y una teoría en la base del discurso interpretativo que sigue.

La metáfora mítica

En un primer nivel de evidencia semántica el texto constituye una predicación sobre un fenómeno meteorológico: el ocaso. Los términos de realidad que lo circunscriben y soportan son pocos: una casa, la calle. Los tres últimos versos, a juzgar por el rasgo de significación /tiempo pasado/ contenido

en el término “legendaria”, predicando otra suerte de meteoro, el que sigue al poniente, y que nosotros podríamos identificar como el inicio de la noche. Con el paisaje mencionado al finalizar el texto, son cinco los aspectos de realidad comprendidos por el poema. No hay más. Los otros elementos, asta, alas, guitarra, Arcángel y acordes, no son otra cosa que términos de metáfora, esto es, símiles o identificaciones de las cosas de esa realidad. Para decirlo en otros términos, constituyen no elementos de un mundo circundante, sino “materia” de un ámbito interior, de una inteligencia sensible, que aprehende la realidad exterior, transmutándola, y la dota de un sentido cultural, en cierto modo clasificatorio y, por ende, ideológico.

Consideremos los términos metafóricos del poniente. En principio (versos tercero y cuarto), el poniente es algo alado; un algo “monstruoso”. La mitología clásica nos ha legado una diversidad de monstruos alados, entre los que destacan el Hipógrifo y Pegaso. Este último surgió de la sangre de Medusa cuando Perseo le cortó la cabeza; por ello su presencia es mayormente concitada por el poema de Borges, en que justo se desarrolla una configuración en torno de la sangre: “rojo”, “desangra”.

Más adelante (versos séptimo y octavo) el poniente es metaforizado por un Arcángel. La historia cristiana nos habla del príncipe de los ángeles, el Arcángel San Miguel, representado con una espada y rodeado de fuego, quien se encargará de vencer al dragón (o serpiente), que no es otro que Satanás⁽³⁾. Interesa en esta metáfora, primeramente, el fuego que rodea a Miguel, pues

por allí se conduce la comparación con el poniente aportada por la metáfora, una valoración negativa a despecho del Arcángel concitado, que no es precisamente un alado “monstruoso”. Ella proviene, sin duda, de la presión que ejerce el poniente sobre la calle: la tiraniza. Casi toda la iconografía de Miguel lo muestra blandiendo una espada, a punto de descargarla sobre la serpiente que se arrastra a sus pies. En otros términos, se representa a Miguel tiranizando a la serpiente. Por aquí surge un nuevo punto de interés en la imagen que vincula al poniente con un Arcángel: permite la constitución de una nueva metáfora, en que la calle es equiparada a la serpiente. Una recomposición parafrástica de estas ocurrencias puede ser esbozada así: el poniente tiraniza a la calle como Miguel tiraniza a la serpiente.

Retengamos de estas consideraciones el sentido negativo aportado por las dos metáforas construidas a partir del poniente. En la primera, la negatividad cristaliza a partir del adjetivo “monstruoso”, cuya ambivalencia funcional le permite calificar tanto al poniente como al ser alado con el que aquél es identificado. En la segunda, la negatividad fluye hacia la comparación metafórica a través del nombre de una acción: “tiranizar”.

La metáfora práctica

Si las metáforas del poniente nos han llevado a un ámbito mítico, las metáforas de los términos que enmarcan el poniente, en cambio, nos conducen a una dimensión más cercana, mayormente ligada a la experiencia práctica del hombre. En este caso, se vinculan cosas sensibles,

como una casa y una bandera, o una guitarra y una mujer.

En el verso primero es innegable que se ha producido la sustitución de “bandera” por “casa”, pues la expresión “a media asta” corresponde usualmente sólo a bandera. Ambas realidades deben por algún lado tener correspondencia, porque de otro modo no habría sido posible la sustitución metafórica⁽⁴⁾.

Los versos quinto y sexto constituyen la figura tradicionalmente denominada prosopopeya, pues asignan condiciones humanas a una guitarra. En el fondo, constituyen una metáfora, en que guitarra se equipara a un ser humano, femenino, capaz de soportar los epítetos “dolorida” y “desnuda” y el activo “se desangra”.

Desde el punto de vista de las similitudes o de los rasgos de sentido compartidos por los términos metafóricos, es “lícito” comparar a una mujer con una guitarra, y aun identificar ambas realidades. Ello porque comparten ciertos rasgos, como el de las formas ondulantes, sinuosas, suaves, y, en el plano gramatical, el del género femenino. No parece procedente, en cambio, el vínculo metafórico (sin duda de estirpe vanguardista) tendido entre casa y bandera, porque objetivamente hablando, y desde el punto de vista de la experiencia sensible, no hay punto de comparación entre una cosa y otra, a no ser la condición de su materialidad, que por lo demás vincula a todas las cosas perceptibles del mundo. Es un factor de contigüidad el que parece aquí haber facilitado la metáfora. En efecto, las banderas se enastan sobre las casas, y es a partir de este hecho de la realidad que ha sido posible

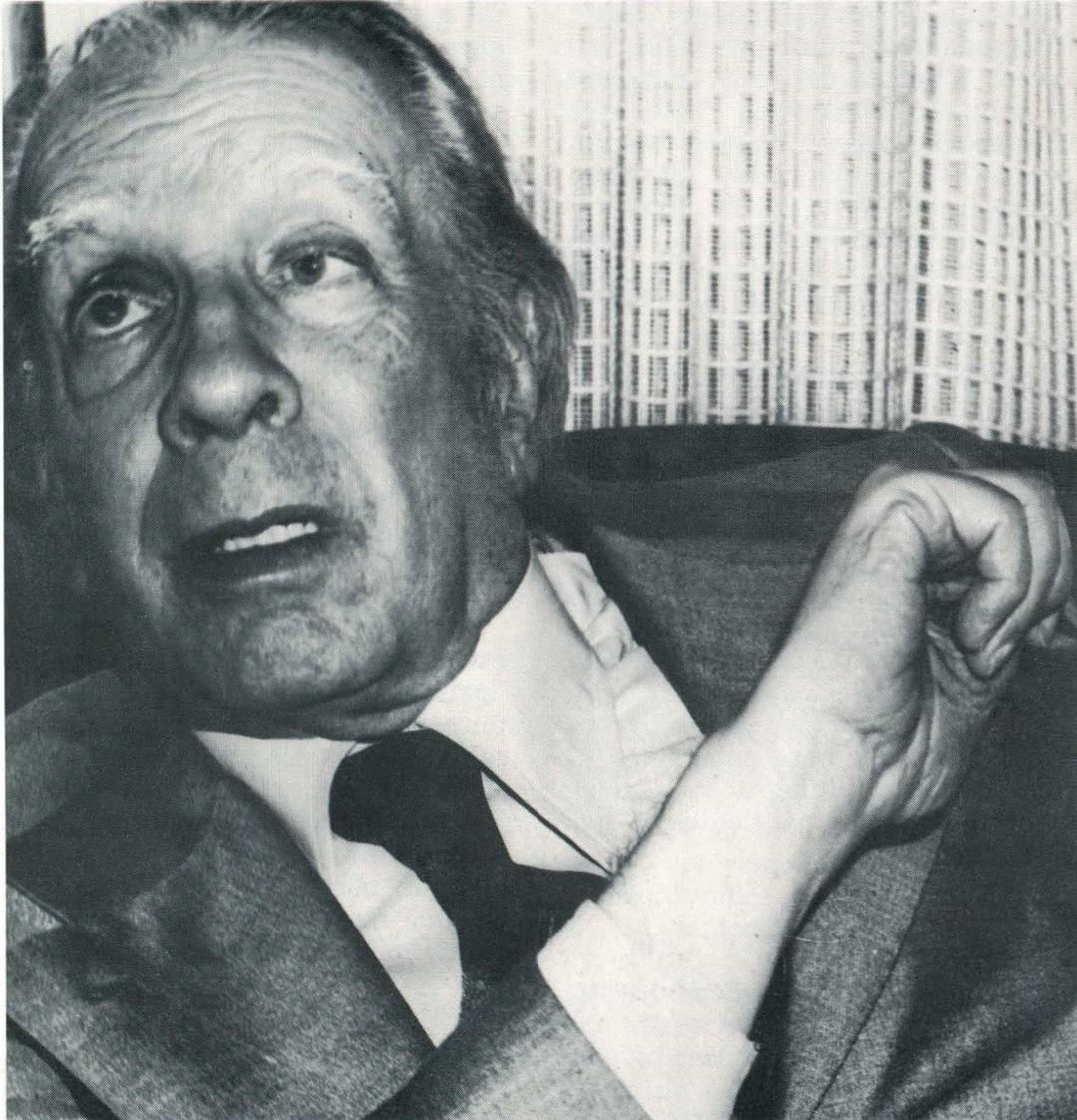
el desplazamiento metonímico-metafórico⁽⁵⁾ de bandera por casa.

El primer sentido que se desprende de esta metáfora es de orden funeral. Una bandera a media asta es siempre signo de duelo, y la sustitución de “bandera” por “casa” no logra alterar esta relación signíca, que lingüísticamente parece estar sostenida por la expresión unívoca “a media asta”. Ha de entenderse, pues, una casa luctuosa, alusiva a la muerte, doliente; rasgos que, en cierto modo, recurrirán después en el poema, mediante el epíteto “dolorida” y la acción de desangrarse.

Un segundo sentido aportado por la misma metáfora corresponde a la pequeñez de la casa, sentido éste que redunda en el verso inmediato: “casi a ras de la calle”. No se trata de una casa empinada, enhiesta, alta. Se trata, más bien, de una casa pequeña y aun empequeñecida, aplastada. De modo que no es sólo la calle la tiranizada por el poniente, sino también, lógicamente, la casa que está en la calle.

Por último, en la medida en que duelo se asocia a lo negro, ha de leerse en la mencionada metáfora del primer verso la oscuridad, el ambiente lúgubre. Se trata, entonces, de una casa en sombras a contraluz, con un magnífico (misterioso, mítico) poniente detrás, que la empequeñece y casi anula.

La otra metáfora práctica del texto —velada metáfora que identifica la guitarra brusca con una mujer— conduce la lectura hacia una lamentación por la suerte que corren la casa y la calle. Pero es mucho más que eso, según se verá más adelante.



**“Los acordes
del paisaje”**

En los versos considerados hasta el momento (1-8), hemos visto tres elementos de realidad vinculados por la acción negativa ejercida por uno de ellos sobre los otros dos. Esta situación puede ser planteada aquí a modo de una calle y una casa víctimas del ocaso; de un ocaso convenientemente calificado y figurado (a través de metáforas tremendis-

tas y la atribución de acciones nefandas) para cumplir a cabalidad su papel de victimario.

Resta ver cómo aspectos sonoros del lenguaje contribuyen a la caracterización del ocaso. El título, por lo pronto, abunda en vocales “o”, las mismas que luego volveremos a encontrar en la palabra “monstruoso”. Es como si este fonema cristalizara los rasgos negativos que hemos venido considerando.

Más aún, la vocal final de “rojo”, integrada al conjunto de los dos primeros fonemas de “sol”, compone el conjunto fonemático “oso”, que se detecta luego, al final de “monstruoso”. Y aun la sílaba “mo”, que inicia el epíteto, tiene una manifestación anticipada al final de la palabra “último”. En suma, con estas observaciones, puede decirse que el título del poema constituye una especie de anagrama del calificativo atribuido al poniente.

Entre otras aliteraciones del poema, cabe ser mencionada, por su contribución a la negatividad del poniente y a la razón de su rechazo, la que conforma el verso “que tiene abiertas todas sus alas”. El siguiente esquema permite ver la reiteración de ciertos sonidos y, además, la integración, a partir de ellos, de una palabra encubierta⁽⁶⁾, cuyo contenido integra indudablemente el rasgo semántico de la negatividad:

t	o	d	a	s	s	u	s	a	l	a	s			
			/			/			/					
t	a	s	s	u	s	a	—	→	a	s	u	s	t	a

¿ a z u z a ?

Por último, en el verso noveno, el poniente es mencionado mediante su nombre sinónimo “ocaso”, que fonológicamente entraña el término “acosa”, recuperable con una pequeña permutación vocálica. Este nuevo vocablo —y su contenido disfórico— aparece menos encubierto en el verso siguiente (décimo) atribuible todavía al poniente:

es ya **cosa** legendaria

El temor y el rechazo provocados por el poniente son anulados de manera progresiva por los tres

últimos versos del poema (9-11). En ellos se propone una breve secuencia narrativa, en que un estado es sustituido por otro: se habla del ocaso en términos de pasado (es ya cosa legendaria), recurso con que, lógicamente, se implica la presencia del estado que en la realidad sigue al ocaso, esto es, el inicio de la noche. Con él vienen “los **acordes** del paisaje”, una conciliación de los elementos de realidad tocados por el poema. Se insinúa, pues, un apaciguamiento y un estado afectivo contrario al rechazo promovido por la primera parte del texto, o sea, la aceptación, en cierto modo la euforia.

“Paz” es un término que está fonológicamente entrañado por “paisaje”. Este vocablo contiene, pues, la posibilidad —a menos que se la niegue discursivamente— de significar sosiego, apaciguamiento. Tal posibilidad está realizada en el último verso, en virtud a la acción ejercida por el término “acordes”, del que nuestro “paisaje” sería una suerte de redundancia semántica.

Llega a más la oposición formulada por los últimos versos del poema respecto de los ocho o nueve primeros. Para ello el texto acoge —una vez más— recursos fonético-fonológicos, en apariencia irrelevantes. Así el conjunto “oca” de la palabra “ocaso” (v. 9) cambiará a “aco” de “acordes” (v. 11), tal como si la inversión de las vocales fuese también significativa del cambio de sentido formulado por el final del poema. Es más, este conjunto “inverso” era ya preludiado por el penúltimo verso, mediante la expresión “es ya-cosa”.

De un modo similar, el conjunto “aso” de “ocaso” (v. 9) cam-

bia al conjunto “osa” de “cosa” (v. 10) y se repite en la expresión “los-acordes”. No es, pues, mera casualidad que en el mismo momento en que la semanticidad del poema se invierte, para proponer sentidos contrarios a los planteados inicialmente, se invierta también el orden fonemático de la palabra “ocaso”, que en la nueva dimensión semántica intentará varias veces plasmarse al revés, como buscando significar su negativo, su contrario. Este intento se logra plenamente en la expresión “los acordes”, en que se puede leer “ocaso” en sentido inverso:

los-acordes
 ───
 ←

La estructura binaria del sentido

Las diversas culturas acostumbran a oponer la noche al día, el alba al crepúsculo. En la manera que tienen de inteligir estos fenómenos y tienen razón, pues existen evidentes motivaciones objetivas para conformar así y no de otro modo esas oposiciones binarias. El poema sometido al análisis, en cambio, altera esta lógica natural y construye y sostiene una oposición con los términos poniente y noche. Decimos “construye” porque con esta metáfora intentamos aludir a todo el trabajo de producción de sentido que ha permitido sostener la contrariedad de poniente y noche. En el cuadro que sigue se observa parte de este trabajo de semantización polar de ambas realidades:

PONIENTE vs. NOCHE

/negativo/		/positivo/
/violencia/		/no-violencia/
/monstruosidad/		/no-monstruosidad/
/amenaza/		/no-amenaza/
/zozobra/		/apaciguamiento/
/temor/		/no-temor/
/rechazo/		/aceptación/
/disforia/		/euforia/

La semantización habitual en Occidente tiende a cargar con signos de negatividad y muerte a la noche. En este aspecto, el poema sometido al análisis constituye también una digresión a la norma, un verdadero trabajo de creación de sentido. Las razones de esta inversión cultural no es el caso perseguirlas aquí, ni estamos en condiciones de poder precisarlas, pues requieren de una metodología hermenéutica nutrida por la psicocrítica y el análisis de los factores de producción del discurso. Pero en los párrafos que siguen se podrá, al menos, tener la certidumbre de que la conclusión a que vamos llegando no es dato apresurado y discutible y que la especial valoración del ocaso y la noche aparecida en “Ultimo rojo sol” es algo recurrente en la poesía posterior de Jorge Luis Borges.

Apoteosis de la noche
 (intertexto y pre-texto)

La poesía juvenil de Borges no es algo que su autor haya desechado definitivamente. Muchos de los versos recopilados por Meneses vuelven a aparecer, bajo otros títulos y a veces dentro de otras corrientes de sentido, en los primeros poemarios de Borges, **Fervor de Buenos Aires** (1923) y **Luna de enfrente** (1925) ⁽⁷⁾. Para ser coherentes, ocurre que Borges desdeña sus poemas

iniciales, pero no buena cantidad de versos de esa poesía primeriza y ultraica. Esto que aquí se dice puede ser confirmado suficientemente con el caso del poema "Ultimo rojo sol". El 1º de enero de 1922, es decir quince días después de su publicación, Borges rescata ciertos versos del poema para integrarlos en "Aldea", en que se mantienen la valoración negativa del poniente y la positiva de la noche (amable, apaciguada, deseable):

El poniente de pie como un
Arcángel
tiranizó el sendero
La soledad repleta como un sueño
se ha remansado alrededor del
pueblo
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de las tardes
la luna nueva
es una vocecita bajo el cielo
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo
(O.P.: 52)

Más adelante, en 1923, cuando Borges publica **Fervor de Buenos Aires**, incluye en ese volumen el poema "Campos atardecidos", con versos que ya nos resultan conocidos y con valoraciones también conocidas para el ocaso y la noche:

El poniente de pie como un
Arcángel
tiranizó el camino
La soledad poblada como un sueño
se ha remansado alrededor
del pueblo.
Las esquilas recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva.
es una vocecita desde el cielo.
Según va anocheciendo
vuelve a ser campo el pueblo.

El poniente que no se cicatriza
aún le duele a la tarde.
(P.J.: 68)

Tanto en "Aldea" como en "Campos atardecidos" se registra una luna nueva que ya aparecía en un poema publicado en marzo de 1921, "Prismas", en versos que semantizan con discreta euforia las figuras de la noche:

Por la noche blindada
vamos abriendo como ramas
las calles
las esquilas recogen la tristeza
dispersa de la tarde. La luna nueva
es una vocecita allá en el cielo.

(P.J.: 66)

En versos posteriores, pertenecientes a **Fervor de Buenos Aires**, se percibe la misma valoración positiva de la noche. A veces ella es ponderada con signos de serenidad y belleza, como en "y la venida de la noche se advierte/ como una música esperada y antigua,/ como un grato declive" (Calle desconocida- O.P.: 17), en "Serena,/ la eternidad espera en la encrucijada de estrellas" (Un patio- O.P.: 22), o en "suave como un sauzal está la noche" (La noche de San Juan- O.P.: 45). Otras veces es beatificada y aun magnificada, como en "la santa noche" (La noche de San Juan- O.P.: 45) y en "los relojes de la medianoche magnífica" (Caminata- O.P.: 43). En un par de versos de esa especie de **arte poética** que es "Forjadura", la noche aparece propicia para la realización de la poesía: "Para ir sembrando versos/ la noche es una tierra labrantía" (O.P.: 50). Y en "Caminata", finalmente, la noche es planteada en oposición al día, que está semantizado con rasgos de avaricia y mediocridad:

tiempo de anchura de alma, distinto de los avaros términos que miden las tardes del día.

...
Grandiosa y viva
como el plumaje oscuro de un
Angel
cuyas alas tapan el día,
la noche pierde las mediocres calles.

(O.P.: 44)

No siempre el ocaso (o el poniente, términos recurrentes en la poesía de Borges) está semantizado con caracteres negativos. A veces este fenómeno está acompañado de signos que pintan su esplendor, la magnificencia de sus colores, como en "Arrabal": "y divisé en la hondura/ los naipes de colores del poniente" (O.P.: 31), "La noche de San Juan": "el poniente implacable en esplendores" (O.P.: 45), y "Sábados": "Afuera hay un ocaso, alhaja oscura/ engastada en el tiempo" (O.P.: 47).

La significación negativa, adversa, del poniente, en cambio, es algo que tiene en la poesía de Borges tanto o mayor recurrencia como su semantización positiva. Ya en un poema juvenil, "Insomnio" (noviembre de 1920), aparece un "Me he desangrado en demasiados ponientes" (P.J.: 61), que asocia, según una metáfora común en la cultura occidental, el ocaso a la sangre derramada, a las heridas abiertas, y a través de ellas, al homicidio. Según esta figura, latente no sólo en los pueblos occidentales, toda puesta de sol es algo temible, cruel, no obstante su belleza y el magnetismo de su colorido. De ahí que en otro verso juvenil, perteneciente a "Singladura" (abril de 1921) Borges plantee la posibilidad de apaciguar los ponientes mediante la difumi-

nación, el desdibujamiento que imponen las neblinas: "La neblina sosiega los ponientes" (P.J.: 69).

"Siempre es conmovedor el ocaso —dice Borges en "Afterglow" de **Fervor de Buenos Aires**— pero más conmovedor todavía/ es aquel brillo desesperado y final/ que herrumbra la llanura/ cuando el sol último se ha hundido" (O.P.: 36). Se alude aquí, sin duda, al crepúsculo que sigue al ocaso, a esa menguada claridad que viene tras la puesta del sol y que es el último fenómeno lumínico del poniente. No es la noche en sí misma, pero es ya su anuncio, su inminencia. Atendiendo, pues, a este sentido impuesto por "Afterglow" y al que se deduce de la manifestación de Borges que figura como epígrafe de este trabajo, podemos afirmar aquí que definitivamente no es un crepúsculo —como hubiera podido pensarse— el fenómeno referido por los versos finales de "Ultimo rojo sol", sino la noche misma, una noche estrellada y de luna, según la pintan otros versos de Borges.

Marcas de incitación y desasosiego pueden ser encontradas en los versos iniciales de "Atardeceres": "La clara muchedumbre de un poniente/ ha exaltado la calle"; y signos de innegable disforia, en los versos que culminan la primera estrofa: "La mano jironada de un mendigo/ agrava la tristeza de la tarde". Sangre y lesiones son, finalmente, traídas en cuenta por el verso penúltimo del poema, que habla de una "tarde mutilada".

En un poema de **Luna de enfrente**, "Ultimo sol en Villa Ortúzar", cuyo título evoca el del poema juvenil analizado, se repiten los

significados que concitan la mutilación y la sangre, a más de agregar una metáfora que remite al bíblico juicio final y otra que repite el tópico de la asociación del ocaso a las hogueras:

Tarde como de Juicio Final.
La calle es una herida abierta en el
(cielo.
Ya no sé si fue Angel o un ocaso la
(claridad que ardió en la hondura.
Insistente, como una pesadilla, carga
(sobre mí la distancia.
(O.P.: 82)

Podría pensarse, al influjo de estas citas, que el alba, por oposición al ocaso, es una realidad enal-

tecida, alabada, o al menos presentada en términos no negativos. Pero no es así. Los pocos amaneceres que han sido registrados en los dos primeros poemarios de Borges se presentan detestables, temibles.

una racha perdida
ha ofendido las calles taciturnas
como presentimiento tembloroso
del amanecer horrible que ronda
igual que una mentira
y acobardado por la amenaza del
(alba
("Amanecer" - O.P. 37)
El viento trae el alba entorpecida.
El alba es nuestro miedo de hacer
cosas distintas y se nos viene encima.
("Calle con almacén rosado" -
O.P.: 61)

20

CIELO
ABIERTO





Y aun el día, en tanto que intensidad solar y mezquinos afanes, es algo en cierto modo aborrecible, según se cristaliza en los versos juveniles de "Siesta": "Muchedumbres de sol/ bloquean la casa / y el tiempo acobardado se remansa/ detrás de las persianas" (P.J.: 76), en otros de **Luna de enfrente**: "El día es invisible de puro blanco. El día/ Es una estría cruel en una celosía" ("Manuscrito hallado..."- O.P.: 73) y en unos versos citados por Guillermo Sucre en su estudio sobre Borges⁽⁸⁾ y que no hemos podido hallar en el volumen nuestro: "La luz a puñetazos/ abre un boquete en los cristales".

La estructura de sentido:

Noche	↷	Día
/positivo/		/negativo/

que, como hemos visto, es una inversión del sistema de oposiciones y valores generalizado, adquiere su mayor vigencia, su máxima expresión, en el poemario **Luna de enfrente**, en que la valoración de la noche alcanza grados de exaltación y gloria, como en el verso "La noche es una fiesta larga y sola" del poema "Casi Juicio Final" (O.P.: 79).

Si repasamos las valoraciones de alba, día, ocaso y noche, veremos que los tres primeros fenómenos tienen una común negatividad, opuesta a la positividad de la noche. Los tres primeros tienen, a su vez, el rasgo común de la luz, opuesta a las sombras y a la oscuridad de la noche. Muchos son los versos de Borges que elogian las sombras, que las presentan bienhechoras, amigas, como en ciertos versos de **Fervor de Buenos Aires**: "Grato es vivir en la amistad oscura/ de un zaguán, de una parra y de un aljibe" ("Un patio"- O.P.: 22), o como en el título mismo de un poemario posterior: **Elogio de la sombra** (1969).

Con ciertas excepciones, que no invalidan la lectura que vamos diseñando, la luz en la poesía de Borges es algo recusable, repelente. Sólo las sombras y la noche reciben en ella una casi unánime celebración. Será por ello que, al venirle la ceguera al poeta, no haya él demostrado una actitud desesperada, ni haya perdido su gana de vivir; por el contrario, presenta una actitud remansada, que no es resignación, sino algo así como la aceptación de un designo, que le obliga a vivir definitivamente atado a la sombra amada.

**Nueva
lectura de
"Ultimo rojo sol"**

Hemos dejado para el final la posibilidad de otra lectura de "Ultimo rojo sol". Ella está, en cierto modo, basada en la primera, de la que aprovecha el sistema de relaciones y valoraciones. Por lo tanto, no anula la anterior, sino que más bien la enriquece y culmina. Por lo demás, un texto no se agota con una o dos lecturas, sino que está abierto a innumerables posibilidades de sentido, según el enfoque (nivel de pertinencia, según los semiólogos) del análisis, las variaciones en las condiciones históricas de consumo del texto y los hallazgos o comprobaciones respecto de la intencionalidad responsable de su escritura. Lo que hace eficaz y legítima cada "lectura" es, en cada caso, el rigor científico del método analítico y la sindéresis en el manejo de los elementos textuales.

Nos guía en esta nueva lectura una verificación en el aspecto gramatical del texto. El poniente y el ocaso, esto es los términos tiranizadores, son masculinos; mientras que la casa y la calle, o sea los términos tiranizados, son femeninos. Algo más, la guitarra que llora entre paréntesis es término femenino; y la prosopopeya levantada en torno a ella, sumada a la metáfora tradicionalmente permitida por la guitarra, concitan a una mujer, para quien entonces comenzarían a tener valor los adjetivos "dolorida y desnuda". Aún más, la espada que blande el Arcángel (vid. supra 1.)

es símbolo fálico, pese a la a-sexualidad de todo Arcángel (no repetida por su nombre en masculino). Por otra parte, si el ambiente evocado es dividido en dos espacios, un arriba y un abajo, se verá que el primero es ocupado por los signos masculinos, mientras que el segundo lo es por los femeninos. No es necesario decir más para saber que todas estas menciones bordean la materialidad del acto sexual; y, además, las penosas situaciones que a veces son su secuela.

Lo que de negativo y repelente tiene el ocaso, corresponde también, obviamente, al acto que de modo subrepticio está significado por el texto. Y sólo cuando el evento (poniente monstruoso-acto sexual) es remitido a un tiempo pasado (es ya cosa legendaria), puede hablarse de "los acordes del paisaje" y sentirse algo así como la morigeración del instinto, la superación de la especie.

Borges narrador adjudicaba a un personaje la "memorable sentencia" según la cual "los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres",⁽⁹⁾ expresión que, con algunas variantes, ha sido también recogida por versos que ya no es posible atribuir a un personaje: (Borges escribe de los espejos):

Infinitos los veo, elementales
Ejecutores de un antiguo pacto,
Multiplicar el mundo como el acto
Generativo, insomnes y fatales.

("Los espejos"- O.P.: 161
-el subrayado se nuestro)

Se ve, pues, con claridad, cómo el antiguo poema analizado por nosotros sienta las bases de una convicción notablemente redundante en la escritura de Jorge Luis Bor-

ges (redundancia quizá digna de un trabajo analítico de otra índole), que adjudica notas de infamia y perversión a ocasos, cópula y espejos.

NOTAS:

- (*) El presente trabajo tiene su origen en el curso de Interpretación de Textos Literarios que dicté en la Universidad Nacional de San Marcos, entre set. 78 y ene. 79, y en una conferencia dictada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en nov. 78. Por tanto, debe parte de su organización y contenido a las observaciones y comentarios de los asistentes, para quienes expreso mi reconocimiento.
- (**) Cita tomada de Jean de Milleret: *Entretiens avec Jorge Luis Borges*, París, Pierre Belfond, 1967; p. 21 y s. (la traducción del fragmento es nuestra).
- (1) Carlos Meneses: *Poesía Juvenil de J.L. Borges*, Barcelona, José Olañeta, 1978; 78 pp.
- (2) Op Cit. p. 72. En adelante, las citas de este volumen llevarán las iniciales P.J. seguidas del número de página.
- (3) *Apocalipsis*, 12, 7.
- (4) Sobre la relación sémica o semántica entre los términos de la metáfora, véase nuestro estudio "Anotaciones semióticas sobre la metáfora y la metonimia" de próxima aparición en *Escritura* de Caracas, Venezuela.
- (5) Sobre los fenómenos indesligables de la metáfora y la metonimia, véase el mismo estudio anotado en (4).
- (6) Julia Kristeva, con su famoso análisis de "Prose" de Mallarmé (en *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974; pp. 239-263) demostró que ciertos sentidos que no pudieron plasmar en los vocablos concretos de una expresión se valen de ciertos subterfugios formales, formas no evidentes, a modo de oscuras combinaciones silábicas o de elementos vocabulares al interior de vocablos mayores, para poder tener alguna constancia en el discurso. Es el caso de "père" (padre) cuya pronunciación exacta se incluye en la lectura del vocablo "hyperbole" con que inicia el mencionado poema de Mallarmé. En el mismo vocablo está contenido el grupo "bol", que reaparece en vocablo "aboli" (abolido) que figura cuatro veces en el poema. De esta manera el poema, en cierto nivel insospechado, significa la negación del padre, y más exactamente la negación de la autoridad paterna, si es que nos atenemos al verso siguiente, en que vuelven a aparecer algunos de los fonemas de "père": "L'ère d'autorité se trouble" (La era de la autoridad se transtorna).
- (7) Ambos poemas han sido consultados en: J.L. Borges: *Obra Poética*, Madrid, Alianza Editorial/Emecé Editores, 1972. Las citas de este volumen llevan en adelante la sigla O.P. seguida de la página respectiva.
- (8) Guillermo Sucre: *Borges, el poeta*, Caracas, Monte Avila Editores, 1968; p. 41.
- (9) J.L. Borges: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1956; p. 13. La cita pertenece al relato "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius".

RAUL BUENO CHAVEZ

Nacido en Arequipa, en 1944.
Es Profesor en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Prepara su tesis de doctorado en la Universidad de París.
Ha publicado varios libros de poesía, entre ellos, *De la voz y el estío*.

REFLEXION EN TORNO AL DESARROLLO CULTURAL

JORGE CORNEJO POLAR



A aparición del concepto de desarrollo cultural es un fenómeno reciente que puede datarse en los años sesenta en consonancia, ciertamente con la declaración que formulan las Naciones Unidas calificando a esa década como el primer decenio del desarrollo, pero en más directa y específica vinculación con los progresos de la reflexión en torno al tema debidos fundamentalmente a UNESCO. Precisamente,

las continuas reuniones internacionales que, ya en los años sesenta, lleva a cabo este organismo especializado de Naciones Unidas, marcan indudablemente los hitos de un análisis cada vez más exhaustivo, profundo y enriquecedor de esta noción, señalan las etapas de su progresiva aplicación en diversas regiones o países y sirven coincidentemente de medios adecuados para su difusión a nivel general.

No obstante lo dicho puede afirmarse que en Latinoamérica (salvo tal vez el caso de Colombia) no se ha expuesto ni debatido suficientemente esta cuestión a pesar del interés que tiene, lo que ha originado desconocimiento, indiferencia, dudas y en algunas circunstancias objeciones o críticas. Con el ánimo de explicitar tales planteamientos y propiciar el diálogo en torno a este asunto fundamental exponemos seguidamente en forma sintética el estado actual de la cuestión.

Marco de referencia

La noción de desarrollo cultural no puede entenderse aisladamente, separada de su contexto natural, que es el **desarrollo general** de los países, considerado como un proceso dentro del cual el aspecto o la vertiente cultural tiene un lugar preciso, definido y fundamental. No cabe, en efecto, pensar un desarrollo integral que no reconozca un amplio margen a la cultura porque si así fuera se estaría negando de principio su carácter de integralidad. Lo cultural es elemento esencial de la condición humana y reconociéndolo así, con mayor o menor hondura y nitidez, la generalidad de planes de desarrollo nacional incluyen al sector cultura (aunque a veces de manera muy limitada y por lo co-

mún reduciéndolo, equivocadamente, sólo al aspecto educativo).

Pero así como un plan de desarrollo general no es tal si deja de lado a lo cultural, de igual manera cualquier proyecto de desarrollo cultural que se conciba aisladamente del conjunto de la vida social —sea porque se considere a la esfera cultural como un área autónoma y autosuficiente, sea simplemente porque se piense que es posible lograr las metas del desarrollo cultural separadamente de las de los demás sectores —resulta similar y gravemente erróneo. La vida cultural de los pueblos no puede desligarse de lo socio-económico en su acepción más completa, no se la puede tratar separadamente del conjunto de las condiciones de existencia de una comunidad.

Así pues ni desarrollo general que desconozca o minimice el sector cultural ni desarrollo cultural que pretenda realizarse autárquicamente.

De otro lado, el desarrollo cultural ha de postularse en vista de la noción de **política cultural** puesta en circulación general también (y por las mismas razones) en la década anterior. Ensayando una aproximación creo que puede describirse la política cultural como el conjunto orgánico de metodologías que un gobierno pone en ejecución para lograr el desarrollo cultural de su país. Dentro de estas metodologías (o procedimientos, o acciones, como se prefiera) se inscriben la creación de organismos públicos o mixtos, la expedición de leyes y reglamentos, el establecimiento de fuentes de financiamiento, la formulación calendarizada en corto, mediano y largo plazo, de la estrategia del de-

sarrollo cultural, como rubros principales.

Según este punto de vista, que creemos el correcto, desarrollo cultural y política cultural son nociones inseparables. Aquél es el objetivo, ésta la manera de alcanzarlo. Desde luego que desde otras posiciones (si se rechaza la idea de desarrollo cultural, por ejemplo) es posible concebir políticas culturales que tengan finalidades diferentes a la que aquí se propone.

Un siguiente paso en el diseño de este cuadro previo nos lleva a aludir al hecho que constituye la razón de ser, el fundamento de la necesidad de una acción permanente de desarrollo cultural y consecuentemente de la formulación de la política que la diseñe y garantice. Se trata del derecho natural a la cultura, derecho que por ser innato existe desde la aparición del hombre pero que recién se formula expresamente en la Declaración de los Derechos Humanos que, en 1948, aprueban las Naciones Unidas. Ahora bien, la sola indudable existencia de este derecho connatural al ser humano genera el deber recíproco del Estado de garantizar a todos los hombres su ejercicio libre y pleno. La política cultural orientada al desarrollo cultural constituye entonces la mejor manera que tiene el Estado de cumplir a cabalidad con esta obligación fundamental, irrenunciable e impostergradable. En este sentido, el desarrollo cultural puede pensarse como el perfeccionamiento incesante de los medios que permiten la unánime, libre y plena realización del derecho a la cultura.

Queda evidentemente una cuestión básica y previa a todo lo expues-

to. ¿Es posible diseñar, planificar, sistematizar el desarrollo cultural? ¿Acaso las culturas no han seguido y siguen libre y espontáneamente su camino sin necesidad de proyectos, planes, políticas? Antes que intentar una respuesta teórica a éstas o parecidas inquietudes preferimos explicar con algún detalle en qué consiste el desarrollo cultural. Esta descripción debe bastar —esperamos— para demostrar la viabilidad de la formulación de planes de desarrollo cultural (y no sólo la posibilidad sino la urgencia perentoria de elaborarlos).

Caracterización del desarrollo cultural

Para una visión ingenua, casi elemental, el desarrollo cultural puede estar cifrado en un simple incremento cuantitativo de los indicadores básicos de la actividad cultural: productores, bienes, servicios, consumidores. Así un país estará tanto más desarrollado culturalmente cuanto mayor sea el número de creadores culturales en actividad, mayor la cantidad de bienes culturales en circulación, más grande el número de servicios culturales en funcionamiento y mayor la cifra de consumidores reales de mensajes y bienes de cultura.

Es evidente que este enfoque cuantitativo no es suficiente para caracterizar la realidad cultural en toda su riqueza y complejidad. Fuerza es completarlo con un análisis cualitativo que tome en cuenta no solamente el número sino especialmente la calidad (perfección, eficacia, permanencia, intervención activa, etc.) de creadores, bienes, servicios y consumidores dentro del ámbito de la cultura.

Aunque es indiscutible que los dos criterios expuestos tienen importancia para caracterizar el desarrollo cultural, no parecen sin embargo totalmente satisfactorios para dar cuenta del grado de avance cultural (con todo lo ambiguo, múltiple y diverso que ello implica) de un país o de una región. En razón de esta insuficiencia, emprendemos (sin abandonar del todo lo cualitativo y lo cuantitativo) otra aproximación que podríamos calificar como teleológica, en la medida en que nuestra intención será definir el desarrollo cultural por las finalidades que deban servirle de objetivo.

El conjunto de creaciones culturales que un pueblo ha ido elaborando a través de su historia constituye lo que comúnmente se denomina patrimonio cultural. No parece ser materia de discusión la necesidad que existe de conservar ese patrimonio no solamente porque en él se encierran las claves de la identidad cultural de cada nación sino porque además en este legado permanecen vivas las fuerzas que como lección, estímulo, impulso actuante, presencia dinámica habrán de contribuir decisivamente a dibujar el futuro de cada cultura. El proceso de desarrollo cultural no puede comenzar de cero, tiene que recoger, asimilar y aprovechar lo más válido y significativo de la herencia cultural. De aquí que, aunque suene extraño, postulamos que el primer objetivo de todo plan de desarrollo cultural debe ser la **conservación**, restauración (en su caso) y puesta en valor del patrimonio, tareas junto a las cuales debe inscribirse una permanente labor de investigación que permita extraer de ese abigarrado tesoro que han creado los antepasados a través de milenios de historia, las líneas funda-

mentales, las constantes, los vectores que deben proyectarse en el presente y en el futuro como signo de continuidad sí pero también como bandera de renovación amplia y libre pero fiel a lo esencial.

El patrimonio cultural no puede inmovilizarse por falta de crecimiento (si así ocurriera esa cultura sin duda decadente estaría camino a la extinción). Una cultura viva, por el contrario, se asemeja a un río que en su recorrido va engrosando sin cesar su caudal con las nuevas aguas que le traen sus afluentes. Es fundamental entonces contribuir a que el legado cultural se enriquezca día a día o sea, en otras palabras, es necesario descubrir, hacer aflorar o incentivar sin descanso las fuerzas creativas de la comunidad y de los individuos que la conforman. Por ello inscribimos como segundo indispensable objetivo de cualquier plan de desarrollo cultural lo que habitualmente se conoce como promoción, el delicado, imaginativo y trascendental trabajo de establecer las condiciones para que los poderes creadores colectivos y personales se realicen a plenitud, alejando simultáneamente los factores que pudieran determinar su debilitamiento, mediatización o total frustración. No cabe duda que la **promoción cultural** es, debe ser, finalidad prioritaria del empeño hacia el desarrollo cultural.



JOSE RESPALDIZA

El patrimonio cultural nacional (al igual que el universal), las creaciones actuales de los productores culturales, la cultura en suma como conjunto de bienes u obras, está naturalmente dirigida (es su sentido y su razón de ser) a ser usada y disfrutada por la humanidad toda (y en su caso por la entera población de un país). De y en la cultura deben participar todas las personas no sólo como usuarios lúcidos, críticos, dinámicos de sus objetos sino también como integrantes a plenitud de aquello que se llama la vida cultural y, cuando a ello están llamados, como creadores a título singular o en cuanto miembros de una colectividad. La **participación** libre y cabal es así el tercer objetivo que debe proponerse cada proyecto de desarrollo cultural y el más directamente emparentado con la realización del derecho a la cultura.

El desarrollo cultural (y la política que lo diseña, organiza y sistematiza asegurando su logro) adquiere sentido entonces en relación a las tres metas próximas que se plantea: la conservación y puesta en valor del patrimonio, la promoción de las potencialidades creativas y la participación. Las tres son igualmente importantes, ninguna puede privilegiarse en detrimento de las otras porque además las tres se integran en una estructura teleológica que solo así, tripartita, revela la plenitud de su sentido.

Esta clase de desarrollo cultural es parte sustancial, como advertíamos al comienzo, del proceso general de desarrollo de los países. Más aún, en la actualidad varios de los más destacados especialistas en el tema señalan que lo cultural debe impregnar, informar el desarro-

llo global en muy diversos aspectos para lograr de este modo lo que hoy se denomina la **dimensión cultural del desarrollo**. Algunos ejemplos tomados del caso peruano: los participantes en el Servicio Civil de Graduandos (SECIGRA) debieran ser a la vez promotores o animadores culturales, agentes colaboradores en las tres tareas básicas del desarrollo cultural —conservación, promoción en sentido estricto, participación. Algo semejante puede postularse de los encargados de la reforma agraria o de los agentes de los programas de salud y con mayor fundamento aún, de los docentes que además de la labor estrictamente pedagógica están llamados a aportar decisiva contribución en los tres ámbitos del desarrollo cultural. Otro caso puede ser el de la formulación de disposiciones legales que obliguen a que en los nuevos edificios públicos se considere la incorporación de obras de arte (esculturas, murales) y/o se reserve un área para actos culturales (galería, teatrín, sala de conciertos). Otro, por último: el que en el caso de las grandes obras públicas (irrigaciones, represas, carreteras) cuya ejecución pueda significar peligro para el patrimonio cultural se dicten necesariamente las medidas requeridas para preservarlo. En fin, los ejemplos podrían multiplicarse, pero los citados bastan para presentar alternativas de lo que puede llegar a ser la dimensión cultural de un desarrollo que es, pues, diferente aunque complementaria de la indispensable inclusión del sector cultura en cuanto tal en el conjunto del proyecto de desarrollo integral. Precisamente, el resultado de la concurrencia de estos dos órdenes tan ligados de acciones estatales debe expresarse en una paulatina pero clara mejora de **la calidad de la vida** de una co-

munidad perceptible especialmente (desde el punto de vista cultural) en la posibilidad real de disfrute de los bienes culturales, en la seguridad de una participación auténtica en la vida cultural no por azar o circunstancialmente sino como una condición permanente de la vida social.

El desarrollo cultural, concluímos esta caracterización, garantiza y refuerza la identidad cultural de los pueblos (su tesoro más preciado) como puede colegirse sin esfuerzo de lo hasta ahora expuesto.

Presupuestos del desarrollo cultural

El presupuesto básico es, sin duda, la existencia de una política cultural que disponga en forma orgánica, sistemática, racionalizada y permanente el conjunto de las potencialidades y recursos de un país (disponibles en un período dado) para armar con ellos una adecuada estrategia que conduzca al fin primordial a través de la puesta en ejecución sucesiva de planes de corto, mediano y largo plazo. Una política así concebida debe comprender como requisitos mínimos:

1.—Una estructura legal adecuada, completa, pero con la flexibilidad requerida para asegurar un continuo perfeccionamiento (capítulo constitucional, ley orgánica, leyes específicas, reglamentos, etc.)

2.—Un organismo oficial encargado de la dirección de la actividad gubernamental en el área cultural (Ministerio —que es por la naturaleza de la tarea y según enseña la experiencia, lo aconsejable—;

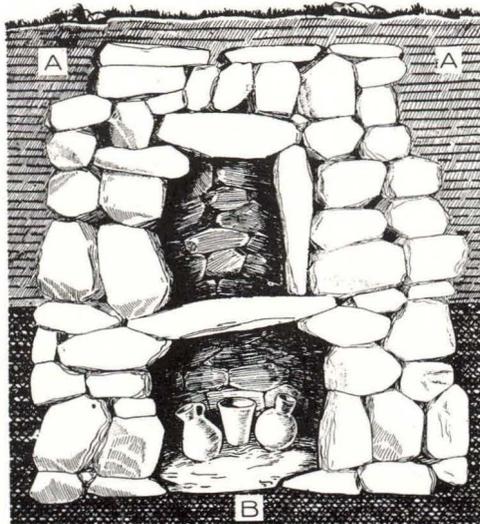
Instituto, Consejo, Casa de la Cultura o cualquier otra denominación).

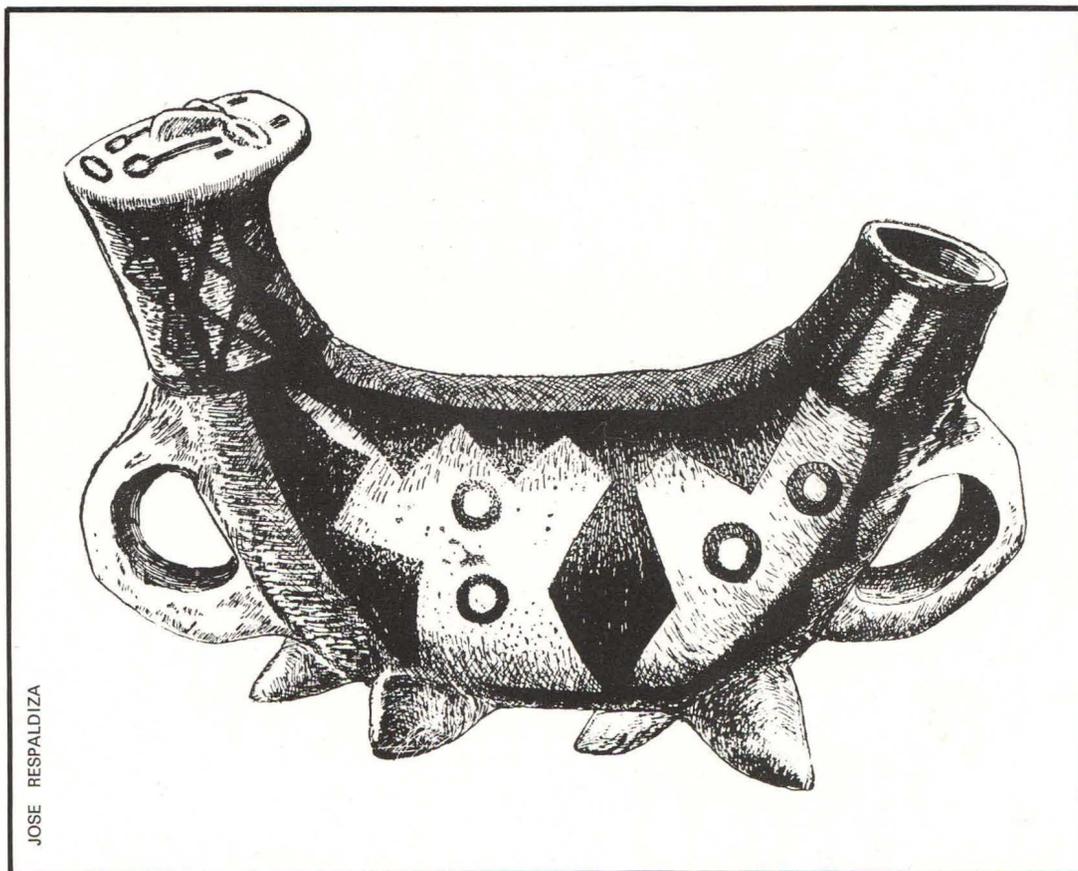
Este organismo debe tener una estructura descentralizada y asegurar por medio de los mecanismos operativos respectivos el trabajo en las tres direcciones fundamentales del desarrollo cultural, aparte de lo cual debe encargarse de:

- a) Investigación permanente
- b) Planificación de la acción cultural.
- c) Capacitación de recursos humanos para la acción cultural (necesidad fundamental muchas veces dejada de lado y que provee al trabajo cultural de los animadores, administradores, archiveros, bibliotecarios, conservadores, promotores, profesores, restauradores, etc. debidamente calificados en vista a la realidad nacional).

3.—Medios de financiamiento permanente y proporcional a la magnitud de la obra que se emprenda. Una fórmula que se emplea en algunos países es la asignación de un porcentaje (fijo o progresivo) del presupuesto nacional anual para el sector cultural.

JOSE RESPALDIZA





El desarrollo cultural y la democracia cultural

Así como la política cultural se conceptualiza como un medio (el medio por excelencia) para alcanzar el desarrollo cultural, éste, que se expresa en la constelación de objetivos que se han descrito, debe a su vez conducir a la instauración de la democracia cultural. Esta es una tesis que venimos sosteniendo desde hace algún tiempo y que está abierta, desde luego a la crítica. No es posible exponerla ni explicitarla ahora por razones de espacio pero sí enunciarla concisamente en el sentido de precisar que los objetivos que hemos asignado

al desarrollo cultural: conservación del patrimonio, promoción de la creatividad, establecimiento de la participación, pueden considerarse como objetivos inmediatos o próximos, intrínsecamente importantes, pero que para ser alcanzados a plenitud e irreversiblemente exigen un cúmulo de condiciones que sólo pueden darse cuando se encuentre en vigencia plena un régimen de democracia cultural eminentemente pluralista y participatorio.

La democracia cultural se erige así como fin último del esquema política cultural → desarrollo cultural → democracia cultural, como meta suficientemente trascendental

que aleja el riesgo de cualquier desarrollismo envanecido o miope, como ideal capaz de generar la indispensable mística que mantenga y aliente el pensamiento y la acción de los trabajadores de la cultura en todos sus niveles y modalidades. Aunque obvio, tal vez convenga recordar que la democracia cultural no puede alcanzarse aisladamente sino en cuanto parte integrante de la totalidad de un régimen.

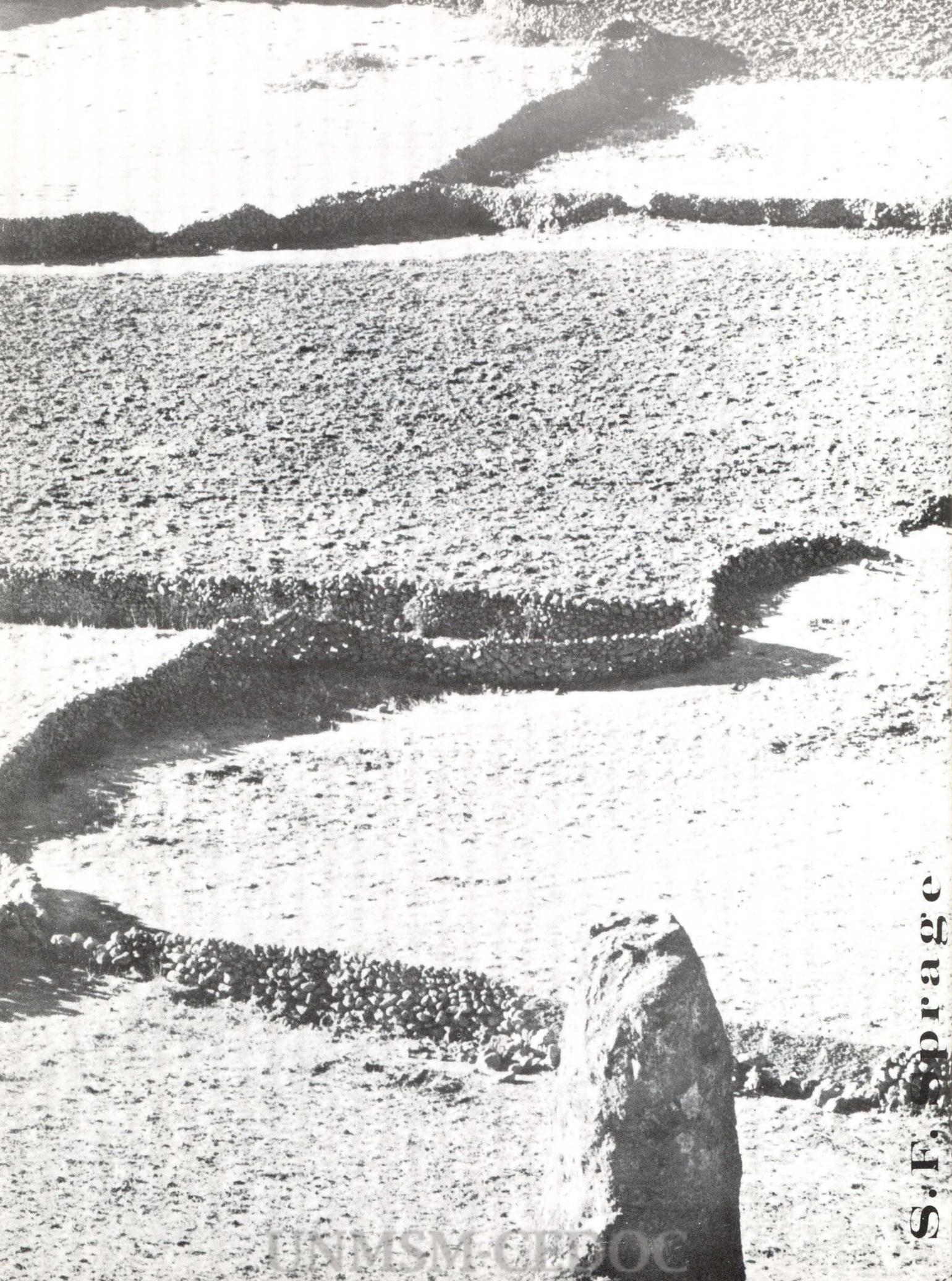
Conclusión

A manera de epílogo permítanos ensayar una definición de desarrollo cultural que lo entendemos como "el proceso por el cual un Estado tiende sistemáticamente a acrecentar la participación de la población en la vida cultural, a incentivar la creatividad personal y comunitaria y a conservar y poner en valor el patrimonio cultural nacional". Definición provisoria y perfectible pero que puede servir de instrumento de trabajo.

Una acotación penúltima (que merece un análisis independiente). El desarrollo cultural debe ser producto de las fuerzas pensantes y de los poderes actuantes propios de una nación. No debe ser impuesto desde fuera ni imitado servilmente desde adentro. Como se suele leer en los estudios actuales sobre el tema: debe ser endógeno o autogenerado, lo que no quiere decir ni autárquico ni cerrado irreflexivamente a los aportes positivos de la cultura universal. Y ahora sí la postrema afirmación: la praxis del desarrollo cultural debe estar inspirada en una concepción ideológica coherente. Debe existir una filosofía, una estructura principista, iluminadora e informadora de la acción cultural.

JORGE CORNEJO POLAR

Ha sido Director General del Instituto Nacional de Cultura. Actualmente es profesor de literatura en la Universidad de Lima. Prepara un libro sobre política cultural en Latinoamérica.



S. F. Spragg

UNMSM-CEDOC

JERARQUIA RELIGIOSA ANDINA

JUAN V.

NUÑEZ

DEL PRAADO

EL presente, es el resultado de una inquietud de alrededor de diez años, que surgió como consecuencia de mi primera aproximación al mundo religioso andino⁽¹⁾. Al acercarme a las creencias religiosas de los habitantes del Ande, tomé



contacto indirecto con especialistas religiosos nativos de cuya existencia no tenía hasta entonces más que una vaga idea.

El tema es de por sí alusivo, puesto que las actividades de este tipo están rodeadas de cuidadosa reserva, que no es sino la consecuencia lógica de la presión ejercida por el segmento occidental de la sociedad peruana, sobre su homólogo andino; en todo terreno, y en especial, en el ideológico-religioso, desde la invasión europea del siglo XVI hasta nuestros días.

Sólo al conocer en cierta profundidad el mundo religioso y simbólico de los Andes, se le abre a uno la posibilidad de conocer a los especialistas religiosos en condición de tales. A partir de entonces, y a medida que uno profundiza en las categorías del pensamiento andino, se le va abriendo progresivamente el acceso al conocimiento de una gradación jerarquizada de éstas.

Para la elaboración de este trabajo, se ha utilizado materiales recopilados en los períodos y lugares siguientes: 1967: Comunidad de Sonqo (Paucartambo, Cuzco); 1968: Comunidades de Qotobamba, Mask'a, Kuyo Chico, Amphay, Kuyo Grande (Calca-Cuzco); 1970 a 1972: Comunidades de Tíclacayán, Huamanmarka, Yanakachi, Vico, Villa de Pasco, Chinchán, Pukuruhay, Ranks (Cerro de Pasco); 1973 a 1974: Tumilaka, Pokata, Coskore, Tala, Ankoma, Chhallaviento, Tokela (Tacna-Moquegua); Valles de Sama y Locumba (Tacna); 1975: Wasao y San Jerónimo (Cuzco); 1977: Comunidades de Arin y Sillakanca (Calca), Kuper Ayllu (Urubamba-Cuzco).

La extensión del área abarcada, nos autoriza a postular las afirmaciones en términos de generalidad para los Andes. Sin embargo, en el cuerpo del trabajo, se ha utilizado, para designar a los especialistas, la terminología del área del Cuzco, por el hecho de tener sobre ella un cuadro más completo y profundo.

Cualquier sociedad humana posible, puede ser desagregada analíticamente, en tres tipos de componentes básicos⁽²⁾: El componente **Ideológico**, constituido por "cuerpos organizados de ideas"⁽³⁾; el compo-

nente **Sociológico**, constituido por organizaciones de personas, es decir redes de relaciones que ligan actores sociales; y el componente **Tecnológico** constituido por secuencias de procedimientos. Un "campo de actividad"⁽⁴⁾ cualquiera puede ser analíticamente desagregado de la misma manera. Así, el campo de actividad religiosa, puede ser descompuesto en: un componente ideológico constituido por la **doctrina**; un componente sociológico, constituido por una "**iglesia**", como organización social concreta y un componente tecnológico constituido por lo **ritual**.

El primero y el tercero de estos componentes, han sido objeto de considerable atención en los últimos años, y al momento se cuenta ya a este respecto, con valiosa información. Sin embargo, el segundo aún permanece sólo superficialmente explorado, hasta donde tenemos información, y es a él al que dedicamos la atención de este trabajo preliminar.

El nivel de acceso más inmediato para el investigador, está relacionado con las unidades locales (Ilaqta o comunidad) y por lo general coincide con el sistema de mitades territoriales en que se segmentan estas unidades (saya)⁽⁵⁾. Aquí registramos como efectivamente presentes tres personajes: el Hampeq o Watoq, el Paqo o Pampamesayoq y el Layqa.

El Hampeq: Es el aparentemente más humilde; ejerce la curandería herbolaria (Maych'a) y dice la buenaventura (Kausay-Pacha). Usualmente se trata de un individuo de avanzada edad, solitario, y que tiene su vivienda en un área marginal del centro habitacional.

En la localidad que habita, no se le asigna mucho poder e incluso, hay quienes presumen tomarlo a broma; no se asocia a ninguna de las saya.

El Paqo y el Layqa: Se ubican con una jerarquía local mayor al anterior. Están asociados a una de las saya, y usualmente tienen familia propia; desempeñan un rol de carácter maniqueo, es decir, para su propia saya, figuran como Paqo o Pampa-mesayoq, lo cual reviste un ejercicio propiciatorio y benéfico, pero para la saya opuesta son considerados Layqa, es decir, individuos vinculados al ejercicio de la magia maléfica. En el primer rol, realizan ritos de propiciación e inversión de maleficios (Kutichi); en el segundo practican la hechicería (daño). Son objeto de respetuoso temor, y su poder es tomado bastante en serio. Cada uno de ellos se identifica como Paqo y no admite ser identificado como Layqa, al tiempo que acusa permanentemente de tal carácter a su colega. Su acceso a las entidades sobrenaturales, se limita a la invocación de los espíritus ancestrales de la localidad (auki) y los apus locales⁽⁶⁾. En el rol negativo, realizan la manipulación de todos los espíritus maléficos inferiores.

El Alto-mesayoq: En un tercer nivel jerárquico, desde la perspectiva local que hemos tomado, se halla el Alto-mesayoq, quien nunca reside en la localidad. En este sentido hemos podido observar que quien desempeña el rol de Alto-mesayoq en un lugar, es considerado en su comarca de origen simplemente en la condición de Hampeq o Watoq y viceversa. Asimismo, los Alto-mesayoq, al ser llamados a alguna comarca, en primer término, esta-

blecen contacto con el Hampeq local quien les suministra información vital para el desempeño de sus funciones. En términos de su rol, se admite abiertamente que este personaje tiene poder superior a los Paqo-Layqa locales, quienes reconocen esa condición.

Se reputa que un Alto-mesayoq establece comunicación directa con los grandes apus regionales y en circunstancias especiales con el Roal⁽⁷⁾. Se lo requiere para: la realización de adivinaciones complejas y específicas, como la resolución de casos de robo de ganado; curación de enfermedades graves; neutralización de maleficios sumamente dañinos; consejo para tomar resoluciones trascendentales o resolver conflictos y enigmas de importancia. Asimismo, cuando se antagonizan demasiado los conflictos entre Paqos rivales o en casos de combates rituales entre éstos, o también combates rituales entre sayas, el Alto-mesayoq juega un papel de dirimencia, arbitraje o conciliación. Su prestigio es ya muy considerable y rebasa ampliamente el ámbito local de acción de los Paqos. Su clientela no se cuenta exclusivamente entre el campesinado, sino que involucra a población mestizo-occidentalizada urbana. En este sentido, hemos constatado la adscripción a la clientela de uno de estos oficiantes, de personas de la capa media-alta de la ciudad del Cuzco y aún más, funcionarios públicos de nivel expectable como el caso de un Sub-director de Ministerio con residencia en Lima que hace viajes regulares al Cuzco, para consultar un Alto-mesayoq.

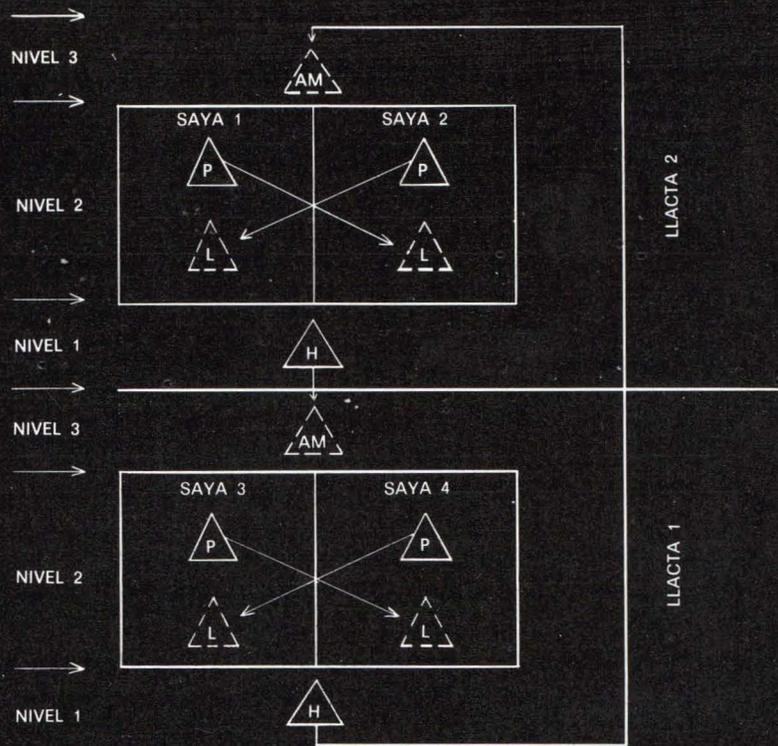
Hasta aquí, trabajamos con material de primera mano y por ello nuestro conocimiento del mismo, es directo y bastante completo.

Con la jerarquía de que trataremos a continuación, aún no hemos establecido relación directa, pues para tener acceso a ellas, es preciso ser introducido por un Alto-mesayoq, quien da el pase y establece el contacto, con mucha reserva y sólo en circunstancias especiales.

El Hanaq-qawayoq: Conocimos de la existencia de tal jerarquía hace más o menos cinco años, pero sin referencias concretas a individuos que las ostentaran; referencias que nos han llegado hace pocos meses a través del testimonio de tres personas mestizas, que en circunstancias especiales han tenido acceso a un Hanaq-qawayoq. En dos de los casos se trata de personas cuyos padres han sostenido largas y estrechas relaciones con el Alto-mesayoq que les facilitó la posibilidad del contacto, en obsequio a esa relación (el Alto-mesayoq les daba el tratamiento de "hijos"). En el tercero, se trata de un joven que buscaba "ordenarse" en alguna iglesia y decidió hacerlo en la andina. Se dirigió al Alto-mesayoq en busca de "iniciación" y en la ceremonia, cuyo aspecto central parece dirigido a probar el nivel de estabilidad psíquica del postulante, éste no pudo ser desestabilizado, hecho que parece haber desconcertado al Alto-mesayoq quien optó por remitir su postulante a su superior en jerarquía. Es de advertir (y conocemos casos concretos) que una desestabilización psicológica como la pretendida por el oficiante, implica quedar sojuzgado en un estado de dependencia frente a la personalidad del especialista.

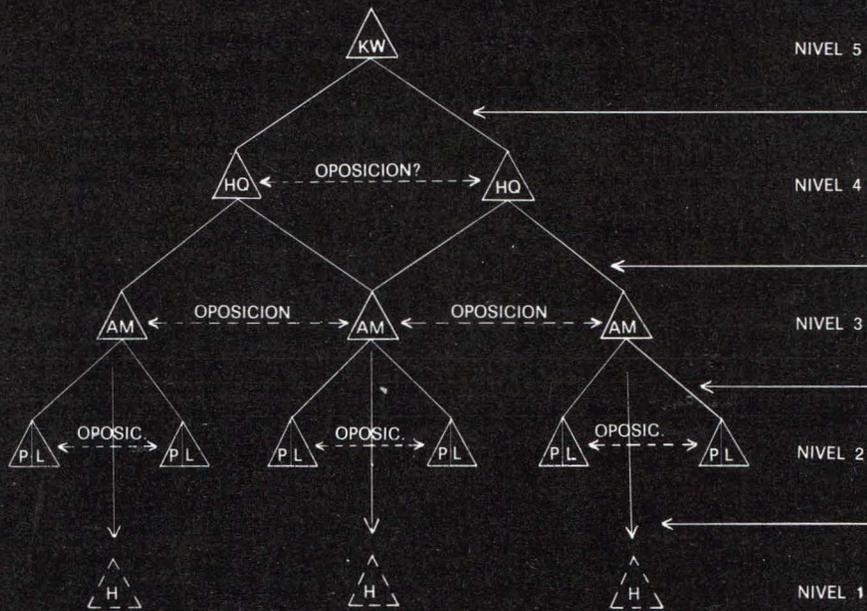
Hanaq-qawayoq quiere decir el que tiene facultades para ver el mundo superior. Se dice que habla directamente con el Roal y tiene ju-

LA ESTRUCTURA EN PERSPECTIVA LOCAL



LEYENDA: AM:ALTO MESAYOQ | P:PAQO | L:LAEQA | H:HAMPEQ

LA ESTRUCTURA EN PERSPECTIVA GENERAL



LEYENDA: KW:KAMAQ WAQEAQ | HQ:HANAQ | QAWAYOQ | AM:ALTOMESAYOQ | P:PAQO | L:LAEQA | H:HAMPEQ

risdicción sobre todos los especialistas del área de influencia del habitat de aquél (en un caso —el del Ausangate— un área de un diámetro aproximado de 150 kilómetros, que comprende casi la mitad del departamento del Cuzco). Al visitarlo se lo encuentra rodeado de una pequeña corte compuesta por tres músicos y de dos a cinco “ayudantes”. Los músicos no cesan de tocar durante todo el tiempo de la entrevista (48 horas seguidas en uno de los casos). Según lo referido por nuestros testigos, parecen tener gran capacidad de sugestión, así como extraordinarias aptitudes para identificar y tratar problemas psíquicos.

Dos de los tres testigos, fueron introducidos por un mismo Alto-mesayoq y el tercero por uno distinto, proveniente de un lugar bastante alejado del de residencia del primero. Sin embargo, los testigos parecen haber sido remitidos al mismo Hanaq-qawayoq.

Los Alto-mesayoq recurren al Hanaq-qawayoq para consultar casos complicados; toman de ellos directivas; reciben la confirmación en sus roles; les remiten problemas especiales como el descrito líneas arriba y los ven con gran respeto y reverencia.

El Kamaq-waqeaq: Tenemos información de la existencia de esta dignidad de la que sólo conocemos su atributo de establecer comunicación directa con el hacedor (Kamaq).

Como se ve, se trata de una estructura de considerable complejidad, con una gradación de niveles jerárquicos que de hecho sugieren status realmente pontificales. El acceso a ellos probablemente nos abra nuevas posibilidades, en especial pa-

ra aproximarnos a versiones “cultas” de los credos andinos y visualizar mejor las categorías básicas de este pensamiento así como su sistema de creencias.

En la parte de que tenemos conocimiento directo, podemos establecer la existencia de un sistema de roles de cuatro términos: Paqo, Layqa, Hampeq y Alto-mesayoq. En él, los roles Paqo-Layqa y Hampeq-Alto-mesayoq, constituyen diadas de roles opuestos complementariamente.

En la primera, el mismo individuo es percibido desde su propia saya como Paqo y desde la opuesta como Layqa; en la segunda, desde su propia comunidad como Hampeq y desde otra comunidad distante como Alto-mesayoq.

En la oposición Paqo-Layqa, el factor proximidad asigna una connotación positiva, pues el especialista que proviene del propio grupo, es considerado benéfico y el proveniente del grupo ajeno como maléfico. En la oposición Hampeq-Alto-mesayoq, esta relación se invierte, pero esta vez en referencia al prestigio, esto es, el especialista del propio grupo es visto con un nivel de poder sumamente reducido, mientras el proveniente de un grupo lejano se hace acreedor al reconocimiento de un mayor poder.

Las posiciones del Alto-mesayoq y el Hampeq, están claramente definidas en términos jerárquicos, entre sí y en referencia a los Paqo-Layqa. Por ello tienen una relación de complementación armónica entre sí y de neutralidad en referencia a los otros dos. En cambio, los Paqo-Layqa entre sí, mantienen una relación de carácter conflictivo que se distingue por un estado de confron-

tación permanente. Esto resulta normal en términos de que ambos actores ocupan un análogo "nivel de articulación" (8).

Lo descrito, puede ser caracterizado como un sistema cuaternario de oposiciones complementarias en que los roles se oponen y complementan dos a dos en un nivel y las diadas se oponen complementariamente entre sí, a otro nivel. Asimismo, la percepción del rol de los actores, reviste un carácter maniqueo, puesto que un mismo actor será percibido desempeñando roles de connotación polarmente opuesta de acuerdo a la ubicación del observador.

Por las características señaladas, el sistema puede ser directamente asimilado dentro del sistema categorial total andino "Yanantin-Masintin" (9).

En los niveles superiores es probable que se reproduzcan las relaciones estructurales encontradas en la base, puesto que contamos con evidencia de existir rivalidad y acusaciones mutuas de prácticas maléficas entre dos famosos Alto-mesa-yoq del área del Cuzco, lo que nos sugiere una extensión de la estructura ya descrita para los niveles superiores. Sin embargo, aún no podemos hacer estas afirmaciones en términos categóricos.

NOTAS:

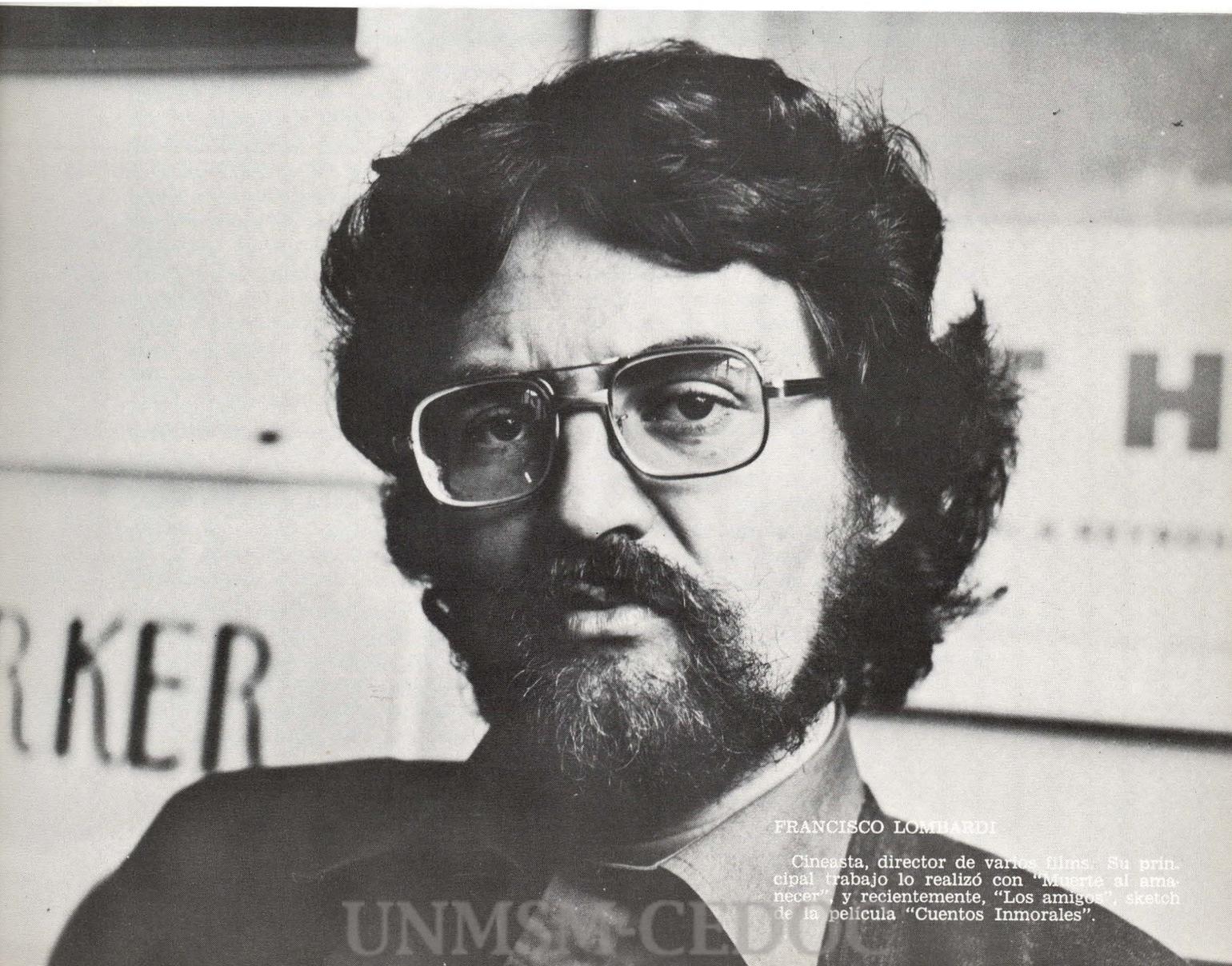
- (1) Juan V. Núñez del Prado: "El mundo sobrenatural de los quechuas del Sur del Perú, a través de la Comunidad de Qotobamba". En: **Revista del Museo Nacional**. Lima Tomo XXXVI, 1970: p. 143.
- (2) Este tipo de división es tomado de Marshall D. Shallins, Elman Service: **Evolution and Culture**. California, Chandler Publishing Co, 1975.
- (3) Oscar Núñez del Prado C.: **Manual para la Antropología Aplicada**, p. 78 [inédito].
- (4) El término original es "órdenes de la actividad cultural" y proviene de Luis E. Valcárcel: **Introducción a la Etnología**. Lima, Instituto de Etnología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1950 [mimeo].
- (5) Sobre el sistema de la saya, ver Fernando Fuenzalida Vollman: "La matriz colonial de la Comunidad de Indígenas Peruana". En: **Revista del Museo Nacional**. Lima, Tomo XXXV, 1970; p. 92.
- (6) Sobre las deidades andinas, ver ob. cit. en (1).
- (7) Roal, padre de los espíritus de las montañas o dios creador, a veces identificado con Cristo (Ver ob. cit. en (1) y/o Oscar Núñez del Prado: **El hombre y la familia, su matrimonio y organización político-social en Q'ero**. Cuzco, Editorial Garcilaso, 1957.
- (8) Richard N. Adams: **Energy and Structure**. Austin-Texas, University of Texas Press, 1975; p. 75.
- (9) Sobre Yanantin Masintin, ver Daisy Núñez del Prado B.: **Un sistema filosófico andino** [título provisional]. Tesis de Magister para el post-grado en Ciencias Sociales de la Universidad Católica del Perú [en preparación] y Juan Núñez del Prado B.: **La representación colectiva Yanantin Masintin como principio estructural de la sociedad andina**. Ponencia presentada al III Congreso Peruano del Hombre y la Cultura Andina. Lima, 1977.

JUAN VICTOR NUÑEZ DEL PRADO BEJAR

Profesor Auxiliar en la Universidad Nacional San Antonio Abad, del Cuzco.
Bachiller en Antropología (Universidad del Cuzco, 1970).
Post-grado en Antropología 1975-1976 (Universidad Católica).
Especialista en religiosidad indígena contemporánea. Ha colaborado en varias publicaciones de la especialidad en Estados Unidos y Perú.

CINE

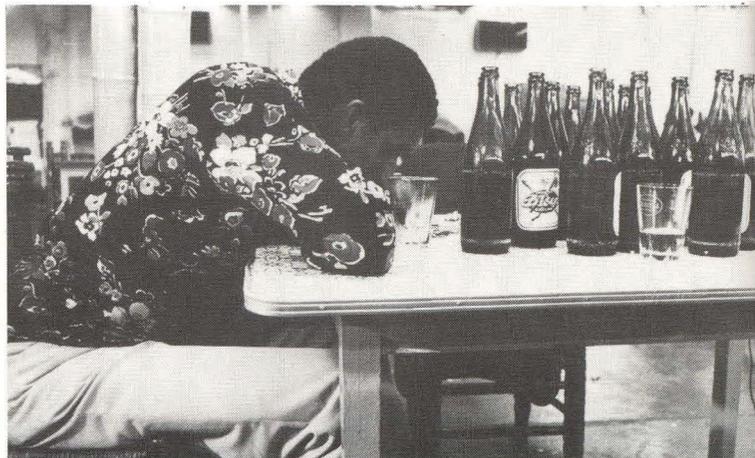
Francisco J.
Lombardi



FRANCISCO LOMBARDI

Cineasta, director de varios films. Su principal trabajo lo realizó con "Muerte al amanecer", y recientemente, "Los amigos", sketch de la película "Cuentos Inmorales".

UNMS-CEDOC



40

CIELO
ABIERTO

C UANDO me pidieron que escribiera un artículo sobre el cine peruano, acerca de sus perspectivas y posibilidades me di cuenta que a pesar de ser un asunto sobre el que raramente dejo de pensar, es también un problema que nunca consigo tener claro, sino por el contrario: cada día preveer su desarrollo, atinar una respuesta sólida acerca de su futuro me parece más y más difícil.



Hace tres años, cuando el cine peruano se limitaba a una sucesión masiva de documentales mayoritariamente infrainteligentes y al recuerdo borroso de los largo-metrajés de Armando Robles Godoy, tal vez la situación era, aunque siniestra, por lo menos clara; es la producción más reciente de largo-metrajés la que ocasiona la dificultad de establecer una perspectiva de lo que sucederá en el futuro.

MIRANDO HACIA ATRAS, CON IRA

El proyecto del cine peruano —y hablo del proyecto cultural en primer término— tiene una relación directa y absolutamente inevitable con la economía; es el cine un fenómeno artístico extraño, al que se le puede mirar, y con cierta razón, con algo de recelo: son pocos seguramente los cineastas que al momento de hacer una película dejan de pensar en el dinero que recogerán de las taquillas; el más grande de todos —¿sí?— Alfred Hitchcock planeaba sus historias en función del efecto que éstas producirían en el público y nunca tuvo el menor empacho de montar gigantescas operaciones publicitarias a fin de promocionar sus filmes para que logran grandes ingresos de dinero. Con propósito similar, con despropósito incomparable, los cineastas peruanos trataron de edificar hace más de treinta años una industria cinematográfica; a la sombra del cine mexicano y argentino —que por los años treinta y cuarenta consumían nuestras pantallas— se pretendió a través del folletín, de la comedia musical, del chauvinismo de ocasión, construir el cine nacional sin más resultado que una posibilidad efímera, que murió no sólo de dependencia sino por falta de talento. Quedan en la memoria de los historiadores algunos títulos: “El gallo de mi galpón”, “Palomillas del Rímac”, “La bailarina loca” y persisten más como folklore que como historia ⁽¹⁾.

Mucho más enraizado, y en varios sentidos, como posibilidad, es el movimiento de la Escuela del Cuzco que aparece en la década del sesenta; en ese momento protagonizan las películas la geografía andi-

na, un extraño sentido telúrico con sabor a primitivismo auténtico, la música y los personajes de la sierra. “Kukuli” (1960), “Jarawi” (1965), los documentales de Manuel Chambi cristalizan una opción fotográfica, un acto de amor finalmente no correspondido: deudoras del universo andino, las películas al momento de contactarse con el público limeño no lo consiguen ligar: el espectador no rechaza a la Escuela del Cuzco, simplemente le es esquivo.

Armando Robles Godoy, el protagonista principal de la siguiente etapa del proyecto del cine peruano, es en cambio un agresor: sus películas —“La muralla verde” (1969), “Espejismo” (1972— no buscan dialogar con el espectador; más bien, no cesan de decirle todo el tiempo que no conoce “el lenguaje cinematográfico” que es “poco culto” y de “gusto vulgar”. Robles, identificado con Resnais y algunos otros cultores menos valiosos de un cierto experimentalismo estructural europeo, de comienzos de los años sesenta, no pretende fomentar una industria cinematográfica con sus películas; es más bien un solitario buscador de un camino personal y casi “suicida”; convence a productores para hacer una película tras otra, pese al fracaso económico de la anterior, hasta que agota sus posibilidades de producción; las películas de Robles Godoy consiguen, pese a todo, lo que el cine peruano no había conseguido nunca antes: una furiosa agresividad de la crítica más valiosa dentro del país y una notable difusión de sus películas en festivales europeos y norteamericanos. Su posibilidad toca techo ahí y por el momento no parece haber superado estos límites.



HACE ALGUNOS AÑOS, CASI HOY MISMO

En 1977, se estrenan repentinamente tres películas: "Los perros hambrientos" de Luis Figueroa, "Muerte al amanecer" de Francisco J. Lombardi y "Kuntur Wachana" de Federico García. Las tres guardan en común un elemento: son consecuencia de la Ley de Fomento a la Cinematografía, que había sido efectivamente promulgada en 1972 y, por lo tanto, consiguen una exhibición con los privilegios que la referida Ley otorga.

"Los perros hambrientos" y "Kuntur Wachana" prosiguen una línea que empieza a ser constante y que probablemente señale toda una tendencia básica del cine en el Perú: el cine rural con una línea temática preocupada por los problemas campesinos. El bajo costo de ambas producciones permitió, tal vez, por primera vez, en muchos años, que la inversión se recuperara y ambos cineastas se encuentran al momento en que se escriben estas líneas terminando nuevos largo-metrajés, siempre en la misma línea temática.

"Muerte al amanecer" es el primer gran éxito de taquilla de esta última etapa del cine peruano; la película, que contaba con una buena factura técnica, acumulaba personajes, diálogos y situaciones con la suficiente verosimilitud como para que el espectador creyera en ellas y participara de la película; en particular, en Lima y en las ciudades grandes el público aceptó el planteo de la película (que trataba una historia carcelaria pero inmediatamente anclada en la situación de la ciudad) iniciadora de la otra aparente gran línea temática: el cine urbano. El año siguiente, "Cuentos inmorales" continúa la brecha: cuatro historias que pretenden penetrar en las distintas clases sociales teniendo como marco referencial la ciudad, constituye la única película producida ese año en el Perú y vuelve a ser un gran suceso de taquilla; nuevamente la película recupera el lenguaje popular, ciertas formas generales de comportamiento y personajes sentidos y auténticos: el público reconoce estos elementos y se identifica con la película, respaldándola con su asistencia.

¿Y AHORA?

1979 parece estar destinado a ser el año más generosamente prolífico del cine peruano. Federico García está en la fase final de "Llulluco", un aparente "western" campesino; Luis Figueroa tiene prácticamente listo "Yawar Fiesta", sobre la novela de Arguedas. Ambas persisten en la corriente del cine rural. Felipe Degregori debuta como largometrajista con "Abisa a los compañeros", filme policial-político sobre la novela de Guillermo Thorndike. De otro lado, José Carlos Huayhuaca prepara un largometraje titulado "La pensión"; es probable que yo inicie en este mes de junio una nueva película. ¿Qué ocurrirá con estos filmes? Yo personalmente soy optimista, en la medida en que responderán a un nivel técnico y expresivo al que el cine peruano parece haber accedido definitivamente. Desgraciadamente eso no es todo; en realidad es en este nuevo grupo de películas donde se podrá ver la posibilidad de supervivencia del cine en nuestro país.

El cine no es solamente un asunto de números, pero es innegable que también lo es. Veamos: para que un filme peruano sea rentable (y con esto quiero decir que recupere su inversión para pensar en una continuidad) debe llevar un mínimo de 450,000 espectadores a las salas del país; esto significa una asistencia enorme en relación al potencial real de posibles espectadores; en realidad no pasan de cinco o seis las películas que a través de un año consiguen esa cantidad de asistentes. Las recientes cintas de Travolta, "Tiburón", la película anual de Cantinflas, entre otras privilegiadas, gozan de una asistencia de ese nivel. Quiere pues, decir que, pese a

la protección de la Ley de Fomento, los incentivos existentes son insuficientes para desarrollar una industria cinematográfica nacional.

¿QUE PASA EN AMERICA LATINA?

En los países de escasa tradición industrial cinematográfica, que de años a esta parte han logrado un sorprendente crecimiento, vale mencionar dos ejemplos: Brasil y Venezuela. Brasil con sus más de 100 millones de habitantes tiene en gran medida resuelto su problema. De todos modos, una serie de fórmulas de protección al cine nacional y una respuesta muy grande del público brasileño determinaron que en la actualidad Brasil se acerque a una producción espectacular de casi cien largometrajes al año. El cine brasileño está presente en casi todos los festivales cinematográficos del mundo y su presencia y validez cultural son absolutamente indiscutibles. No hace mucho en Lima se pudo ver una semana de cine brasileño y quienes tuvieron la ocasión de espectar los filmes exhibidos habrán comprobado el nivel de avance que esa cinematografía, hace veinte años insignificante, ha alcanzado actualmente.

La situación de Venezuela es bastante más interesante, en cuanto a similitud con el Perú. Venezuela en los primeros años del setenta carecía de películas nacionales y en base a una agresiva política de créditos estatales consiguió en 1975, 1976 y 1977 una producción promedio de 18 largometrajes al año. El mercado interno de Venezuela es pequeño, como el peruano, pero el valor de la entrada es muy superior; es sin embargo la respuesta del público venezolano lo que determinó el

43

CIELO
ABIERTO

fenómeno. Las películas venezolanas que decidieron esta situación intentaban una cierta forma de realismo crítico, con especial incidencia en el acento más marcadamente nacional: las formas de hablar y de comportarse, el descubrimiento de los personajes y las situaciones específicas venezolanas.

Y NOSOTROS ¿QUE?

Los dos casos que menciono —el brasileño y el venezolano— son posibilidades obviamente particulares pero importantes, en la medida en que vivieron la actual situación peruana en algún momento previo a su desarrollo. Evidentemente, hay una remarcable diferencia en relación a nosotros: en ambos casos se unieron la voluntad estatal de abrir las posibilidades a una industria y la inquietud de los realizadores por hacer cine; aquí el Estado mantiene una actitud completamente indiferente pese a la existencia de una ley llena de posibilidades; y los cineastas con su pura inquietud difícilmente podrán conseguir el dinero para hacer sus películas si es que la inversión no tiene, por diversas razones, formas de retorno.

Es pues, aventurado hablar sobre lo que ocurrirá en un futuro inmediato con el proyecto del cine nacional; de darse mejores condiciones de producción (hay un proyecto de ley para conseguir un fondo financiero, sobre el que el Estado deberá pronunciarse), yo podría especular alrededor de algunas posibilidades. Pienso, por ejemplo, que la dicotomía cine campesino-cine urbano se va a prolongar porque no es evidentemente una dicotomía artificial: el Perú es un país culturalmente dividido, con una identidad en búsqueda constante, que empieza a

tocar zonas ciertamente dramáticas a partir de la década del setenta. De otro lado, creo que las líneas temáticas van a estar determinadas por la relación que las películas establezcan con el público, se creará el peligro de un cine "comercial", eso es innegable: ocurre y ha ocurrido prácticamente en todas las industrias que pretendían conquistar un mercado. Será responsabilidad de los cineastas y de la política cinematográfica estatal que no se frustré el proyecto estético de nuestro cine, aun cuando en este sentido soy muy poco pesimista: los intentos del cine burdamente comercial en el Perú (recordar los intentos de Kiko Ledgard, de ciertos intereses de la televisión, etc.) fracasaron completamente. No dejo de abrigar la esperanza del desarrollo, aun cuando sea marginal y cuantitativamente poco significativo, de un cine independiente, desligado de las ataduras "industriales", de un cine, tal vez, en dieciséis milímetros que aspire y proponga la libertad como forma creativa, sin más limitaciones que el particular talento de cada cineasta. Pero el cine peruano recién se echó a caminar: dediquémonos con júbilo a observar su desarrollo.

(1) En torno a esta época de abundante producción se puede revisar el excelente artículo que sobre la historia del cine peruano escribió Isaac León Frías en el número 50-51 de la revista **Hablemos de Cine**.

HOMENAJE AL JAPON

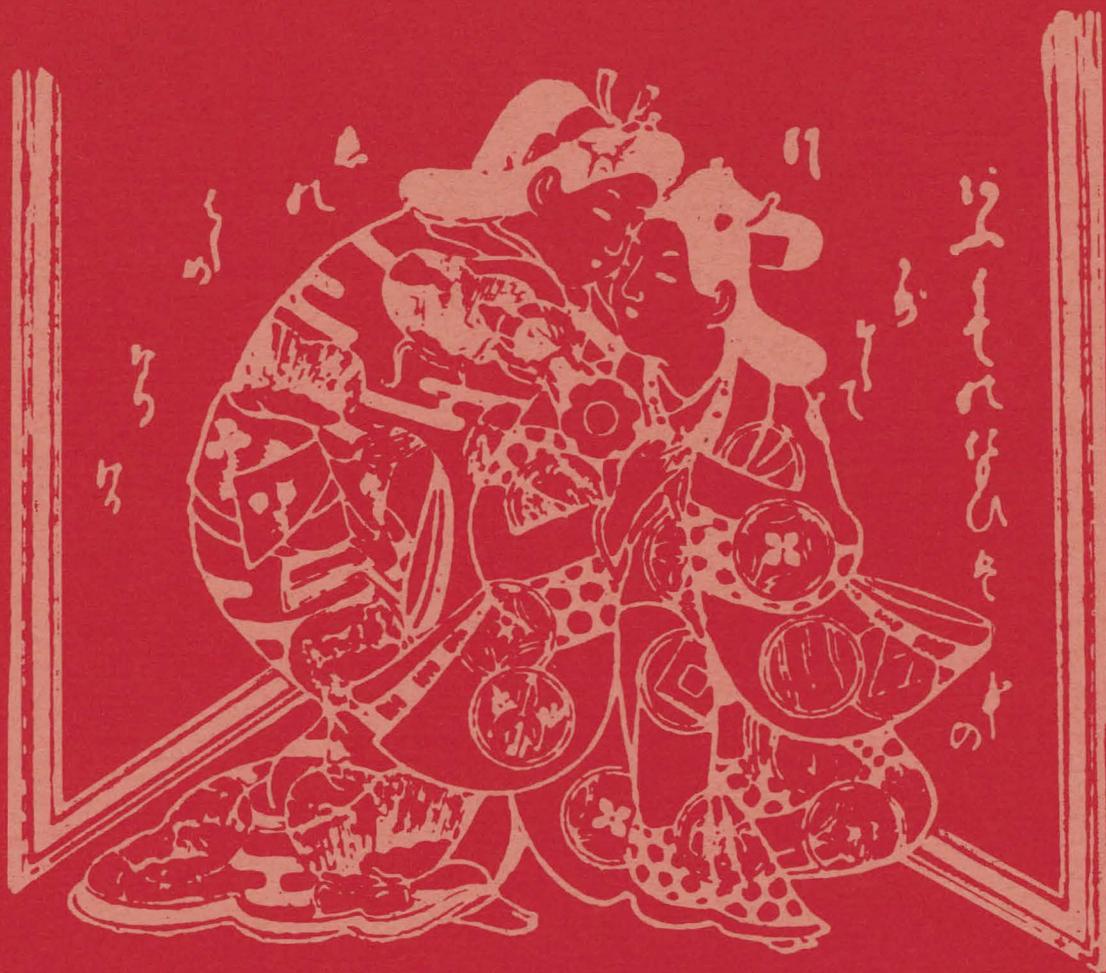
80
ANIVERSARIO
DE LA
INMIGRACION JAPONESA
AL PERU



POESIA AMOROSA DEL MEDIOEVO JAPONES

*Versión al español: Cecilia Pallanca
José Antonio Bravo

UNMSM-CEDOC



VIENTO QUE SOPLA

*Si pudiera pedirle algo
al viento que sopla,
le diría así:*

*"A este único árbol
no lo toques".*

UNMSM-CEDOC

HOMBRE

*El hombre aguerrido
es una pequeña parte
de Cielo y Tierra.*

*Pero yo pienso que no tengo un corazón de hombre
porque soy esclavo del amor.*

NIEVE

*Acompáñame esta noche
por entre la nieve
recién caída.*

*Tal vez, al alba,
con nuestro dolor se derretirá.*

LUCIERNAGAS

*Las luciérnagas
resplandecen
con graciosa insistencia.*

*Parecen insectos gritando
silenciosamente.*

LUNA

*"Estoy esperando
que detrás de los montes salga la luna",
dije a un caminante.*

*En realidad,
esperaba a mi amor.*

ELEGIA

*El amor perdido
lloraremos por largo tiempo.
Es triste.*

*Como el agua que se escapa y corre,
y no regresa jamás.*



SUEÑOS

*Una vez
vi en sueños
a mi amado.*

*Desde entonces,
he confiado siempre en los sueños.*



SUEÑOS

*Sueño, sueño,
y mi amado
no aparece.*

*Me despierto, después de haber soñado,
y me siento aún más sola.*

HOY Y MAÑANA

*Mañana,
tal vez
me olvidarás;*

*sería bueno, entonces, que muriera hoy,
mientras todavía me amas.*

FLORES DEL CEREZO

*Las flores del cerezo
parecen en el árbol
blancas hojas de nieve,*

*pero cuando caen a sus pies
parecen copos.*

CEREZOS

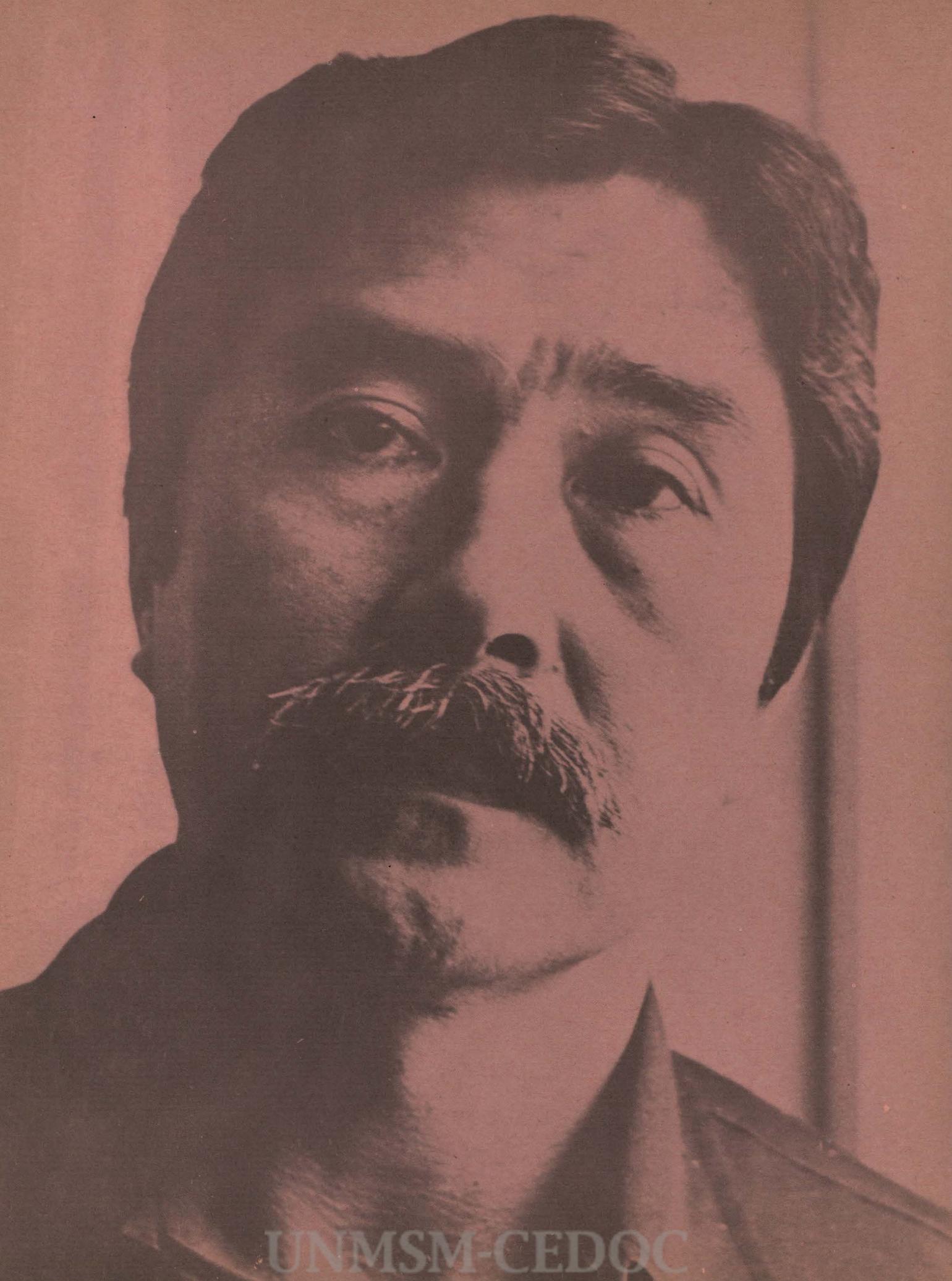
*Las dobles caracolas
del cerezo vecino a la baranda
ya están desflorecidas.*

*Amor, antes que el viento se las lleve,
ven a visitarme.*

CIGARRAS EN EL ANOCHECER

*Bajo el crepúsculo,
en el anochecer,
las cigarras cantan en el pueblo del monte.*

*Excepto el viento,
nadie viene a visitarme.*



UNMSM-CEDOC



53
CIELO
ABIERTO

**BRUMA Y MATERIA EN
ARTURO KUBOTTA**

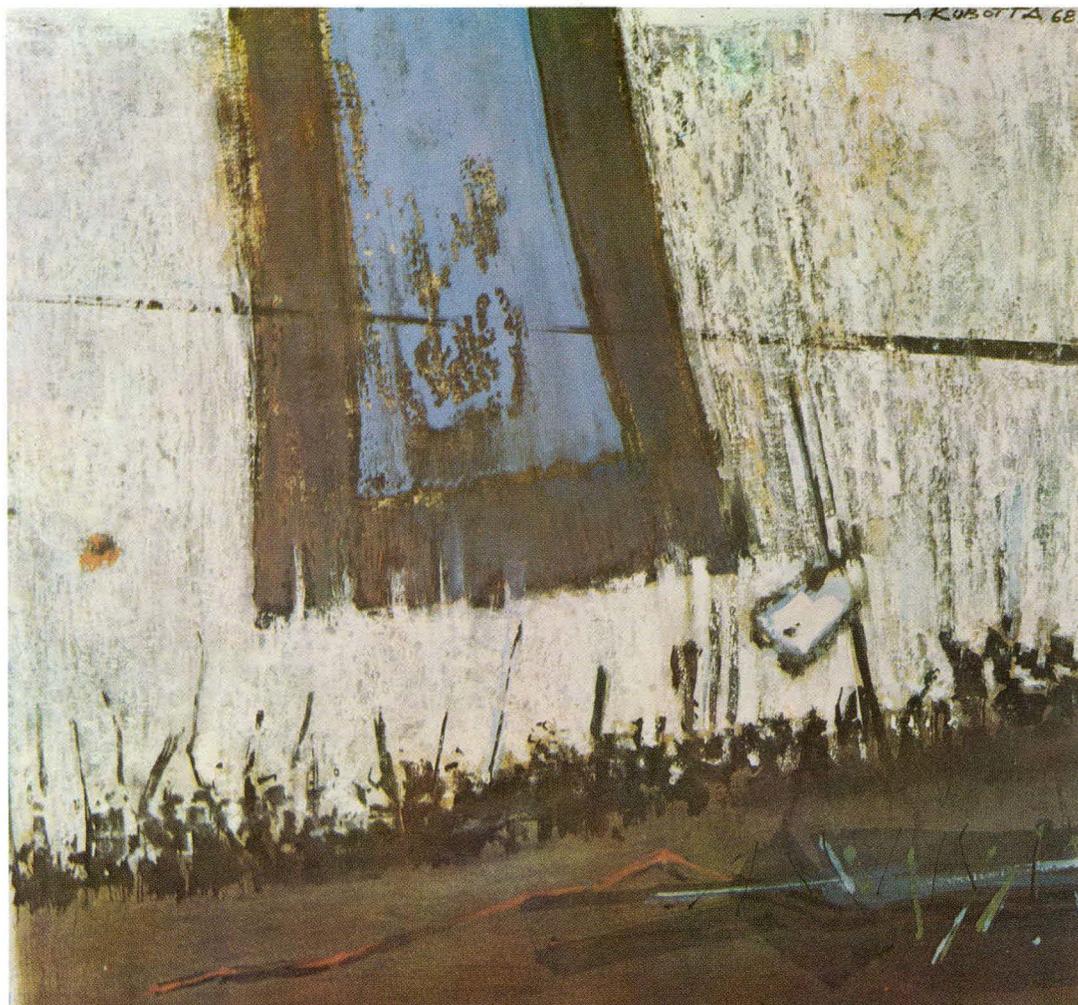
UNMSM-CEDOC

PROBABLEMENTE la neblina que viene del sur y que golpea los farallones de San Miguel en la costanera, fue la primera motivación de Arturo Kubotta para captar, desde detrás del difuminado, la forma perdida, desvanecida de las cosas. Probablemente, también, la vista del mar desde el malecón, el dibujo de las olas moviendo los guijarros en la playa, la espuma de los tumbos violentos, el atardecer, el cielo y nuevamente la neblina difuminando todo, educó, formó, ejercitó la pupila de Arturo Kubotta.



La infancia y la adolescencia de Arturo transcurrieron en la tranquilidad casi abúlica del barrio de Bertolotto, en un hogar educadísimo y respetuoso de las tradiciones no solamente peruanas, por su línea materna, sino también las japonesas, por la paterna, todo lo cual aunado al ejercicio de la paciencia fueron entregando, tal vez, sustento de una formación armónica para la práctica del arte.

Con estos atributos, Arturo entrará a realizar sus estudios en la Escuela de Bellas Artes, en donde se somete a las más severas disciplinas del dibujo figurativo y de la pintura más exigente, época durante la cual demuestra sus dotes para el retrato preciso y el figurativismo más cabal.



54

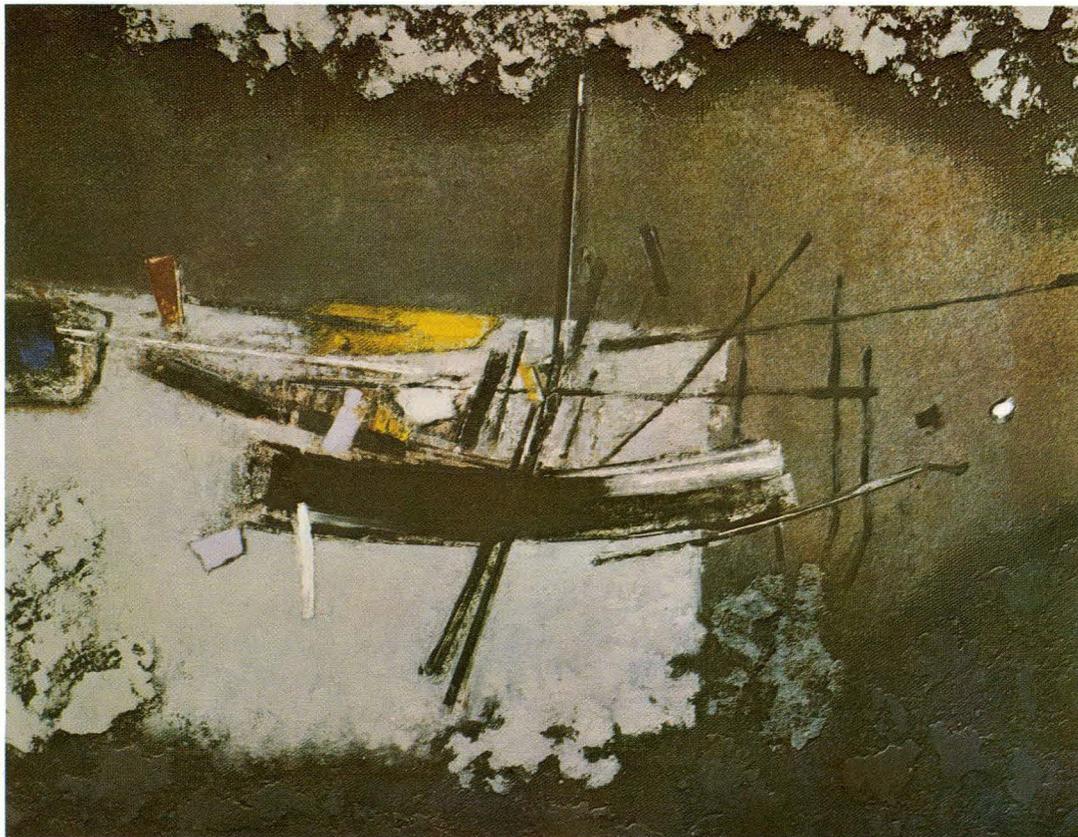
CIELO
ABIERTO



55
CIELO
ABIERTO

La precisión no solamente en el manejo del lápiz y el carboncillo, sino, de las posibilidades del pincel encima de la tela, llevaron a Kubotta a la necesidad especulativa y experimental que su destreza y talento le impusieron. Fue así como comenzó a encontrar a través de estos elementos materiales, resultados inesperados y óptimos efectos, inusitados y gratos, resoluciones de alta factura.

Es entonces cuando, en los últimos años de sus estudios en la Escuela, comenzó a transitar de un figurativismo severísimo a un puntillismo de planos cubistas en donde se vio perfilada su personalidad como pintor. Del rigor del cubismo, tratado con el pincel chato, pasó luego a la descomposición de planos, pero ya para esta época había sido tocado por la magia del esfumado y sin lugar a dudas influyó en él la corriente informalista que estaba en boga entonces: las paredes resquebrajadas, agredidas por el tiempo y la humedad, la influencia de la pintura japonesa, tan grandemente vinculada a sus ancestros, pintura de paisajes desvaídos, perdidos en la bruma de las montañas, arte de los maestros del medioevo japonés, más su toque personal en el tratamiento de la materia, hicieron que la pintura de Arturo Kubotta fuera reconocida por la crítica de los últimos años del 50 como una



obra de gran factura; y sin embargo todavía era sólo un estudiante en la Escuela de Bellas Artes.

El corolario de esta experiencia pictórica se confirmó cuando le fue otorgado el Gran Premio de Honor y Medalla de Oro de su Promoción en 1960, pero ya había participado en numerosas exposiciones colectivas en el Perú y en el extranjero, en especial en la Bienal de la Juventud, París 1959.

Durante los primeros años de la década del 60, se comienza a apreciar que la gama cromática de los cuadros de Kubotta se hace cada vez más grave dentro de ese informalismo lírico que practica. Pero es en el año 62, cuando becado para seguir estudios de Master en Artes en Chicago, experimenta acerca de la incursión de rasgos del Action Painting, dentro de los elementos cromáticos que le permitan equilibrar con nuevos aportes su pintura.

Durante esos dos años de permanencia en Estados Unidos, el grabado y la fotografía lo atraen y una nueva faceta para la ejecución de sus "mapas" se abre y lo enriquece.

De Estados Unidos de Norteamérica pasa a radicarse al Brasil y es cuando el paisaje de Río de Janeiro: playas, atardecer, cielo abierto, el alba y la luz agresiva y penetrante, le otorgan la otra cara de la medalla de su experiencia visual que años antes había tenido con la bruma en las playas de las costas del Perú.

Sin lugar a dudas ese es el factor fundamental que imprime en su pintura los rasgos luminosos y libres y frescos y espontáneos que coloca encima del tratamiento informal de la materia en los cuadros que pinta hasta ahora. Muestra inequívoca de que el ambiente y el habitat en función de la luz influyen en la retina y, por consecuencia, en la creación de los artistas plásticos.

Uno de los temas constantes que Arturo ha ejercitado con maestría es el de sus **Jangadas**, motivo que él rescata de los botes de los pescadores de las playas del litoral del Brasil y que, nutridos con su aliento, plasma luego en el lienzo.



57
CIELO
ABIERTO

Poeta del color, de la textura, de la insinuación a través del informalismo lírico, Arturo Kubotta, es sin mayores adjetivos, uno de los pintores más brillantes y rigurosos del Perú, muestra de ello es la larga lista de premios y exposiciones que ostenta.

J.A.B.

58

CIELO
ABIERTO

NACE EN LIMA EN 1932

ESTUDIOS

1953 - 1960, Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima, Gran Premio de Honor, medalla de oro, Promoción 1960.

1962 - 1964, Beca Fulbright. The School of the Art Institute of Chicago. "Master degree of fine arts". Graduado con honor.

1965 - 1966, Desenho de propaganda - layout senac. Río de Janeiro, Brasil.

1967, Grabado. Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil.

EXPOSICIONES

1959, "Pintura Joven" ICPNA. Lima, Perú. "Pintores Jóvenes" IAC. Lima, Perú. "Primera Bienal de la Juventud", París, Francia.

1960, "12 Pintores Jóvenes" ICPNA, Lima, Perú.

1961, "Nuevos Pintores Jóvenes". ICPNA. Lima, Perú. "Tesoros del Perú". Museo de Bellas Artes, Ciudad de México, Méjico. "Artistas Japoneses de las Américas". Unión Panamericana, Washington, D.C. U.S.A. "Pintura Peruana Contemporánea". Art. Center. Lima, Perú. "Segunda Bienal de la Juventud". París, Francia. "Sexta Bienal de San Pablo". San Pablo, Brasil. "Pintura Contemporánea Americana". Santiago de Chile, Chile. "Arte Contemporáneo Latinoamericano". Columbus Museum of Arts and Crafts. Columbus, Georgia.

1962, "Artistas Peruanos Jóvenes". Unión Panamericana, Washington D.C. "Artistas Peruanos". Miami Museum of Modern Art. Miami Fla. "Artistas Peruanos". Pepsi-Cola Company, New York City. "Artistas Peruanos Schranm Gallery, FT. Lauderdale, Fla. "Latin American Music and Arts Festival" Show Boat, Ohio and Mississippi river valley tour. U.S.A.

1963, "III Anual Interamericano de Pintura". Barranquilla, Colombia. "Quincena Cultural Peruana". Sociedad de Bellas Artes. Montevideo, Uruguay. "Second Annual Chicago Arts Festival". Mc Cormick Place. Chicago, Ill. "7th Annual Designer and Craftman". Olivet Community Center. Buddhist Temple. Chicago, Ill.

1964, "Second Bienal of Prints, Drawings and Water Color". The Art Institute of Chicago, Chicago, Ill. "Selección de Pintores Latinoamericanos. Nuevas Personalidades". Pepsi-Cola Company Gallery. New York. "Segunda Bienal Americana de Córdoba". Córdoba, Argentina. "Veinte Pintores Latinoamericanos". (Una selección de la II Bienal Americana de Arte. En gira bajo los auspicios de la Federación Americana para las Artes Industrias Kaiser, Argentina y The Inter American Foundation for The Arts. Méjico - California - Oregón - New York - Washington D.C. - North Carolina - Philadelphia). "Concurso Esso para jóvenes" IAC. Lima, Perú. "Cuatro Artistas" IBEU. Río de Janeiro, Brasil.

1965, "Pintores Peruanos Jóvenes". Valparaíso, Chile. "Salón Nacional de Artes Plásticas". Universidad Mayor de San Marcos. Lima, Perú. "Grabadores Peruanos Contemporáneos". ICPNA Lima, Perú. "Pintura Peruana Contemporánea". Bajo los auspicios de Pensacola Art Center. Pensacola, Fla. Pensacola Art Center Mobile Art Gallery - Montgomery Art Museum Birmingham Southern College - Emory University, Atlanta - Columbus Museum of Arts and Crafts - Panamá City Art Association.. "Segunda Bienal Americana de Grabado". Universidad de Chile. Santiago, Chile. "Pintura Peruana Contemporánea". Galería Cultura y Libertad. Lima, Perú. "Pintura Latinoamericana" Galería Gemini. Río de Janeiro, Brasil. "XXII Salón Paranaense de Bellas Artes". Curitiba, Estado Paraná, Brasil.

1966, "Salón de Abril". Petite Galerie Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro, Brasil. "II Salón Nacional de Grabado". ICPNA Lima, Perú. "Salón de Artes Plásticas de San Isidro". Lima, Perú. "I Salón de Pintura de la Fundación para las Artes". Museo de Arte. Lima, Perú. "I Salón de Pinturas y Esculturas de exalumnos". Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de Lima. Lima, Perú. "Primer Concurso de Dibujo". ICPNA Lima, Perú.

1967, "Grabadores Latinoamericanos". Ginebra, Suiza. "VII Festival Nacional de Arte". Cali, Colombia. "El Rostro y la Ob.a". Galería IBEU. Río de Janeiro, Brasil. "Exposición Latinoamericana de Dibujo y Grabado" Universidad Central de Venezuela. Caracas, Venezuela. "Muestra Colectiva de Pintores y Grabadores Peruanos". Galería Sérvulo Gutiérrez. Lima, Perú.

1968, "III Bienal Americana de Grabado". Universidad de Chile. Santiago, Chile. "Primera Bienal Internacional de Grabado". Art Gallery Internacional, Club de la Estampa de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

59
CIELO
ABIERTO

ULTIMAS EXPOSICIONES COLECTIVAS

1970, "I Bienal del Grabado Latinoamericano". San Juan, Puerto Rico. "Latin American Painting and Drawings". Colección de John y Barbara Duncan, Center for Interamerican Relations. New York, E.U. "Exposición Panamericana de Artes Gráficas". Cali, Colombia. "El Objeto como Tema". Galería IBEU. Río de Janeiro, Brasil.

1971, "I Bienal de Artes Gráficas". Cali, Colombia.

1972 "II Bienal de San Juan del Grabado Latinoamericano". Puerto Rico.

1973, "II Biennale of Latin American Prints", Pratt Graphics Center. New York, E.U. "10ª Exposición Internacional de Grabado". Ljubljana, Yugoslavia. "II Bienal Americana de Artes Gráficas". Cali, Colombia. "Arturo Kubotta, Teresa Brown". ICPNA, Lima, Perú.

1974, "III Bienal Internacional de Grabado". Cracovia, Polonia. "III Exposición Internacional de Grabado". Frechen/BRD, Alemania. "IV Exposición de Dibujos Originales". Rijeka, Yugoslavia. "5 Artistas". Galería Atelier. Río de Janeiro. "El Mar". Galería IBEU, Río de Janeiro.

1975, "Muestra de Arte Peruano". Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Niteroi, Estado de Río de Janeiro. "Grabados Peruanos". Museo de Arte Italiano. Lima, Perú.

1977, "Pintura Peruana Actual". Galería Ivonne Briceño. Lima, Perú. "III Exposición de Artes Plásticas Brasil - Japón". Japón - Brasil.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1963, "Arturo Kubotta". Unión Panamericana, Washington, D.C. "Arturo Kubotta". Apollo Savings Gallery, Chicago, Ill.

1964, "Pinturas de Kubotta". Distelheim Galleries. Chicago, Ill.

1965, "Litografías". Centro de Estudios Brasileiros, Galería Cándido Portinari. Lima, Perú.

- 1966, "Arturo Kubotta". Galería Morada. Río de Janeiro, Brasil.
 1967, "Pinturas de Kubotta". IBEU, Río de Janeiro, Brasil.
 1968, "Arturo Kubotta". Instituto de Arte Contemporáneo. Lima, Perú.
 1969, "Galería Gavilha". Río de Janeiro, Brasil. "Fundación para las Artes".
 Lima, Perú. "Casa Hollanda". Recife, Brasil. "EMPETUR". Recife, Brasil. "Oficina
 154". Recife, Brasil.
 1970, "Galería Carlitos". Río de Janeiro, Brasil.
 1971, "Galería Marte". 21 Río de Janeiro, Brasil.
 1972, "Galería Tora". Río de Janeiro, Brasil.
 1973, "Centro Cultural Lume". Río de Janeiro, Brasil.
 1977, "Galería L'Alliance Française". Ipanema, Río, Brasil.
 1977, "Galería Ivonne Briceño". Lima, 1577.

PREMIOS

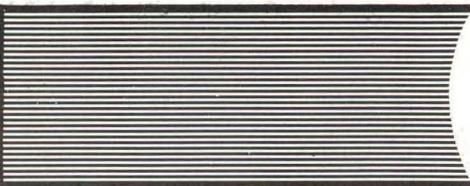
- 1961, Primer Premio. Concurso de Pintura ICPNA. Lima, Perú.
 1962, Enero, Febrero, Marzo. Beca Itamaraty para pasar tres meses en el
 Brasil. Convenio de Intercambio Cultural entre el Perú y Brasil.
 1962-1964, Beca Fullbright para estudiar en los Estados Unidos.
 1964, Premio Adquisición. Concurso Esso para Artistas Jóvenes. Lima, Perú.
 1965, Tercer Premio "Salón Nacional de Artes Plásticas". Lima, Perú.
 1966, Mención Honrosa. "II Salón Nacional de Grabado". ICPNA, Lima, Perú.
 1966, Segundo Premio. "Salón de Artes Plásticas de San Isidro". Lima, Perú.
 1966, Primer Premio. "Primer Salón de Pinturas y Esculturas de Ex-Alum-
 nos" ENSBAP. Lima, Perú.
 1966, Mención Honrosa. "Primer Concurso de Dibujo" ICPNA. Lima, Perú.

60

CIELO
ABIERTO

JOSE ANTONIO BRAVO

Doctor en Letras. Profesor en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Premio Nacional de Novela, en 1973. Novelista, autor de *Barrio de Broncas*. *A la hora del tiempo*, *Las noches hundidas* y *Un hotel para el otoño*. Crítico, autor de *Lo real maravilloso en la narrativa latinoamericana actual*. Post-graduados en su especialidad.



Mario Castro Arenas
CARNAVAL, CARNAVAL
 Ediciones Galaxia, Lima, 1978.
 252 pp.

El conocido periodista Mario Castro Arenas, hoy radicado en Venezuela, da a conocer su segunda novela. Anteriormente, en 1960, había publicado *El líder*. También es autor del interesante estudio titulado *El periodismo y la novela contemporánea*, editado en 1969 por Monte Avila. *Carnaval, Carnaval* intenta dar una visión del deterioro y la decadencia de la sociedad limeña. La acción está ambientada en 1940 y desarrolla la historia de tres personajes —Ana Luisa, el Poeta y el Estudiante— que se encuentran casualmente, durante el carnaval, en el Parque Municipal de Barranco. Son tres vidas cuyos destinos convergen por las circunstancias para terminar descendiendo penosamente en el submundo del opio, la tortura y la muerte. Novela por momentos patética, por otros grotesca, nos transmite una permanente sensación del desencanto y el escepticismo que parecen asolar inexorablemente a su autor.



Varios
MONTERROSO
 Cuaderno de Texto Crítico 1, México, 1976.
 75 pp.

Augusto Monterroso es un escritor guatemalteco que reside en México. Su activa militancia política en contra de los dictadores de su país le obligaron a exilarse en 1944. Su aceptación en el ámbito azteca es tan grande que en 1975 le fue otorgado el Premio Villaurrutia que, normalmente, es otorgado cada año a la mejor producción literaria

GUILLERMO NIÑO DE GUZMAN

mexicana. Entre sus libros más conocidos figuran: **Obras completas (y otros cuentos)** (1959), **La oveja negra y demás fábulas** (1971) y **Movimiento perpetuo** (1972). Monterroso es un narrador cuya característica más saliente es su economía. Sus textos son breves y admirablemente perfectos. Dotado de un humor muy sutil, se reveló también como un fabulista de grandes proporciones, con una magnífica disposición para la sátira.

El presente volumen recoge una serie de estudios y trabajos sobre la obra de Monterroso. Los autores son varios y entre ellos se cuenta a Jorge Ruffinelli, Angel Rama, José Miguel Oviedo y otros más. Asimismo se incluye una entrevista y una ficha bio-bibliográfica del autor, además de una útil y exhaustiva bibliografía.



Aimé Césaire
POEMAS
Plaza & Janés, Barcelona, 1979.
169 pp.

Aimé Césaire nació en La Martinica en 1913 y en esta isla caribeña transcurrió su infancia y adolescencia. Luego, en 1932, se trasladó a París para concluir sus estudios. Según el poeta, hay tres influencias sucesivas en la formación de su personalidad: los clásicos, los nuevos antropólogos europeos y los poetas negros norteamericanos. De los clásicos admiró a Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski, Stendhal, Flaubert y, sobre todo, a Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Claudel. Las obras de la nueva antropología europea le descubrieron la verdadera realidad de la cultura africana. Asimismo, la lectura de los poemas de Langston Hughes y de Charles Mackay le hicieron sentir la imperiosa necesidad de reivindicar el arte negro. Conjun-

tamente con el senegalés Senghor y el guayanés Leon Gontran Damas, fundó la revista **L'étudiant noir** (El estudiante negro), con el propósito de afirmar los valores de la negritud. Al tomar conciencia de su negritud, Césaire rechazó su vida anterior y destruyó todos los poemas que había escrito hasta entonces. Con la publicación del **Cuaderno del retorno al país natal** Césaire irrumpe con fuerza en el escenario de la poesía contemporánea. Combina el tono lírico con el imprecatorio en un poema que alterna el verso y la prosa. Elogiado por André Breton, Césaire se vincula con el surrealismo, camino que él ya había seguido intuitiva y naturalmente, mucho antes de conocer a su fundador. La presente selección de poemas cubre las etapas esenciales del desarrollo de su poesía y tiene el atractivo de haber sido hecha por el propio autor. La edición tiene carácter bilingüe y la introducción y versiones corresponden a Luis López Alvarez.

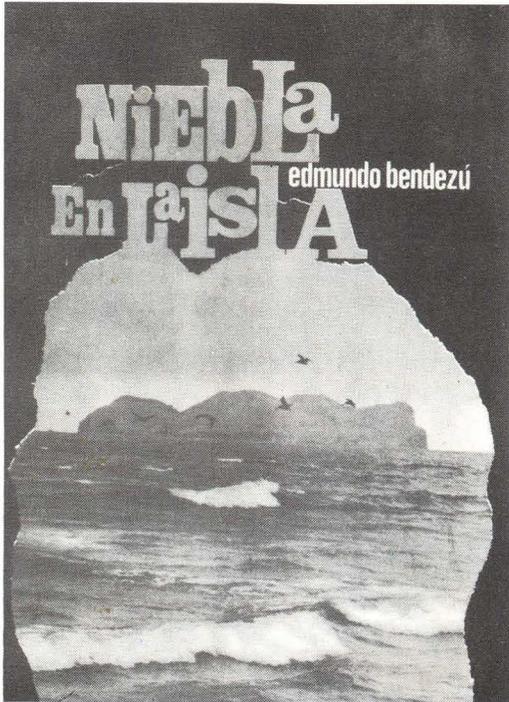
Lucebert
ANTOLOGIA
Plaza & Janés, Barcelona, 1978.
228 pp.

"En Lucebert se da paradigmáticamente el caso tan a menudo y, por unanimidad casi, denunciado entre los mejores críticos holandeses, del gran creador aislado, porque estos críticos se quejan de que en Holanda no hay tradición literaria y que, por lo mismo, la marcha de las bellas letras se efectúa a base de ir saltando de una gran figura a otra gran figura", escribe Francisco Carrasquer en el prólogo de esta selección de poemas de uno de los más importantes poetas holandeses contemporáneos. Lucebert (seudónimo de Lucebertus Jacobus Swaanswijk) nació en 1924 en Amsterdam y se inició precozmente en el dibujo y la pintura. En 1944 fue detenido por la Gestapo bajo acusación de sabotaje. Después de la guerra llevó una vida marginal como consecuencia de haber tomado la decisión de no desempeñar ningún trabajo asalariado. En 1949 realiza su primera exposición de dibujos. Su primera colección de poemas, **Triángulo en la selva seguido de los animales de la democracia**, se publica en 1951. Luego siguieron **La escuela amsterdamesa** en 1952, y **Del abismo y del hombre aéreo**, en 1953. Su poesía se caracteriza por el uso frecuente de juegos de palabras que encubren una fina y constante ironía. Las versiones se deben a F. Carrasquer.

Luisa Mercedes Levinson
EL ESTIGMA DEL TIEMPO
Seix Barral, Barcelona, 1977.
145 pp.

La literatura ha sido sobre todo dominio del hombre. La mujer ha quedado relegada a un segundo plano. No ocurre lo mismo en otras artes, en las cuales la mujer ha tenido más disposición y mayores oportunidades para desarrollarse. Por supuesto que hay excepciones. Sin embargo, es sintomático notar que en los últimos años la mujer ha ido ganando terreno en la novela particularmente. Si reparamos en la escena latinoamericana, podemos constatar que en Brasil y Argenti-

na ha aflorado una buena cantidad de escritoras con un nivel bastante aceptable en el curso de las últimas décadas. **El estigma del tiempo** es una colección de relatos ligados por una búsqueda común: el misterio del tiempo. La actitud realista se alterna con la fantástica en la medida en que ambas coexisten en el mundo del hombre. Su autora, la narradora argentina Luisa Mercedes Leyinson, ha publicado anteriormente **La casa de los Felipes** (1951), **Concierto en mi** (1954), **La pálida rosa de Soho** (1962) y **A la sombra del búho** (1975), entre otros. Escribió **La hermana de Eloísa** en colaboración con Jorge Luis Borges. Sus relatos han sido traducido a diversos idiomas. "El abra", cuento incluido en el volumen, fue considerado por Saint-John Perse como "una obra maestra de pasión y violencia contenida".



Edmundo Bendezú
NIEBLA EN LA ISLA
Ediciones Fanal, Lima, 1978.
222 pp.

El crítico y profesor universitario Edmundo Bendezú ha incursionado con éxito en la novelística. Hace pocos años publicó su primera novela, **Tres de octubre: crónica de fugitivos** (1976). Anteriormente había aparecido su valioso estudio **La poética de Martín Adán** (1969), a la fecha, el único libro dedicado exclusivamente a examinar la obra del más grande poeta vivo en el Perú. Hoy se publica **Niebla en la isla**, novela escrita antes que **Tres de octubre** y que presenta a los mismos personajes de ésta, aunque con una perspectiva y un tono distinto. El relato se centra en la prisión y fuga de tres jóvenes políticos reclusos en la isla del Frontón, y tiene como trasfondo una época crucial en la historia política peruana. Bendezú ha ela-

borado con bastante solvencia un universo de ficción en perfecto equilibrio y armonía con la reconstrucción de hechos históricos. El tono lírico asumido por el autor destaca por su sobriedad y fluidez, y hace de la lectura de la novela una experiencia muy grata e interesante.

André Malraux
LA ESPERANZA
Sur, Buenos Aires, 1978.
491 pp.

Una anécdota refiere que cuando Hemingway se reunió con Malraux en Madrid a raíz del estallido de la guerra civil, el escritor norteamericano le propuso a su colega francés repartirse el escenario bélico para las obras de ficción que ambos escribirían sobre la contienda. El acuerdo fue que Malraux tomaría la primera mitad de la guerra y que Hemingway haría lo propio con la segunda. Bromas aparte, lo cierto es que en 1937 apareció la primera edición de **La esperanza** bajo el sello de Gallimard, y, posteriormente, en 1940, saldría a la luz **Por quien doblan las campanas**.

La publicación de **La esperanza** es un acontecimiento para el mundo de habla española pues el autor se negó a autorizar su traducción mientras persistiera el régimen franquista. Andrés Malraux fue una de las figuras más prominentes entre los extranjeros que combatieron en las brigadas internacionales. Su adhesión no fue solamente política sino también militar. Prestó sus servicios como jefe de una escuadrilla aérea y su avión fue derribado en dos ocasiones. Asimismo realizó una película, **Sierra de Teruel**, con el propósito de difundir por el mundo la causa republicana. **La esperanza** es más que una simple novela de guerra; sin duda alguna, se trata de uno de los testimonios más vívidos y auténticos de esta cruenta guerra cuyo terrible saldo fue la suma de un millón de muertos. Mención aparte merece la excelente traducción de José Bianco.

Manuel Mejía Valera
EN OTRAS PALABRAS
El Unicornio, México, 1973.
150 pp.

Con varios años de retraso llega a nuestras manos este libro de ensayos del escritor peruano Manuel Mejía Valera. Exilado y radicado en México desde 1952 por razones políticas, Mejía Valera ha publicado varios libros desde entonces: **La evasión** (1954), **Lienzos de sueño** (1959), **Un cuarto de conversión** (1966) y **Para verte mejor** (1978). En Lima fue editado su libro **Fuentes para la historia de la filosofía en el Perú** (1963). Cultor de una vertiente muy personal, sus prosas siempre nos han dejado cierto hábito agradablemente borgiano. No lo conocíamos como ensayista. **En otras palabras** es una colección de doce artículos y ensayos que revelan lucidez y agudeza, imprescindibles en este difícil género. Los temas son varios. Analiza el pensamiento filosófico de González Prada así como se ocupa también de la contradictoria figura de José de la Riva Agüero. Otros textos recogen sus impresiones sobre poetas mexicanos. Es particularmente inte-

63
CIELO
ABIERTO

resante aquel que enfoca a **Los Geniecillos Dominicales** de Julio Ramón Ribeyro como el testimonio de una generación. Destaca igualmente el prólogo titulado "Frustra Operam Impendi", donde el autor hace un recuento personal de su destierro y de su experiencia mexicana con un tono muy cálido y entrañable. En suma, se trata de un conjunto variado y muy bien escrito.



Juan Bullitta
SITIO
Cuadernos del Hipocampo, Lima, 1979.

Este libro reúne la producción poética de Juan Manuel Bullitta, en el lapso 1971-1975. Bullitta, crítico cinematográfico de amplia trayectoria, ha elaborado un libro maduro, muy meditado, que señala todo un proceso de aprendizaje y decantación de la palabra. Se trata de una poesía sencilla pero dotada de gran fuerza. El lenguaje es coloquial y la visión del autor está teñida de un aura de nostalgia, rabia e impotencia. "Sitio alude al lugar, Lima, como al cerco, al acecho, al sitio", explica Bullitta. Y sus motivos recurrentes son "la mala fortuna en el amor o la incapacidad de realizarlo, el desgarramiento entre la realidad y el deseo, las trampas, cerraduras, muros de una educación represiva y una precisa ubicación de clase, así como la pasión por ahogar, en el cultivo rencoroso y tierno de las palabras, las frustraciones vitales". Considerando que es un primer libro, podemos afirmar, sin duda alguna, que su autor es una de las voces poéticas más prometedoras que han surgido en los últimos años. Por último, quisiéramos relevar también la labor editorial de Luis Fernando Vidal, tarea heroica y penosa en un medio nada propicio para desarrollar la actividad editorial.

HABLEMOS DE CINE N° 70
Director: Isaac León Frías

Han transcurrido más de catorce años desde que un grupo de estudiantes de la Universidad Católica sacaran a la luz una revista editada a mimeógrafo, muy modesta en su presentación pero escrita con mucho fervor, una revista dedicada en su totalidad a difundir la misma pasión: el cine. Hoy **Hablemos de Cine** es la publicación más importante en su género en América Latina. Si bien la frecuencia de aparición ha disminuido con el tiempo, la calidad de la presentación ha aumentado progresivamente. Los principales problemas que enfrenta esta revista son de orden económico, pues debido al alza de los costos de impresión la publicación de cada nuevo número supone una lenta y dificultosa recolección de fondos. Por ello resulta muy meritorio que a pesar de estos obstáculos la revista siga saliendo, sobre todo ahora que recién comienzan a sentarse las bases de una industria cinematográfica nacional.

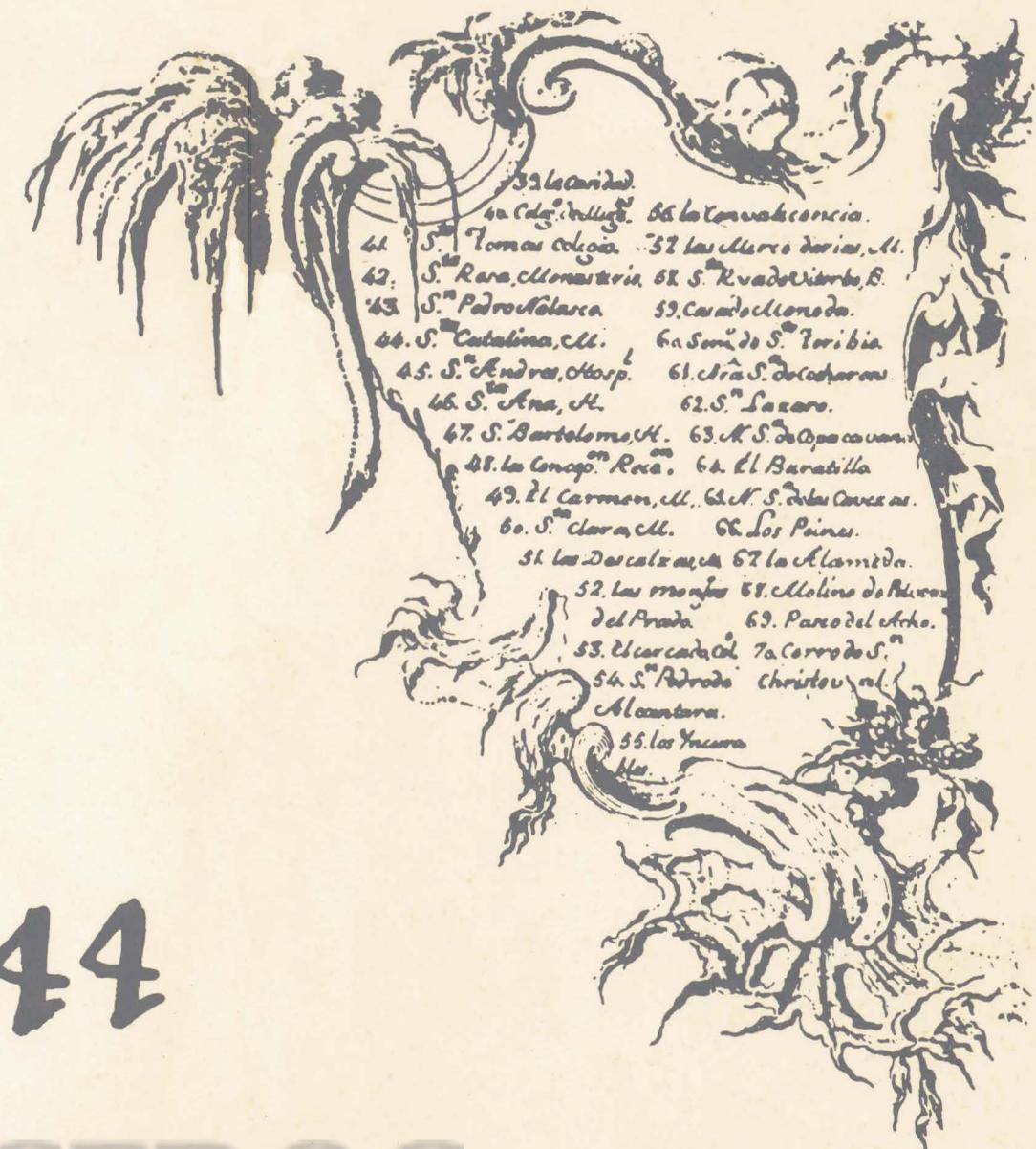
Demás está señalar la calidad del material incluido en el presente número. Como siempre la sección "Cine de aquí y de allá" con comentarios y entrevistas; otra sección dedicada al cine latinoamericano; y la importante sección reservada al cine nacional, que incluye un útil diccionario de realizadores peruanos. En la sección "Estudios" tenemos dos trabajos: uno dedicado a los géneros y subgéneros de los 70 y otro que examina el film **Atrapado sin salida** de Milos Forman. Asimismo la sección "Críticas" con las reseñas de los filmes más importantes estrenados en Lima.

- Julio Ramón Ribeyro
PROSAS APATRIDAS AUMENTADAS
Editorial Milla Batres, Lima, 1978.
155 pp.
- Edgardo Rivera Martínez
ENUNCIACION
Editorial Lasontay, Lima, 1979.
71 pp.
- Juan Carlos Onetti
TIEMPO DE ABRAZAR
Editorial Bruguera, Barcelona, 1978.
283 pp.
- Alfredo Bryce Echenique
TODOS LOS CUENTOS
Mosca Azul Editores, Lima, 1979.
305 pp.
- Livio Gómez
CUERPO DE LA DICHA
Ediciones Capulí, Lima, 1978.
39 pp.
- Rodolfo Hinostroza
APRENDIZAJE DE LA LIMPIEZA
Mosca Azul Editores, Lima, 1978.
146 pp.
- Eleodoro Vargas Vicuña
NAHUIN
Editorial Milla Batres, Lima, 1978.
183 pp.



- 1. La Merced
- 2. S.^{ta} Rosa Coni.
- 3. S.^{ta} Rosa, Beat.
- 4. Palacio del Virrey
- 5. Hosp. del Espiritu S.
- 6. Hosp. de San Mateo
- 7. Hosp. de San Juan de Dios
- 8. Hosp. de San Bartolome
- 9. Hosp. de San Pedro
- 10. Hosp. de San Sebastian
- 11. Hosp. de San Marcos
- 12. Hosp. de San Francisco
- 13. Hosp. de San Antonio
- 14. Hosp. de San Juan de los Rios
- 15. Hosp. de San Mateo
- 16. Hosp. de San Juan de Dios
- 17. Hosp. de San Bartolome
- 18. Hosp. de San Pedro
- 19. Hosp. de San Sebastian
- 20. Hosp. de San Marcos
- 21. Hosp. de San Francisco
- 22. Hosp. de San Antonio
- 23. Hosp. de San Juan de los Rios
- 24. Hosp. de San Mateo
- 25. Hosp. de San Juan de Dios
- 26. Hosp. de San Bartolome
- 27. Hosp. de San Pedro
- 28. Hosp. de San Sebastian
- 29. Hosp. de San Marcos
- 30. Hosp. de San Francisco
- 31. Hosp. de San Antonio
- 32. Hosp. de San Juan de los Rios
- 33. Hosp. de San Mateo
- 34. Hosp. de San Juan de Dios
- 35. Hosp. de San Bartolome

Plano Senographico,
 de la Cuid.^a de los Reyes, o Lima
 Capital de los Reynos del Peru
 Situada en 12^o 2. m. 31 s. de Latit.^d Austral, y en 27^o
 8. 27 m. 7 ³/₄ s. de Long.^d al Occi.^d del Merid.^o de Iquitos
 Demostrada en la forma, que tenia antes
 que se arruinasse con los
 ultimos terremotos.



- 32. la Trinidad
- 33. S. Ysidoro
- 34. Hosp. de San Mateo
- 35. Hosp. de San Juan de Dios
- 36. Hosp. de San Bartolome
- 37. Hosp. de San Pedro
- 38. Hosp. de San Sebastian
- 39. Hosp. de San Marcos
- 40. Hosp. de San Francisco
- 41. Hosp. de San Antonio
- 42. Hosp. de San Juan de los Rios
- 43. Hosp. de San Mateo
- 44. Hosp. de San Juan de Dios
- 45. Hosp. de San Bartolome
- 46. Hosp. de San Pedro
- 47. Hosp. de San Sebastian
- 48. Hosp. de San Marcos
- 49. Hosp. de San Francisco
- 50. Hosp. de San Antonio
- 51. Hosp. de San Juan de los Rios
- 52. Hosp. de San Mateo
- 53. Hosp. de San Juan de Dios
- 54. Hosp. de San Bartolome
- 55. Hosp. de San Pedro
- 56. Hosp. de San Sebastian
- 57. Hosp. de San Marcos
- 58. Hosp. de San Francisco
- 59. Hosp. de San Antonio
- 60. Hosp. de San Juan de los Rios
- 61. Hosp. de San Mateo
- 62. Hosp. de San Juan de Dios
- 63. Hosp. de San Bartolome
- 64. Hosp. de San Pedro
- 65. Hosp. de San Sebastian
- 66. Hosp. de San Marcos
- 67. Hosp. de San Francisco
- 68. Hosp. de San Antonio
- 69. Hosp. de San Juan de los Rios
- 70. Hosp. de San Mateo
- 71. Hosp. de San Juan de Dios
- 72. Hosp. de San Bartolome
- 73. Hosp. de San Pedro
- 74. Hosp. de San Sebastian
- 75. Hosp. de San Marcos
- 76. Hosp. de San Francisco
- 77. Hosp. de San Antonio
- 78. Hosp. de San Juan de los Rios
- 79. Hosp. de San Mateo
- 80. Hosp. de San Juan de Dios
- 81. Hosp. de San Bartolome
- 82. Hosp. de San Pedro
- 83. Hosp. de San Sebastian
- 84. Hosp. de San Marcos
- 85. Hosp. de San Francisco
- 86. Hosp. de San Antonio
- 87. Hosp. de San Juan de los Rios
- 88. Hosp. de San Mateo
- 89. Hosp. de San Juan de Dios
- 90. Hosp. de San Bartolome
- 91. Hosp. de San Pedro
- 92. Hosp. de San Sebastian
- 93. Hosp. de San Marcos
- 94. Hosp. de San Francisco
- 95. Hosp. de San Antonio
- 96. Hosp. de San Juan de los Rios
- 97. Hosp. de San Mateo
- 98. Hosp. de San Juan de Dios
- 99. Hosp. de San Bartolome
- 100. Hosp. de San Pedro

Lima 1744





UNMSM-CEDOC